

Gurnar kur kar kar

Alchemie und Hexerei bei Remedios Varo

Masterarbeit

Zur Erlangung des akademischen Grades gemäß Curriculum

Eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien

am Institut für Kunstwissenschaft

bei Sen. Sc. Priv. Doz. Mag. Dr. Edith Futscher

Vorgelegt von BA Rebecca Zuhé Wendeborn

Matrikelnummer: s01504686

Studienrichtung: Masterstudium Kunst- und Kulturwissenschaften (568)

Tel:+4915152593398

Email: [rebeccawendeborn@gmail.com](mailto:rebeccawendeborn@gmail.com)

Wien, am 11. Mai 2023

## **Eidesstattliche Erklärung:**

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Abschlussarbeit selbstständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel genutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass vorliegende Abschlussarbeit weder im In- noch Ausland (einer\* einem Beurteiler\*in zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, und, dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.  
Datum..... Unterschrift .....

Bei dem Titel der vorliegenden Masterarbeit handelt es sich um einen Zauberspruch, den die Künstlerin Remedios Varo jeden Morgen nach dem Aufstehen aufsagte.<sup>1</sup>

## **Abstract:**

Die Masterarbeit *Gurnar kur kar kar. Alchemie und Hexerei bei Remedios Varo* stellt eine tiefgreifende Schilderung des Lebens und eine detaillierte Analyse des Werks der spanischen Künstlerin Remedios Varo dar. Basierend auf umfangreichen Recherchen werden die Themen der Hexerei und Alchemie genau untersucht. Dabei wird deutlich, inwiefern die ungewöhnliche Lebensführung Varos und ihr komplexes eklektisches Œuvre sich gegenseitig beeinflussten und auf Aktivitäten und Werke kommender feministischer Generationen vorauswiesen. Neben den literaturbasierten und bildanalytischen Methoden fußt diese Arbeit auf Ergebnissen eines empirischen Forschungsaufenthalts am geographischen Lebensmittelpunkt der Künstlerin Mexiko-Stadt. Die Arbeiten der Künstlerin dienten als Abbildungen einer eskapistischen Eigenwelt, in der dem Okkultismus ein zentraler Stellenwert zukam. Während sich Varo mit ihren Bezügen auf die Alchemie in der Nähe des männlich dominierten Surrealismus befand, stellte die Hexerei einen dezidiert weiblichen Inhalt dar und eine Praxis, die sich vor allem innerhalb der Freundschaft zwischen Remedios Varo und Leonora Carrington entfaltete. Die Auseinandersetzung Varos mit der Hexerei wies auf feministische Bewegungen voraus, die bis heute von Relevanz sind. Ihr Werk ist somit von entscheidender Bedeutung innerhalb der

---

<sup>1</sup>Zitiert nach Arcq 2010, S.106.

feministischen Kunstgeschichte der Moderne. Diese Arbeit gibt den bisher einzigen deutschsprachigen biografischen Überblick über das Leben der Künstlerin und ermöglicht durch genaue Analysen und Kontextualisierungen eine Einordnung und ein Verständnis des komplexen Œuvres einer bisher oft übersehenen, großartigen Künstlerin.

### **Danksagung:**

An dieser Stelle möchte ich mich bei all denjenigen bedanken, die die Entstehung meiner Masterarbeit möglich machten. Zuerst möchte ich mich bei Frau Dr. Edith Futscher bedanken, die meine Masterarbeit betreut und genau korrigiert hat und mich stets mit den entscheidenden Anregungen beriet. Ich möchte der Universität für angewandte Kunst Wien für die Möglichkeit danken, mit Hilfe eines Stipendiums einen Forschungsaufenthalt in Mexiko-Stadt zu absolvieren. In Mexiko-Stadt konnte ich den Wohnort der Künstlerin sowie in der Literatur beschriebene Orte wie den Sonora-Markt, prähispanische Ausgrabungsstätten, unterschiedliche Museen und Galerien wie auch ehemalige Wohnhäuser von Künstler\*innen besuchen mit dem Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura und dem Museo de Arte Moderno zusammenarbeiten und einige Malereien Varos im Original betrachten und analysieren. Außerdem möchte ich Frau Dr. Dina Comisarenco Mirkin dafür danken, mich bei meinen Forschungsarbeiten in Mexiko-Stadt begleitet und vielseitig unterstützt zu haben. Auch Frau Renata Villaseñor Llanos aus dem Archiv des Museo de Arte Moderno in Mexiko-Stadt gebührt ein großer Dank, da sie mir den Zugang zu sämtlichen privaten Gegenständen und Unterlagen der Künstlerin verschaffte und mir dabei aufmerksam und freundlich zur Seite stand. Ich danke meiner Patentante Christiane Wimmer für die genaue und gewissenhafte Korrektur meiner Arbeit und meinen wunderbaren Eltern Elsa Mogollón-Wendeborn und Mathias Wendeborn für ihre begeisterte Unterstützung, ihre Korrekturen und großartigen Ideen. Letzten Endes möchte ich noch einen Dank an all meine lieben Freund\*innen aussprechen, für ihre Geduld, ihre Unterstützung und ihr offenes Ohr in Zeiten der Verzweiflung.

# Inhaltsverzeichnis

Einleitung:.....	6
2. Forschungsstand.....	9
3. Ein ungewöhnliches Leben.....	15
3.1 Die künstlerische Ausbildung und der Weg zum Surrealismus.....	16
3.2 Im Kreis der Pariser Surrealist*innen.....	24
3.2.1 Frau-Sein im Surrealismus.....	28
3.2.2 Das frühe Werk .....	30
3.3 Flucht und Rettung.....	35
3.4 Der sichere Hafen.....	39
4. Okkultismus und Esoterik.....	56
5. Die Alchemistin.....	59
5.1 Okkulte Orte und Begegnungen.....	64
5.2 Magische Sachbücher.....	67
5.3 „DIE WAHRHAFTIGE OKKULTATION DES SURREALISMUS“ .....	70
5.4 Komplizinnen des Zauberers.....	73
5.5 Maleralchemistinnen.....	78
5.6 Wissenschaft und Fantasie.....	82
6. Eine reale Praxis der Hexerei.....	88
6.1 Die alte Greisin oder erotische Verführerin.....	94
6.2 Hexisches Mexiko.....	101
6.3 Auf dem Weg zum Sabbat.....	105

6.4 Moderne Hexen..... 111

7. Fazit..... 123

8. Literaturverzeichnis..... 125

9. Abbildungsnachweis..... 137

10. Abbildungsverzeichnis..... 143

## Einleitung:

1960, zu einem Zeitpunkt, an dem ihr Werk in seiner Form- und Bildsprache bereits ausgereift war, fertigte Remedios Varo ein Gemälde mit dem Titel *Mimetismo* [*Mimikry*] (Abb. 2). In einer für Varo typischen feinmalerischen Manier und mit Öl auf Masonit gemalt gehört es zu den Werken, die Varo in der mexikanischen Kunstszene der 1950er und 60er Jahre und darüber hinaus international bekannt machten.<sup>2</sup>

Es bildet eine Szene ab, die im Innenraum eines Hauses stattzufinden scheint. Seine Wände sind in einem warmen, eher dunklen Orangeton gehalten, während der Boden aus Holzdielen besteht. Diese weisen an einer Stelle ein Loch auf, aus welchem heraus eine Katze das merkwürdige Geschehen beobachtet. Eine junge Frau mit einer herzförmigen Frisur ist gerade dabei, mit dem sie umgebenden Mobiliar eins zu werden und sich in einen Sessel zu verwandeln. Um ihrem Bruder Dr. Rodrigo Varo die Geschehen ihrer Gemälde näherzubringen, beschrieb die Künstlerin diese in kleinen Kommentaren, welche sie ihren Werken zuordnete. *Mimetismo* fügte sie folgende Beschreibung bei: "Éste es un inquietante caso de mimetismo: esta señora quedo tanto rato pensativa e inmóvil que se está transformando en sillón, la carne se le ha puesto igual que la tela del sillón y las manos y pies ya son de madera torneada, los muebles se aburren y el sillón muerde a la mesa, la silla del fondo investiga lo que contiene el cajón, el gato que salió a cazar sufre susto y asombro al regreso cuando ve la transformación."<sup>3</sup>

Diese Beschreibung verweist in ihrer Form und ihrem Inhalt auf einige Elemente, die maßgeblich für Varos Arbeits- und Denkweise waren. So war es typisch für Varo, kleine humoristische Notizen zu verfassen und diese einigen ihrer Bilder beizufügen. Manchmal in ihrer Botschaft auch einen ernsten Kern enthaltend erklärten sie die komplexe Phantasiewelt, die Varo schuf. Sie gaben außerdem einen Hinweis darauf, wie sich das Verhältnis Remedios

---

<sup>2</sup>Kaplan 1998, S. 135-145.

<sup>3</sup>Varo 2002, S. 51, Kaplan 1987, S. 38-41, Kaplan 1988, S. 135-145.

[Übersetzt durch die Verfasserin: "Dies ist ein beunruhigender Fall von Mimikry: Diese Dame ist so lange nachdenklich und unbewegt geblieben, dass sie sich in einen Sessel verwandelt, ihre Haut ist mit dem Stoff des Sessels identisch geworden und ihre Hände und Füße sind jetzt aus gedrechseltem Holz, das Mobiliar langweilt sich und der Sessel beißt in den Tisch, der hintere Sessel untersucht, was sich in der Schublade befindet, die Katze, die auf die Jagd gegangen ist, ist erschrocken und erstaunt, als sie zurückkehrt, als sie die Verwandlung sieht."] Zitiert nach Varo 2002, S. 58-59.

Varos Leben zu ihrem Werk denken lässt. So lassen sich jene Beschreibungen als Schilderungen von Geschehnissen und Ereignissen einer Eigenwelt der Künstlerin betrachten, die mit Hilfe von Humor und okkultistischen Erklärungsmodellen eine Form der Ausflucht und des Umdenkens der eigenen Lebensrealität darstellte. Varo machte sich einen Spaß daraus, Gegenständen sowie Tieren einen eigenen Charakter oder eine Handlung zu verleihen. Häufig kombinierte sie Alltagsgegenstände mit laboratorischen Apparaturen und Phantasiewesen, schrieb Briefe an unbekannte Personen und verfasste spielerische Rezepturen für Zaubertränke. Das Übernatürliche, Okkulte, welches in den Werken der Künstlerin häufig vorkam, stellte einen kreativen, humoristischen Ort des Experimentierens dar. Gleichzeitig war es allerdings auch ein Teil ihres realen Lebens und des Aberglaubens, der ihre Weltanschauung prägte. Humor hatte bereits innerhalb des Kreises der Surrealist\*innen, in welchem Varo ab den 1930er Jahren verkehrte, ein essenzielles Element dargestellt. Ironie und Humor halfen den Mitgliedern der grausamen Realität des Zweiten Weltkrieges, welche sie täglich umgab, für kurze Zeit zu entfliehen. In kollektiven Spielen sollten „wunderbare“ Überraschungen entstehen, die dem Unbewussten und dem Zufall den Raum überließen.<sup>4</sup>

Varo übernahm einige surrealistische Techniken sowie das Element der Ironie in ihren Werken und Schriften, entwickelte allerdings eine individuelle Formensprache, die sich losgelöst von den ursprünglichen surrealistischen Maßstäben betrachten lässt. Ihr Werk muss also in Relation zu den historischen, sozialen und ökonomischen Umständen gesehen werden, in denen sich die Künstlerin bewegte, kann allerdings auf inhaltlicher Ebene nicht als autobiografisch gelten. Obwohl das Antlitz der Protagonist\*innen mit dem der Künstlerin selbst (Abb. 1) eine augenfällige Ähnlichkeit aufweist, geht aus den Aufzeichnungen Varos nicht die Intention eines autobiografisch metaphorischen Narratives hervor wie es Janet Kaplan nahelegte.<sup>5</sup>

Neben sozialem und ökonomischem Status sowie dem Faktor der Ethnizität und der sich daraus ergebenden Privilegien, die unserer Künstlerin zuteil wurden, stellt besonders der Aspekt des Geschlechts einen ausschlaggebenden Gesichtspunkt für die Entwicklung ihres

---

<sup>4</sup>Argüelles/Bradú 2018, S. 67, Pfeiffer 2020, S. 31-32, Kaplan 1988, S. 8-135.

<sup>5</sup>Kaplan 1988, S. 125-128, Kaplan 1998, S. 9.

Werkes dar. So enthalten die Werke Varos neben durch Humor und Okkultismus geprägten Elementen häufig emanzipatorische, kritische bis hin zu profeministischen Motiven und Botschaften. Kaplan sieht in dem Werk *Mimetismo* beispielweise eine „powerful study of female passivity“<sup>6</sup>, in der die Protagonistin aufgrund ewiger ungewollter Häuslichkeit eins mit dem Mobiliar geworden ist. Varo schlägt in ihrem Gemälde, so Kaplan, den Akt der Mimikry als Schutzmechanismus für Frauen vor, deren Vitalität aufgrund häuslicher Isolation entkräftet wurde. Varo spielt damit auf die Fähigkeit der Mimese, eine Form der Tarnung als Unbelebtes in der Biologie an, mit deren Hilfe sich Tiere vor Fressfeinden schützen. So bildet *Mimetismo* eines der vielen Werke, in denen Varo geschlechtsspezifische Zuschreibungen und Ungerechtigkeiten ihrer Zeit kritisch hinterfragt und neu denkt. Ähnlich wie es Anne Middleton Wagner in ihrer Publikation *Three Artists (Three Women)* im Falle Hesses, Krasners und O'Keeffes beschreibt, bewegte sich auch Varo in einem patriarchalen Umfeld. Beginnend mit einem konservativen, katholischen Elternhaus, fortgeführt in einer männlich dominierten akademischen Ausbildung und endend in dem Kreis der Surrealist\*innen fand sie sich durch jene Strukturen bestimmt und in ihrer individuellen Freiheit eingeschränkt. So war Varo gezwungen, unterschiedliche Ehen einzugehen, um ein Leben als Künstlerin außerhalb ihres Elternhauses führen und legitimieren zu können. Behaftet mit geschlechtsspezifischen Zuordnungen sahen sich junge Künstlerinnen oft selbst in der Position, diese zu reproduzieren oder sich strategisch an diese anzupassen. Der Surrealismus bot, wie der Modernismus allerdings auch, eine politische Agenda, eine Sichtweise auf die Welt, die über die künstlerische Identität hinausgehen konnte. Durch jene in der Theorie nach Demokratie, Gleichberechtigung und gesellschaftlichem Wandel strebenden Ideale angeregt, konnte Varo im späteren Verlauf ihres Lebens eine individuelle Sichtweise auf die Welt und damit auf ihr Werk entwickeln.<sup>7</sup>

Letztendlich fand Varo im Land Mexiko und in ihrer Freundschaft zur englischen Künstlerin Leonora Carrington den passenden sozialen und politischen Raum, um sich künstlerisch und persönlich entfalten zu können. Mit der Überquerung des Atlantiks und ihrer späteren Trennung vom surrealistischen Autor Benjamin Perét begann eine Loslösung

---

<sup>6</sup>Übersetzt durch die Verfasserin: [„kraftvolle Studie weiblicher Passivität“], Kaplan 1987, S. 41.

<sup>7</sup>Kaplan 1987, S. 38-42, Wagner 1996 S. 1-19, Pfeiffer 2020, S. 29-32, Ferentinou 2022b, S. 215-218, Arcq 2010a, S. 44-53.

surrealistischer Maßstäbe und eine Hinwendung zu einem auf weiblicher Freundschaft und okkulten Praktiken basierendem Kunstschaffen. Auch in *Mimetismo* schwebt der Stoff wie von Magie belebt aus dem Nähkorb und wie von Zauberhand erwachen die Sessel zum Leben. Die Orte der Geschehen ihrer Werke wirken häufig magisch und sind nur schwer zuordenbar. In verschachtelten Architekturen, merkwürdigen Vehikeln oder sonderbaren Landschaften finden sich unter anderen Figuren von Alchemist\*innen, Gött\*innen und Hexen in rätselhaften Missionen wieder.<sup>8</sup>

Motiviken weiblicher Macht und Emanzipation verbunden mit okkultistischen Symboliken wiesen auf feministische Bewegungen voraus, die bis heute von Bedeutung sind. So fungierte die Figur der Hexe für Varo als Repräsentation weiblicher Macht und inspirierte sie dazu, sich selbst jener mythischen Gestalt anzunähern und Praktiken der Hexerei spielerisch in ihr Leben zu integrieren. In Kooperation mit Leonora Carrington entstanden so profeministische Perspektiven auf die Figur der Hexe als Repräsentation weiblicher Macht und Vorkämpferin feministischen Widerstands gegen das Patriarchat. Jenes Motiv verbindet sie mit feministischen Künstler\*innen und Aktivist\*innen von heute, die mit Hilfe von *Witchcraft activism* versuchen, für gesellschaftlichen Wandel zu kämpfen, und machten sie zu einer Profeministin und modernen Hexe.<sup>9</sup>

## 2. Forschungsstand

Obwohl in den vergangenen Jahren das Thema der Verbindung zwischen Surrealismus und Magie in umfangreichen Studien behandelt wurde, fand die Künstlerin Remedios Varo und ihre Auseinandersetzung mit dem Okkultismus bisher wenig Beachtung in der deutschsprachigen und europäischen Kunstgeschichte. Neben wenigen anderen Untersuchungen zur Verbindung zwischen Okkultismus und Surrealismus wie beispielsweise Michel Carrouges' *André Breton et les données fondamentales du surréalisme* von 1950 oder Anna Balakians *André Breton. Magus of Surrealism* von 1971 widmeten sich Kunsthistoriker\*innen wie Susan Aberth, Tessel Bauduin, Verena Kuni, Alyce Mahon, Gavin Parkinson, Celia Rabanovitch und M.E. Warlick mithilfe neuer

---

<sup>8</sup>Arcq 2010b, S. 98 -115.

<sup>9</sup>Braun 2022, S. 163, Aberth 2022, S. 71-81, Ferentinou 2022b, S. 215-219, Aberth 2022, S. 71-81, Ferentinou 2022a, S. 165-169, Kaplan 1998, S. 95-96.

Betrachtungsweisen jenem Thema. Auch in einigen Ausstellungen und zugehörigen Katalogen der vergangenen Jahre wie *Surrealism and Magic* von 2014/15 am Herbert F. Johnson Museum of Art an der Cornell University und am Boca Raton Museum of Art befasste man sich mit den Einflüssen des Okkultismus und seiner Praktiken auf die literarischen und malerischen Werke der Surrealist\*innen. *Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo* von 2020 in Frankfurt und Humlebæk hingegen setzten ihren Schwerpunkt auf weibliche Surrealistinnen und ihr Schaffen in Abgrenzung von den männlichen Surrealisten. In der Ausstellung *Surrealismus und Magie. Verzauberte Moderne* im Museum Barbarini in Potsdam 2022/23 widmete man sich vor allem der Verbindung zwischen Surrealismus und Magie.<sup>10</sup>

Da Varos malerisches Werk, aber auch ihre persönlichen Aufzeichnungen einen eindeutigen Bezug sowie eine Faszination für okkultistische Lektüren und Praktiken aufweisen, sind diese kaum von solchen Gruppenausstellungen wegzudenken. Dennoch lassen sich in deutschsprachigen und europäischen Publikationen und Ausstellungen, wenn überhaupt nur kurze Passagen zu ihrem Werk finden. Als ich vor zwei Jahren damit begann, mich mit Remedios Varo zu beschäftigen, stellte es eine große Herausforderung dar, ihren Namen in der europäischen kunsthistorischen Forschung ausfindig zu machen. Aus diesem Grund war ich umso erstaunter, als ich ihr Werk vergangenes Jahr 2022 auf der Biennale in Venedig entdeckte. Meine Annahmen, es handle sich bei Remedios Varo um eine wichtige Figur unter den feministischen Surrealist\*innen, wurde hier bestätigt. Unter dem Titel *The Milk of Dreams*, ein Zitat Leonora Carringtons, bezog sich der Leitfaden der Biennale auf das künstlerische Schaffen der surrealistischen Malerin. Der Hauptpavillon der Giardini widmete sich unterschiedlichen Positionen surrealistischer Künstler\*innen. Die Kuratorin Cecilia Alemani interessierte sich vor allem für die Idee der Verwandlung des Körpers und seiner Metamorphose.<sup>11</sup>

Dies ist eine Idee, die den Werken Varos (vgl. *Mimetismo*) wie auch ihrer Person immanent war. So nutzte sie die Gegebenheiten ihres sozialen, kreativen und politischen Umfelds und wandelte je nach finanziellen und sozialen Umständen ihre Rolle, ihre Technik und ihren Beruf und entwickelte aus diesen heraus ein eigens Œuvre. Ihre Figuren befinden sich

---

<sup>10</sup>Armstrong/Vail/Westheider 2022, S. 7-11.

<sup>11</sup>Cicutto 2022, S. 39.

häufig in Übergangsstadien der Verwandlung. Eine Vorstellung die traditionell eng mit okkultistischen Lehren wie der Alchemie und der Hexerei in Verbindung steht, welche im Bezug auf Varos Werk in der vorliegenden Arbeit im Fokus stehen werden. Sei es eine metaphorische Auslegung der psychischen Wandlung des Selbst, die chemische Wandlung von Stoffen oder eine Transformation des menschlichen Körpers in andere Wesen und Zustände. Es wird bei der Betrachtung ihrer Werke deutlich, dass Varo sich intensiv mit der Geheimwissenschaft der Alchemie sowie der okkulten Praxis der Hexerei auseinandersetzte und ein ausgeprägtes theoretisches und praktisches Wissen über jene okkulten Praktiken besaß. Um die alchemischen Bedeutungen der Symboliken ihrer Werke ausreichend verstehen zu können, eignen sich Lexika wie *Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft* von 1998 gut. Hier werden unterschiedliche Personen und Begriffe beschrieben und alchemische Symbole und Praktiken erklärt.<sup>12</sup> Die Einleitung der Publikation *Surrealism, Occultism and Politics. In Search of the Marvellous*, welche durch Tessel M. Bauduin, Victoria Ferentinou und Daniel Zamani verfasst wurde, stellt hingegen eine Einführung in die Verbindung zwischen surrealistischen Werken und ihren okkultistischen Bezügen dar.<sup>13</sup> Ricki O´Rawe wurde in seinem Aufsatz von 2018 *The Re-enchantment of Surrealism. Remedios Varo´s Visionary Artists* etwas spezifischer und bezieht sich auf die okkultistischen Symboliken und Einflüsse im Werk Varos.<sup>14</sup> Dennis Pottenger und Rebecca Livingston Pottenger vertiefen jene Perspektive und arbeiten sich in kleinteiligen Analysen in ihrer Monografie *Alchemy, Jung, and Remedios Varo. Cultural Complexes and the Redemptive Power of the Abjected Feminine* von 2021 an der psychoanalytischen und emanzipatorischen Dimension der alchemischen Darstellungen im Werk Varos ab.<sup>15</sup>

Das Thema der Hexerei im Werk Varos fand bis jetzt in der Forschung nur sehr wenig Beachtung. Zwar können durch die Parallelen ihres Werkes zu dem der Malerin Leonora Carrington und deren künstlerischer Kooperation einige Rückschlüsse, wie sie beispielsweise in

---

<sup>12</sup>Priesner/Figala 1998, S. 7-10.

<sup>13</sup>Bauduin/Ferentinou/Zamani 2017, S. 1-20.

<sup>14</sup>O´Rawe 2018.

<sup>15</sup>Pottenger/Pottenger 2021.

Susan Aberths Monografie zu Leonora Carrington von 2004 mit dem Titel *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art* beschrieben wurde, gezogen werden, dennoch mangelt es an explizit auf Varos Werk bezogenen Interpretationen, die mit Hexerei in Verbindung stehen. Für den feministischen Bezug des Motivs der Hexe im Werk Varos wiederum eignet sich Silvia Federicis kapitalismuskritische Monografie *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation* von 2012, da sie ein wissenschaftliches Fundament für die in feministischen Kreisen bereits vorherrschenden Vermutungen misogynen und klassenkämpferischer Ursprünge des Genozids an Frauen mithilfe der Hexenverfolgung darstellt.<sup>16</sup> María José Gonzáles Madrid stellt eine der wenigen Kunsthistoriker\*innen dar, die sich in ihrem Aufsatz *On True Exercise of Witchcraft* von 2017 dem Einfluss der Hexerei auf Varos Leben und Werk auseinandersetzt. Beginnend mit einem Brief an den Wicca-Begründer Gerald Gardner drösel Madrid die Verbindung Varos zur Hexerei von ihrer frühen Kindheit in Spanien bis zu ihrer reifen künstlerischen Periode in Mexiko-Stadt auf.<sup>17</sup> Auch Victoria Ferentinou bezieht sich in ihren beiden Aufsätzen aus dem Katalog der Ausstellung *Surrealismus und Magie. Verzauberte Moderne* in kurzen Abschnitten auf das Motiv der Hexe im Werk Varos und Carringtons und hebt den profeministischen, emanzipatorischen Gehalt der Werke der beiden Künstlerinnen hervor.<sup>18</sup> Johanna Braun und Katharina Brandl beschreiben in ihren Beiträgen zur 70sten und 71sten Ausgabe der *Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, wie zeitgenössische Künstler\*innen und Aktivist\*innen Hexenkulturen in ihren feministischen Praktiken rezipieren und neu denken.<sup>19</sup>

Im Zusammenhang mit der Hexerei und ihrer praktischen Ausübung durch Varo stellte das Umfeld des Landes Mexiko einen entscheidenden Faktor dar. Hier begegnen einem auch heute noch Magie und Hexerei auf den Straßen und Märkten der Städte. In der prähispanischen Kultur wurzelnd kann man Zeug\*in geistiger Reinigungen werden und unterschiedliche Kräuter und Kultgegenstände auf Märkten erwerben. In meinem dreimonatigem Forschungsaufenthalt

---

<sup>16</sup>Federici 2012, S. 75-163.

<sup>17</sup>Madrid 2017, S. 194-209.

<sup>18</sup>Ferentinou 2022a, S. 165-169, Ferentinou 2022b, S. 215-219.

<sup>19</sup>Braun 2022, S. 163-165. Brandl 2022, S. 76-87.

in Mexiko-Stadt konnte ich jene Dinge mit eigenen Augen sehen und besuchte unter anderem den Sonora Markt, der bis heute für seine hexischen und kultischen Utensilien und Gegenstände bekannt ist. Vor allem aber gelang es mir durch eine Kooperation mit dem Museum für Moderne Kunst und mit Hilfe der Professorin Dr. Dina Comisarenco Mirkin, das Werk Varos und ihr Leben ausgiebig zu erforschen. Neben Janet Kaplan und Teresa Arcq ist Dr. Dina Comisarenco Mirkin eine Expertin für das Werk Remedios Varos und für feministische Kunstgeschichte. Da Varo einen Großteil ihrer Werke in Mexiko produzierte und verkaufte, befinden sich noch heute die meisten Gemälde der Malerin in diesem Land. Dies könnte auch erklären, weshalb die Künstlerin in der süd- und nordamerikanischen Kunstgeschichte bereits seit längerer Zeit einen Platz findet. Einen besonders großen Anteil an der Bekanntmachung der Künstlerin und ihres Werkes leistete die amerikanische Kunsthistorikerin Janet Kaplan mit ihrer ausführlichen Biografie *Unexpected Journeys. The Art and Life of Remedios Varo*, die in englischer Fassung bereits 1988 erschien. Kaplan schildert hier mit extremer Detailgenauigkeit, wie das Leben Varos verlief, und bezieht sich im Zuge dessen häufig auf direkte Zitate von überlebenden Freund\*innen und Bekannten sowie auf ihre vor Ort gewonnenen Erkenntnisse.<sup>20</sup> Ein weiteres häufig zitiertes Werk zu Remedios Varos Schaffen und Leben bildet die Monografie Isabel Castells, die sich unter dem Titel *Remedios Varo. Cartas, Sueños y otros Textos* mit dem literarischen Werk der Künstlerin befasst.<sup>21</sup> Die mexikanische Kunsthistorikerin Teresa Arcq leistete mit ihren auf die weiblichen Freundschaften um Varo bezogenen Beiträgen innerhalb des Ausstellungskataloges *Surreal Friends. Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna* von 2010 einen kompakten, aufschlussreichen Überblick über Varos Freundschaft zu Carrington und der Fotografin Kati Horna. Während jene Autor\*innen, darunter besonders Kaplan, häufig dazu tendieren, das Werk Varos mithilfe biografischer Ereignisse zu interpretieren, eignet sich das Buch *Remedios Varo. Catálogo razonado* gut dazu, den in Wahrheit eskapistischen, humoristischen Ansatz der Werke Varos besser verstehen zu können. Unter anderem enthält jenes durch Walter Gruen und Ricardo Ovalle herausgegebene Buch Varos Notizen zu ihren

---

<sup>20</sup>Kaplan 1988.

<sup>21</sup>Castells 1997, S. 2.

Werken und ordnet diese einander zu.<sup>22</sup> In José Antonio Gils und Magnolia Riveras Monografie *Remedios Varo. El hilo invisible* hingegen wird mithilfe des Vergleichs okkultistischer Symboliken und Mythen mit Motiven in Varos Werk versucht, einer Enträtselung ihres Werkes näher zu kommen. Auch hier werden die biografischen Umstände mit den Narrativen in den Werken Varos in Verbindung gesetzt.<sup>23</sup> Marisol Argüelles und Fabienne Bradu nehmen in ihren Beiträgen innerhalb des Kataloges *Adictos a Remedios Varo. Nuevo legado 2018* sowohl Bezug auf die historischen Umstände der Lebenszeit Varos als auch auf ihre persönlichen Aufzeichnungen und zeichnen somit ein deutliches Bild der Intentionen und Inspirationen der Künstlerin.<sup>24</sup> Bis heute existiert keine deutschsprachige, ausführliche biografische Schilderung des Lebens der Künstlerin und der hexischen Auseinandersetzung Varos. Abgesehen von vereinzelten spanischen Forschungsarbeiten gibt es in Europa wenig ausführliche biografische und bildanalytische Werke zu Varo. Deshalb war meine Forschung vor Ort und die damit einhergehende Aktualisierung, der durch Kaplan gesammelten Erkenntnisse von entscheidender Bedeutung. Das Archiv des Museums für Moderne Kunst in Mexiko-Stadt beherbergt ein Konglomerat aus Büchern, Briefen, persönlichen Gegenständen, Fotos, Zeichnungen, unterschiedlichen schriftlichen Zeugnissen sowie 38 künstlerischen Arbeiten Remedios Varos, die dem Museum von Walter Gruen und seiner letzten Ehefrau Anna Alexandra Varsoviano 2002 geschenkt wurden. Einige Bestandteile jenes beträchtlichen Erbes an Varos Hinterlassenschaften durfte ich vor Ort unter Beratung von Renata Villaseñor Llanos untersuchen. Besonders die persönlichen Fotografien und Briefe halfen mir dabei zu verstehen, in welchem Verhältnis Varos Auseinandersetzung mit dem Okkultismus zu ihrem Leben und Werk verstanden werden kann. Doch nicht nur ich interessierte mich für Varos Schaffen. Ihr Werk stellt eines der beliebtesten Ausstellungsziele der mexikanischen Hauptstadt dar. Es wird durch das mexikanische Publikum zelebriert und geschätzt. So besichtigten allein 2016 220000 Besucher\*innen die Einzelausstellung der Künstlerin mit dem Titel *Remedios Varo. Apuntes y anécdotas de una colección*, welche damals im MAM stattfand. Da Remedios Varo also in der

---

<sup>22</sup>Varo 2002, S. 51-64.

<sup>23</sup>Gil/Rivera 2015, S. 15-34.

<sup>24</sup>Argüelles/Bradú 2018, S. 17-171.

deutschsprachigen Kunstgeschichte kaum Erwähnung findet, weil sie wie viele andere weibliche Künstlerinnen in der Peripherie des Surrealismus neben den bekannten männlichen Kollegen weitgehend in Vergessenheit geriet und zusätzlich ab den frühen 1940er Jahren in Mexiko lebte, war es mein Ziel, in Form einer detaillierten Biografie sowie einer tiefgreifenden Auseinandersetzung mit den Themenschwerpunkten der Alchemie und Hexerei ihres künstlerischen Schaffens einen Beitrag zur Erforschung ihres Werks und ihrer Person zu leisten.<sup>25</sup>

### 3. Ein ungewöhnliches Leben

„no quiero hablar de mí porque tengo muy arraigada la creencia de que lo importante es la obra, pero no la persona“<sup>26</sup>. Obwohl Remedios Varo diese Aussage einmal traf, lassen sich heute ihr Werk und ihr Leben unmöglich getrennt voneinander betrachten. Die meisten der Figuren in ihren Gemälden tragen delikate herzförmige Gesichtszüge mit großen mandelförmigen Augen, einer langen spitzen Nase und einer voluminösen, langen Mähne. Attribute, die auch das Aussehen der Künstlerin selbst bestimmten. Laut Kaplan sind die Gemälde Varos also Selbstporträts. Modifizierte Selbstporträts, in denen sie die Welt, in der sie lebte, durch ein Fantasieuniversum ersetzte. Kaplan bezeichnet diese Form des Erzählens als metaphorisch autobiografisch. Auch wenn die historischen und sozialen Verhältnisse, in denen Varo lebte, mit Sicherheit eine entscheidende Rolle in ihrem künstlerischen Schaffen spielten, lassen sich allerdings keine Hinweise darauf finden, dass die Künstlerin ein ausschließlich autobiografisches Narrativ wählte. Dennoch ist es von Wichtigkeit, das Leben der Künstlerin zu kennen, um die Entwicklung ihrer Formensprache sowie der motivischen Auswahl nachvollziehen zu können. Varo schuf in ihren Werken alternative Realitäten und Welten, mithilfe derer sie die prägenden Ereignisse ihres Lebens, das durch die enormen Umbrüche des beginnenden 20. Jahrhunderts gezeichnet war, kritisch hinterfragte und ihnen gleichzeitig entflo. Auch wenn die Künstlerin der klassischen Erziehung einer spanischen Mittelschichtsfamilie zu Beginn des 20. Jahrhunderts unterzogen wurde, welche durch

---

<sup>25</sup>Bouzard 2018, S. 11, Camacho 2018, S.9, Arcq 2010a, S 44-53.

<sup>26</sup>[Übersetzt durch die Verfasserin: „Ich möchte nicht über mich selbst sprechen, denn ich bin der festen Überzeugung, dass das Werk das Wichtige ist, nicht die Person“.] Zitiert nach Kaplan 1998, S. 9.

katholische Werte, klösterliche Schulbildung und später eine konservative akademische Ausbildung gekennzeichnet war, entschied sie sich entgegen den damaligen Normen dafür, ein unkonventionelles Leben zu führen. Sie entschied sich für ein Leben, das für die Verhältnisse ihrer Zeit ungewöhnlich und progressiv war. Sie entschied sich für eigene Erwerbstätigkeit, für mehrere Ehen und Liebesbeziehungen, die teilweise polyamorös waren und alle kinderlos blieben, und sie entschied sich für ein Leben, das vor allem ihren Freundschaften gewidmet war. Unter diesen vielen intensiven und lebenslang anhaltenden Freundschaften, war – wie wir noch sehen werden – jene zur britischen Malerin Leonora Carrington von besonderer Intensität und entscheidend für die Entwicklung Varos künstlerischer Formensprache.<sup>27</sup>

### **3.1 Die künstlerische Ausbildung und der Weg zum Surrealismus**

Am 16. Dezember 1908 wurde Maria de los Remedios Alicia Rodriga Varo de Uranga in Anglés, einer kleinen Stadt in der Provinz Girona, nördlich von Barcelona in Spanien geboren. Ihr Vater Rodrigo Varo y Cejalvo kam aus Cordoba und war Hydraulikingenieur. Seine Frau Ignacia Uranga Bergareche war Argentinierin und Tochter baskischer Eltern. Varos Mutter war fromme Katholikin und verehrte die Stadtpatronin der Jungfrau von Los Remedios sehr, deren Namen ihre Tochter später tragen sollte. Nachdem zwei ihrer Kinder an Typhus gestorben waren, blieb nur noch Rodrigo Varo, der ältere Bruder Remedios, als einziger Sohn, bis später Luis Varo, der jüngere Bruder Varos, zur Welt kam. Mit ihrem älteren Bruder Rodrigo, der später Arzt wurde, hatte Varo ein herzliches, aber kein tiefgründiges Verhältnis. Vor allem als Varo später ein Leben als Künstlerin *de bohème* in Paris führte und Rodrigo aufgrund dessen ihre Ernsthaftigkeit als Künstlerin anzweifelte, verschlechterte sich die Beziehung der beiden. Mit Luis hingegen, der als junger Mann im spanischen Bürgerkrieg starb, pflegte Varo ein inniges Verhältnis, das besonders in ihrer Kindheit von Spielen und gemeinsamen Abenteuern geprägt war. Varos gebildeter Vater war Esperantist, stand den Lehren der katholischen Kirche skeptisch gegenüber und war der Überzeugung, dass das grundlegende Ziel der Menschheit darin bestehen sollte, sich mit anderen Nationen zu vereinen, um eine universale Harmonie zu erreichen. Er besuchte mit Varo verschiedene Museen, brachte ihr als junges Mädchen die Grundlagen des technischen Zeichnens bei und regte sie dazu an, eigenständig zu denken. Auf

---

<sup>27</sup>Kaplan 1998, S. 7-9, 30-41.

den langen Überfahrten und Reisen der Familie hielt Rodrigo seine Tochter mit der Aufgabe beschäftigt, seine hydraulischen Zeichnungen und Diagramme zu kopieren. Später kritisierte Varo die fordernde und dominante Art ihres Vaters, doch auch wenn der Umgang mit dem herrischen Patriarchen mit Sicherheit von Frustration und Anstrengung geprägt war, sollten die Fähigkeiten, die sie unter seiner Vormundschaft erwarb, sie ihr gesamtes künstlerisches Schaffen hindurch begleiten. Rodrigo Varo schenkte seiner Tochter wissenschaftliche Bücher und andere Lektüren, darunter Alexandre Dumas, Jules Verne und Edgar Allan Poe. Mit den Jahren kamen Texte der Philosophie und des Mystizismus hinzu. Er war ein leidenschaftlicher Beobachter seiner natürlichen Umwelt, vor allem Minerale und Pflanzen interessierten ihn, eine Begeisterung, die er an Varo weitergab. Später in Mexiko-Stadt würde sie sich nicht zum Malen an ihren Schreibtisch setzen, ehe sie nicht ihre Edelsteine und Minerale um sich hatte, welche für sie Magie besaßen. Viele ihrer Gemälde (*Planta Insumisa* [Widerspenstige Pflanze], 1961, (Abb. 3) *Ramo floral con pajarito* [Blumenstrauß mit Vogel], 1960, *Planta* [Pflanze], 1960) lassen außerdem ein tiefgreifendes Verständnis für Botanik und Naturheilkunde erkennen. Obwohl Varo mit ihrem Vater zahlreiche Interessen und Ideale sowie sein humorvolles<sup>28</sup> und kritisches Verständnis der Welt teilte, empfand sie ihn als einschüchternd und pflegte ein emotional distanzierteres Verhältnis zu ihm. Zu ihrer Mutter hingegen hatte die Künstlerin ein inniges Verhältnis, weshalb sie sich später, in den Jahren ihres normbefreiten Künstler\*innenlebens, in einem moralischen Zwiespalt befand und fürchtete, ihre fromme Mutter enttäuscht zu haben. Varo verließ ihren ersten Wohnort, Anglés, mit fünf Jahren. Diese frühen Jahre hinterließen laut Literatur<sup>29</sup> einen prägenden Eindruck. In vielen ihrer in Mexiko gefertigten Gemälde könnten Bezüge zu der romanischen und gotischen Architektur ihrer Geburtsstadt hergestellt werden. Von Anglés zog die Familie nach Cádiz, dann nach Nordmarokko und blieb 1917 schließlich in Madrid. Wie es für junge Frauen aus der Mittelschicht im Spanien unter König Alfonso dem XIII. und seinem Diktator General Primo de Rivera üblich war, absolvierte Varo die ersten Jahre ihrer Ausbildung in einer Klosterschule. Diese Zeit wurde oft als prägend und sogar als traumatisch für die Künstlerin beschrieben. Jene Schulen waren geprägt von übermäßiger Strenge und

---

<sup>28</sup>Varo erzählte, so Kaplan, häufig eine Anekdote über ihren Vater, in welcher er sich über die katholische Kirche in Spanien lustig machte. Vgl. Kaplan 1998, S. 14.

<sup>29</sup>Arcq 2010a, S. 46.

strikten Reglements, die den sozialen und religiösen Verhältnissen des erzkatholischen Spanien dieser Zeit entsprachen.<sup>30</sup>

Den hier und in ihrem mütterlichen Elternhaus herrschenden konservativ-katholischen Denkmustern versuchte sie ein freiheitliches, universalistisches Denken entgegenzusetzen. Neben Akten der Rebellion wie dem Verstreuen von Zucker auf den Fluren, um die Schritte der Nonnen frühzeitig hören zu können, widmete sie sich statt religiösen Schriften der Lektüre von Abenteuerbüchern und Lyrik, welche sie von ihrem Vater erhalten hatte. Sie begann außerdem, sich bereits in dieser Zeit für Okkultismus sowie Bücher über Mystizismus und orientalische Philosophien zu interessieren, lange bevor sie jenen Theorien in den Kreisen der Surrealist\*innen wiederbegegnen sollte. In einer ihrer Werkreihen der späteren Jahre offenbarte die Künstlerin wie sie zu jenen katholischen Bildungseinrichtungen stand. Die als Triptychon konzipierte Werkgruppe erzählt in drei separaten Werken von der Härte und Strenge eines restriktiven Bildungsregims (*Hacia la torre [In Richtung Turm]*, 1960 (Abb. 4)), von der Planung einer kollegialen Rebellion (*Bordando el manto terrestre [Den Erdmantel bestickend]*), 1961 (Abb. 5)) bis hin zur Flucht in die Freiheit (*La Huida [Die Flucht]*, 1961) (Abb. 6)). Varo machte sich in diesen Gemälden über die mönchischen Erziehungsmethoden lustig, indem sie ihre Monotonie, ihre Abgestumpftheit, ihre Überholtheit, aber auch die Dunkelheit und Beengtheit darstellte, welche diese ausmachten.<sup>31</sup>

1924 mit nur 15 Jahren bekam Varo einen Platz an der angesehensten Kunsthochschule Spaniens, der *Real Academia de bellas Artes de San Fernando* in Madrid. Ihre Eltern hatten ihr künstlerisches Talent erkannt. Anfangs überwiegend mit Bleistift gefertigt, zeugen ihre Zeichnungen von einer enormen Genauigkeit und einem Gespür für Licht und Raum. Mit 12 Jahren hatte sie ihr erstes Ölgemälde gefertigt, ein Porträt ihrer Großmutter (Abb. 7). Aufgrund dieser Fähigkeiten entschieden sich ihre Eltern entgegen der sozialen Norm der Bildung junger Frauen, ihr einen Bildungsweg zu gestatten, der grundsätzlich für junge Männer vorgesehen war. Die Aufnahmeprüfung, deren Statuten im 19. Jahrhundert entwickelt worden waren und welche von einer Jury bewertet wurde, war außerordentlich anspruchsvoll. Varo bestand sie

---

<sup>30</sup>Arcq 2010a, S. 46-47, Kaplan 1988, S. 11, Kaplan 1998, S. 11-19.

<sup>31</sup>Kaplan 1998, S. 17-24, Arcq 2010a, S. 47.

mit Leichtigkeit, ihr bereits vorhandenes Talent in Kombination mit der Übung im Zeichnen und dem, was sie sich in der Schule für Kunst und Handwerk, die sie zuvor besucht hatte, angeeignet hatte, bildeten die idealen Voraussetzungen. Auch Salvador Dalí, Gerardo Lizarraga, Jose Horna und Josep-Lluís Florit besuchten diese Schule. Den Studierenden wurde viel abverlangt, sie wurden mit Härte und Strenge zur Perfektion getrieben. Vor allem die wenigen jungen Frauen wurden in diesem Studium mit einem Anspruch unterrichtet, der mehr als Schikane gesehen werden kann; so diskriminierten Lehrende wie José Garnelo Studentinnen auf Basis misogynen Ansichten und erschwerten ihnen damit den akademischen Fortschritt.<sup>32</sup> Besonders wichtig waren im Curriculum Fächer wie Anatomie, Komposition, Perspektive, Farbenlehre, Architekturtheorie sowie figuratives Zeichnen, Bekleidung, Stillleben, Ornamentik und schließlich Landschaftsmalerei und dekorative Malerei. Zusätzlich zu diesem straffen Pensum belegte Varo außerdem einen Kurs, in dem sie wissenschaftliches Zeichnen lernte. Die hier erlernten Fähigkeiten sollten der Künstlerin in ihrem späteren Leben zugutekommen. Unter anderen lehrte Manuel Benedito Vives Varo die Ölmalerei. Vives war romantischer Realist in der Tradition Joaquín Sorollas, weshalb er besonderen Wert auf die technische Ausführung der Ölmalerei legte. Hier lernte Varo eine Leinwand auf traditionelle Weise zu präparieren, die Pigmente anzumischen und ein Gemälde richtig zu firnissen, Handgriffe, die bereits die Alten Meister für ihre Gemälde verwendeten. Das Zeichnen spielte über Varos gesamtes Studium hinweg eine entscheidende Rolle. Sie war ständig dabei, ihre Fähigkeiten zu verbessern und zu schärfen. Ziel der akademischen Ausbildung war es, Präzision zu erwerben, die Grundlagen perfekt zu dominieren und ein Gefühl für die Malerei zu entwickeln, alles stets innerhalb eines kontrollierten Rahmens. So war die Akademie kein Ort des Experimentierens und der künstlerischen Freiheit. Die Student\*innen mussten sich diese Freiheit außerhalb des akademischen Rahmens suchen, um hier ihre individuelle Formensprache zu entwickeln.<sup>33</sup> „Todo lo que yo aprendía, lo aprovechaba para pintar por mi cuenta las cosas que me interesaban, que es lo que podemos llamar, unida a la técnica, la iniciación a la personalidad”.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup>Arcq 2010a, S. 47.

<sup>33</sup>Arcq 2010a, S. 47, Kaplan 1998, S. 24-29.

Die konformistischen, verstaubten Traditionen abschaffen wollend begann sich in den 1920er Jahren durch den Einfluss avantgardistischer Bewegungen wie dem Surrealismus aus Frankreich, etwas in den künstlerischen und intellektuellen Kreisen Spaniens zu verändern. In Madrid bildete das damalige Student\*innen-Wohnheim, in dem einige der Student\*innen der Akademie lebten, das kreative Zentrum für neue surrealistische Produktionen. Die Student\*innen orientierten sich an und interessierten sich für die künstlerischen Strömungen, die außerhalb Spaniens existierten, und luden internationale Gäste ein. Über die Jahre etablierte sich das Wohnheim zu einem kulturellen Zentrum, das unter anderen von Unamuno und Ortega, von H.G. Wells, vom französischen Architekten Le Corbusier sowie von den Komponisten Igor Stravinsky und Maurice Ravel besucht wurde. Es wurde zu einem Ort der Avantgarde, an dem einige der wichtigsten Persönlichkeiten der Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts verkehrten. Auch Varo besuchte die von der Studenten\*innenvereinigung organisierten Vorträge, Filme, Theaterstücke und Ausstellungen und lernte hier die Gemälde Salvador Dalís, die Filme Luis Buñuels und das Theater Federico García Lorcás kennen und adaptierte Motive und Ideen ihrer Werke. Varo war fasziniert von der Breite der Möglichkeiten, von der Exzentrik, vom Fantastischen, von der Welt der Träume und den alternativen Realitäten, die ihr der Surrealismus vorstellte. Allerdings war es nicht nur die Student\*innenvereinigung, die ihr Inspiration bot. Madrid als Stadt und ihr kulturelles Angebot waren für Varos künstlerische Entwicklung ebenso von Bedeutung. Häufig besuchte sie das Museo del Prado, wo sie Gemälde Francisco de Goyas, Velázquez´ und vor allem des Hieronymus Bosch (Abb. 8) betrachtete, dessen Fabel- und Mischwesen, detaillierte Phantasielandschaften, merkwürdige Vehikel und groteske Szenarien einen großen Einfluss auf Varos motivischen Erfindungsreichtum haben sollten. Nachdem sie sich nach Unabhängigkeit von ihrer Familie und nach weiterer Erkundung ihres künstlerischen Weges sehnte, heiratete sie einen Freund aus der Akademie, Gerardo Lizarraga. Er war, wie Varos Mutter, ebenfalls baskischer Abstammung und 1905 in Pamplona geboren worden. Er war ein großer, schlanker

---

<sup>34</sup>[„Alles, was ich lernte, nutzte ich, um selbst die Dinge zu malen, die mich interessierten, was man zusammen mit der Technik die Einführung in die Persönlichkeit nennen kann“.] Zitiert nach Kaplan 1998, S. 29. Laut einem ihrer damaligen Studienkollegen, Josep Luís Florit, waren die Gemälde aus dieser Zeit, in denen Varo begann, ihre eigene „Persönlichkeit“ als Malerin zu finden, bereits geprägt von einer surrealistischen Formensprache. Leider sind sie heute verschollen. Vgl. Kaplan 1998, S. 24-29.

junger Mann mit einer langen graden Nase und tiefen Augen. Als Student an der Akademie hatte er zahlreiche Preise gewonnen und arbeitete in einem außerordentlich breiten Spektrum an künstlerischen Tätigkeiten. Später widmete er sich beispielsweise der Porträtmalerei sowie kommerziellen Illustrationen, politischen Plakaten und öffentlichen Wandgemälden. Außerdem war er surrealistischer Filmemacher. Lizarraga war Anarchist und unter den ersten, die sich als Freiwillige meldeten, um die Republik während des spanischen Bürgerkrieges zu verteidigen. Die beiden heirateten 1930 im kleinen Kreis der Familie in San Sebastian, einer Küstenstadt, in der Varo die Sommer ihrer Jugend mit ihrer Familie verbracht hatte. Für Varo war diese Hochzeit ein wichtiger Schritt, um ihr eigenständiges Leben als Künstlerin zu beginnen. In Spanien dieser Zeit herrschte ein strikter sozialer Codex, der einer jungen 21-jährigen Frau, wie es Varo war, vorschrieb, entweder bei ihren Eltern zu wohnen oder den Bund der Ehe einzugehen. Für Varo, die seit ihrer Kindheit eine antiautoritäre Haltung hatte, war Lizarraga, ein politisch aktiver Künstler, die ideale Verbindung, um in die Bohème-Welt der zeitgenössischen Künstler\*innen einzutreten, die an einen sozialen Wandel glaubten. Auch wenn sich die Ehe innerhalb der folgenden fünf bis sechs Jahre auflösen würde, basierte sie auf einer Freundschaft, die das gesamte Leben der Künstlerin über fortbestand. Spanien entwickelte sich in dieser Zeit zu einem immer unsichereren Ort. Nach 30 Jahren Monarchie und 8 Jahren Diktatur wurde am 14. April 1931 „la nina bonita [das hübsche Mädchen]“, also die zweite Republik, ausgerufen, mit der Bestrebung, ein demokratisches System einzuführen. Nach einer anfänglichen Welle der Euphorie dauerte es nur 4 Monate, bis der Traum der neu gewonnenen Freiheit in sich zusammenfiel. Die Rechte reagierte auf den Parteigeist der Linken mit willkürlicher Gewalt, was zu organisiertem Terrorismus von beiden Seiten führte. So kam es zu Bombardierungen ausgewählter Zentren der Republik und zu Schießereien auf offener Straße und in Cafés. Im Mai kam es auch in der Calle de Alcalá, in der sich die Kunstakademie befand, an der Varo gerade ihren Abschluss absolvierte, zu Unruhen. So beschlossen sie und Lizarraga zum einen aufgrund der gefährlichen politischen Situation und zum anderen aus Abenteuerlust heraus nach Varos Abschluss nach Paris zu reisen. Nachdem sie in der Akademie bereits mit dem Surrealismus in Berührung gekommen war, suchte sie nun die Geburtsstadt der avantgardistischen Bewegungen auf, um so viel wie möglich von ihnen zu

lernen. Außerdem wollte sie die Stadt Paris für sich erkunden. So hatten es auch die zentralen Figuren der progressiven Kunstszene Spaniens, Dalí, Buñuel, Lorca und Alberti gemacht. Sie waren alle auf der Suche nach Inspiration und neuen Denkmustern und sie hofften in Paris fündig zu werden. Für Varo entsprach Paris genau ihren Vorstellungen, und sie erlebte ein Jahr voller neuer Eindrücke und Inspirationen ein Bohème-Leben als arme Künstlerin führend. Nach diesem Jahr in Paris entschied sich das Paar nach Barcelona zu ziehen. Innerhalb Spaniens war Barcelona die einzige Stadt, die sich mit Paris vergleichen ließ. Damals war Barcelona eine liberale Stadt. Sie war antiklerikal und hatte sich im Laufe der 30er Jahre zu dem wichtigsten künstlerischen und intellektuellen Zentrum Spaniens entwickelt, sie war kosmopolitisch und stand seit vielen Jahren in engem Kontakt mit Paris. Hier formte sich der erste von Varos künstlerischen Freundeskreisen, bestehend aus Josep-Lluís Florit, Oscar Domínguez und Esteban Francés. Obwohl sie weiterhin mit Lizarraga zusammenlebte, ging Varo schon bald eine Liebesbeziehung mit Esteban Francés ein, einem katalanischen Künstler, der sechs Jahre jünger war als Varo. Mit dieser Liebesbeziehung brach Varo zum ersten Mal in ihrem Leben mit den strengen sozialen Normen, die in ihrer Erziehung dominiert hatten und erfand ihr Verständnis für Sexualität und Liebe neu. So sollte sie ab diesem Zeitpunkt über ihr Leben hinweg immer mehrere Liebesbeziehungen gleichzeitig unterhalten, die alle offengehalten wurden. Sie verheimlichte nichts und meistens entwickelten sich ihre Beziehungen zu Freundschaften, die bis zum Ende ihres Lebens erhalten blieben. Auch wenn eine offene Sexualität und die Ablehnung konventioneller Moralvorstellungen beinahe ein Muss innerhalb der Bohème waren, war es für eine Frau dennoch etwas Besonderes, mehrere Partnerschaften parallel zu führen. Varo arbeitete mit Francés in einem Atelier an der Plaza Lesseps, welche sich in einem Viertel junger künstlerischer Avantgarde befand. Francés hatte sich in Barcelona bereits etabliert und identifizierte sich mit den avantgardistischen und experimentellen Idealen des Surrealismus und hatte in Varo eine Gleichgesinnte gefunden. Durch Francés Netzwerk und durch Varos Bekanntschaft mit dem französischen surrealistischen Künstler und Schriftsteller Marcel Jean 1935 beschleunigte sich ihre Aufnahme in die surrealistischen Kreise Barcelonas rasant. Als Jean einmal Oscar Domínguez einen Besuch abstattete, begegneten Varo und Francés Jean zum ersten Mal, und die Gruppe begann sich intellektuell auszutauschen und vor allem gemeinsam

zu spielen. In einem klassisch surrealistischen Spiel dieser Zeit schufen Jean, Dominguez, Francés und Varo *Cadavres exquis* [exquisite Leichen] (Abb. 9). Sie sollten dabei helfen, unbewusste Gedankengänge zu erforschen, indem man verschiedene Bilder einander willkürlich gegenüberstellte. Mindestens 25 Collagen und zeichnerische Beiträge, an denen Varo mitwirkte, entstanden in dieser Zeit. Dieses Spiel regte Varo dazu an, sich intensiver mit dem französischen Surrealismus auseinanderzusetzen und mit diesem in Dialog treten zu wollen. So begannen sie und Francés damit, Jean, der bereits nach Frankreich zurückgekehrt war, Werke zu schicken, die sie gefertigt hatten, damit er diese seinen surrealistischen Kolleg\*innen zeige, und beteuerten in ihren Briefen ihre absolute Loyalität gegenüber den Prinzipien des Surrealismus. Das einzige der erhaltenen Werke dieser Zeit, das die Signatur Varos trägt, hat den Titel *La lección de anatomía* [die Anatomiestunde] (Abb. 10) und zeigt eine Reihe männlicher Torsi, die mit anatomischen Diagrammen beschrieben sind. Sie alle sind besetzt mit unterschiedlichen männlichen Köpfen, die verschiedene Haar und Bartformen aufweisen. Sie entspringen einer amorphen Form, die sich durch ihre weiße Farbe von den dunklen Tönen des in zwei Hälften geteilten Hintergrunds absetzt. Auch einzelne Augen und zwei Röntgenaufnahmen eines Brustkorbs befinden sich innerhalb der amorphen Form, welche außerdem mit einer Aufnahme einer Hirnmasse verbunden ist. Eine Komposition, die sowohl überraschend als auch witzig ist und einen der wenigen *Cadavres exquis* bildet, in denen das fragmentierte Subjekt aus einem männlichen, nicht einem weiblichen Körper besteht. Weitere Werke aus dieser Zeit, die Francés und Varo gemeinsam fertigten, bilden *La travesía* [Die Überquerung] (Abb. 11), *El Pianista enmascarado* [Der maskierte Pianist] (Abb. 12) und *Catálogo de Sombras* [Katalog der Schatten] (Abb. 13)<sup>35</sup>. Nachdem im Sommer 1935 der politische Konflikt in Spanien weiter answoll, blieb auch Barcelona nicht verschont. Die Unruhen und Gewaltakte nahmen zu, es brach ein Bürgerkrieg aus und die anfängliche Hoffnung auf einen Regierungswechsel hin zu einer demokratischen Republik wurde zunichte gemacht. Es war ein blutiger Krieg, in dem mehr Zivilist\*innen starben als Soldat\*innen an der Front, und so herrschte eine ständige Angst in der Bevölkerung. Auch Varos Familie erlitt einen schweren

---

35<sup>3</sup>Arcq 2010a, S. 44–48. Gil/Rivera, Magnolia 2015, S. 35; Kaplan 1998, S. 30-41.

Verlust, als ihr jüngerer Bruder Luis an den schlechten Bedingungen starb, unter denen das Heer Francos kämpfte.<sup>36</sup>

### **3.2 Im Kreis der Pariser Surrealist\*innen**

In dieser Zeit des Notstandes kam der französische Dichter Benjamin Péret nach Barcelona, um den Widerstand gegen die Nationalisten zu unterstützen. Péret kam im August 1936, einen Monat nach Beginn des Krieges. Er war Teil der ersten Gruppe ausländischer Freiwilliger, die sich dazu gemeldet hatten, die spanische Republik gegen die nationalistischen Rebellen zu verteidigen. Péret war unter den französischen Surrealist\*innen immer einer der politisch aktivsten gewesen. Wegen kommunistischer Aktivitäten in Brasilien verhaftet und später ausgewiesen, widmete er sich weiterhin revolutionären Bestrebungen. Er war antiklerikal und glaubte an die Vision der Zukunft Leon Trotskys sowie an die Bedeutung der Poesie als Mittel des Widerstands. Durch ihren gemeinsamen Freund Oscar Dominguez lernten sich Varo und Péret im Oktober des Jahres 1936 kennen und gingen eine Liebesbeziehung ein, die später in einer Ehe münden sollte. In zahlreichen seiner Schriften, Buchwidmungen und Briefen, die oft ihr gewidmet waren, verewigte Péret seine Liebe zu Varo. Nach der Ermordung von Federico García Lorca begleitete Varo, die weiterhin mit Lizarraga verheiratet und mit Francés liiert war, Péret 1937 nach Paris. Frankreich war zu diesem Zeitpunkt noch ein sichererer Ort als Barcelona und Varo bekam die Möglichkeit, an dem künstlerischen Leben in Paris teilzuhaben. Doch sie ahnte nicht, dass dies das letzte Mal war, dass sie ihr Heimatland sehen sollte. Nachdem der Nationalismus in Spanien siegte, verbannte Franco alle Personen, die mit der Republik in Verbindung gestanden, hatten aus dem Land. Varo sollte diese abrupte Trennung von ihrer Familie bis zum Ende ihres Lebens bedauern. Während Lizarraga bis zum Ende des Bürgerkriegs in Spanien blieb, folgte Francés Varo nach Paris. Die Gruppe nahm sich ein gemeinsames Atelier am Montparnasse und es entstand eine Rivalität zwischen den beiden Männern, die anfangen, sich gegenseitig durch Eroberungsgesten ausstechen zu wollen. Doch nachdem sich das Verhältnis zwischen den beiden schließlich nach einiger Zeit etwas entspannte, wurden und blieben alle drei gute Freunde. Zu den engsten Freund\*innen Pérets gehörten André Breton und der Kreis der Surrealist\*innen von Victor Brauner, Leonora

---

<sup>36</sup>Arcq 2010a S. S. 44-53, Kaplan 1998, S. 29-47.

Carrington, Max Ernst, Dora Maar, Roberto Matta, Joan Miró, Gordon Onslow Ford über Wolfgang Paalen bis zu Alice Rahon. Trotz der Armut und des Hungers jener Zeit gefiel Varo das Leben in Paris. Sie hatte, laut Literatur<sup>37</sup>, das Gefühl, am Puls der Zeit zu sein, die aktuelle Energie und Strömung der Epoche mitzuerleben. Durch ihre Beziehung mit Péret befand sich Varo im unmittelbaren Umkreis der zentralen Figuren der Pariser Bewegung, Breton und seinen Anhängern. Eine Gemeinschaft außergewöhnlicher, talentierter Personen, die Varo laut Kaplan als inspirierend wahrnahm. Doch aufgrund ihres als großherzig und liebevoll beschriebenen Charakters hatte sich um Varo selbst ein künstlerischer Freundeskreis gebildet. Natürlich waren Péret, Francés und Domínguez, die sich ein Atelier am Montparnasse teilten, Teil dieser Gruppe, aber auch Victor Brauner gehörte zu den engsten Bezugspersonen der Künstlerin in dieser Zeit. Brauner war ein rumänischer Künstler, mit welchem Varo eine Zeit lang zusammenlebte. Er war 1933 aus seiner Geburtsstadt Bukarest nach Paris gekommen, wo ihm Yves Tanguy den Kreis der Surrealist\*innen vorstellte. Sein künstlerisches Debut in Paris feierte er 1934. Außerdem nahm er 1935 an einer Ausstellung der Surrealisten auf Teneriffa teil, die Dominguez mitorganisiert hatte. Als Varo und Brauner sich 1935 kennenlernten, befasste er sich in seinen Werken intensiv mit Themen der Zauberei, der Alchemie und unterschiedlichen Phänomenen der Psyche, Inhalte, die das spätere, reife Werk Remedios kennzeichneten. Möglicherweise war es also Brauner, der das bereits vorhandene Interesse der Künstlerin an okkultistischen Themen weiter befeuerte und ihr zur intensiven Auseinandersetzung mit den politischen Geschehnissen der Zeit (wie sie Péret betrieb) eine alternative Perspektive auf die Welt aufzeigte. Doch nicht nur inhaltlich beeinflusste Brauner das Werk Varos. In einem undatierten Werk, welches sich allerdings mit hoher Wahrscheinlichkeit den Jahren 1938/39 zuordnen lässt, mit dem Titel *En el techo del mundo* [Auf dem Dach der Welt] (Abb. 14) ist eine extreme Ähnlichkeit mit dem Werk Brauners auszumachen. Erschienen ist eine Abbildung dieses Werkes zwar zum ersten und einzigen Mal in einer französischen surrealistischen Zeitschrift Ende der 1950er Jahre, dennoch zeigt sich hier eine fantastische Welt, die mit ihren in der Ferne liegenden Schlössern, ihrem glühenden Himmel, den geschwungenen Hügeln und Steinen an Brauners Bildsprache der 1930er Jahre erinnert. Auch die glatzköpfigen Wesen,

---

<sup>37</sup>Kaplan 1998, S. 63-64.

welche diese Landschaft bevölkern, die Zweidimensionalität ihrer ägyptischen Profile sowie ihre geschwungenen Wirbelsäulen zitieren deutlich das Werk Brauners (Abb. 15). So ist *En el techo del mundo* [Auf dem Dach der Welt] eines der vielen Beispiele einer technischen Experimentierphase, in welcher sich Varo zu dieser Zeit befand. Varo bediente sich der unterschiedlichen Formensprachen ihrer Freund\*innen und Kolleg\*innen. Eine Strategie, die nicht auf Einfallslosigkeit fußte, sondern auf dem Willen, sich von den strengen Vorschriften der spanischen Akademie zu lösen und sich den aktuellen, avantgardistischen Stilen, Techniken und Inhalten zu widmen, welche der Surrealismus in Frankreich damals bot. Doch nicht nur künstlerisch näherte sich Varo Brauner an. Die beiden begannen eine Liebesbeziehung, während Varo weiterhin mit Péret zusammenlebte. Sie wird von Kaplan als eine energetische, hübsche, intelligente Frau beschrieben, mit einem guten Sinn für Humor, was sie zu einer attraktiven Person machte. Außerdem überhöhte die surrealistische Ideologie erotische Leidenschaft und sah in sexueller Unabhängigkeit eine Notwendigkeit für künstlerische Expression, gute Gründe dafür, sich in seiner sexuellen Freiheit nicht einschränken zu lassen.<sup>38</sup>

Seit die Bewegung des Surrealismus in den 1920er Jahren gegründet worden war, war Péret ein aktives Mitglied gewesen und pflegte besonders zu Breton eine enge Beziehung. Er spielte für den Surrealismus in Frankreich eine wichtige Rolle und wurde paradoxerweise als der „große Inquisitor“<sup>39</sup> bezeichnet, da er bei der Vernehmung von „Verdächtigen“, die Zweifel an den Theorien der Surrealist\*innen äußerten, besonderen Eifer zeigte. Diese Vernehmungen fanden im Zuge der Exkommunikationen statt, die die Surrealist\*innen immer wieder vornahmen, um sicher zu gehen, dass sich in ihren Reihen nur Personen befanden, die gänzlich von ihrer Philosophie überzeugt waren. Ironischerweise funktionierten Péret und die anderen also Mittel der Institution der katholischen Kirche, die sie so scharf kritisierten, für ihre eigenen Zwecke um. Dies könnte einer der Gründe sein, weshalb sich Varo, obwohl sie sich nun durch ihre Partnerschaft mit Péret inmitten der zentralen Mitglieder des Surrealismus befand, eingeschüchtert fühlte und Ehrfurcht vor den meisten Mitgliedern der Gruppe empfand.<sup>40</sup> „Mi

---

<sup>38</sup>Kaplan 1998, S. 63–69.

<sup>39</sup>Kaplan 1998, S. 55.

<sup>40</sup>Arcq 2010a, S. 44–53, Kaplan 1998, S. 49–56.

posición era la tímida y humilde del oyente, no tenía la edad ni el aplomo para enfrentarme con ellos, con un Paul Eluard, un Benjamin Péret o un André Breton; yo estaba con la boca abierta dentro de ese grupo de personas brillantes y dotadas”.<sup>41</sup>

Breton und die anderen schufen eine Umgebung, die wie eine ständige Prüfung wirkte. So versuchte Breton beispielsweise, Neuankömmlinge bei ihren Treffen in den Cafés durch ironische Begrüßungen oder unterschiedliche Formen der Rede auf die Probe zu stellen. Vielleicht blieb Varo als Partnerin Pérets verschont und entging den Aufnahmeprüfungen, dennoch erinnerte sich Varo später an das Minderwertigkeitsgefühl und die Beklommenheit, die sie in Anwesenheit der Surrealist\*innen empfand: „Yo, que no podía perder de pronto mi calidad de provinciana, estaba temblorosa, asustada, deslumbrada”.<sup>42</sup> Varo erzählte viele Jahre später, dass es nicht nur Breton war von dem sie eingeschüchtert war. Auch in Anwesenheit Pérets empfand sie diese Form der Ehrfurcht. Ihre Freund\*innen erzählten davon, dass Varo Péret bewunderte, ihn verherrlichte und in seiner Anwesenheit zurückhaltend und eingeschüchtert wirkte. In ihrer Erinnerung beschrieb sich Varo als sehr jung und unerfahren, obwohl sie in dieser Zeit der späten dreißiger Jahre (1938) bereits 30 geworden war. Eine kleine Lüge, die mit den Jahren eine eigene Dynamik entwickelte und schließlich zu einer neuen Realität für die Künstlerin wurde. So sollten später sogar ihr Reisepass als auch ihr Grabstein das Geburtsjahr 1913 nennen statt das korrekte Jahr 1908. Laut Kaplan könnte der Abzug der Lebensjahre mit dem enormen Druck zusammenhängen, den die Philosophie des Surrealismus aufgrund ihrer Schönheitsideale auf die weiblichen Mitglieder der Bewegung ausübte. Jugendliche Schönheit und Unschuld waren die beiden Grundelemente, die jenes weibliche Idealbild definierten. Der Surrealismus widmete sich in einer Vielzahl seiner Schriften der Theoretisierung der Bedeutung und Rolle der Frau für die kreativen Prozesse des männlichen Künstlersubjekts. Dabei stellte sich als besonders erfolgreiches Konzept das sexistische Idealbild

---

<sup>41</sup>[„Übersetzt durch die Verfasserin: „Meine Position war die der schüchternen und bescheidenen ZuhörerIn, ich hatte weder das Alter noch die Selbstsicherheit, um ihnen gegenüberzutreten, einem Paul Eluard, einem Benjamin Péret oder einem André Breton; ich stand mit offenem Mund in dieser Gruppe von brillanten und begabten Menschen“]. Zitiert nach Kaplan 1998, S. 56.

<sup>42</sup>[„Ich, die ich meine Provinzialität nicht plötzlich ablegen konnte, zitterte, war verängstigt, geblendet“.] Zitiert nach Kaplan 1998, S. 56.

der *femme-enfant*<sup>43</sup> heraus. Eine Kind-Frau, die aufgrund ihrer Naivität und ihrer Jugend sowie ihrer Unschuld in direkterem Kontakt zum Reich des Intuitiven, Unbewussten stünde. Ein zauberhaftes Wesen, das weder durch Logik noch durch Vernunft korrumpiert worden wäre und welches deshalb ideal dafür geeignet wäre, einem männlichen Künstler als Wegweiserin zu dienen.<sup>44</sup>

### 3.2.1 Frau-Sein im Surrealismus

Wie es Simone de Beauvoir in ihrem Werk *Das andere Geschlecht* beschreibt, wiesen die Surrealisten in ihrer Definition des Weiblichen die Frau in Differenz zu dem Männlichen als „das Andere“<sup>45</sup> aus und ließen den realen Frauen der Bewegung dadurch wenig Raum für ein gleichberechtigtes Arbeiten.<sup>46</sup>

So erschwerten sie es den Malerinnen, sich als eigenständige Künstlerinnen zu etablieren. Bretons Einstellung gegenüber Frauen erscheint in vielen Fällen widersprüchlich. Er war überzeugt von der Idee der sexuellen und spirituellen Freiheit, während er in seinem poetischen Werk sein Leben lang auf der Suche nach der einzig wahren Liebe war. Das Resultat seines Glaubens an die einzige Liebe waren drei Eheschließungen und zahlreiche romantische Liaisons. Diese Widersprüchlichkeit versuchte er in *Les Vases Communicants* zu erklären, doch letztendlich zeigt sich in seiner Lebensführung, dass poetische Überzeugungen und emotionale Bedürfnisse häufig im Widerspruch miteinander standen. Nach der Gründung der Bewegung 1924 gab es über die Jahre hinweg zahlreiche Frauen, die sich der surrealistischen Bewegung anschlossen oder zumindest für ein paar Jahre in ihren Umkreisen verkehrten. So wie Varo waren manche dieser Frauen auf der Suche nach einer künstlerischen Identität, andere waren auf Reisen oder mit Mitgliedern befreundet. Ihre Teilnahme und die Länge ihrer Aufenthalte variierten sowie auch die Hingabe, mit der sie sich ihrer Kunst widmeten. In der Geschichte des

---

<sup>43</sup> Bei der „femme-enfant“ handelt es sich um eine Frauenfigur, welche André Breton zum ersten Mal in der Ausgabe „La Révolution Surréaliste“ vorstellte. Dieses Bild der surrealistischen Frau sollte die 1930er Jahre hindurch dominieren. „A prototype of the femme-enfant, or woman-child, that enchanting creature who through her youth, naiveté, and purity possesses the more direct and pure connection with her own unconscious that allows her to serve as a guide for man [...]“. Vgl. Chadwick 1993, S. 33.

<sup>44</sup> Kaplan 1998, S. 56.

<sup>45</sup> De Beauvoir 1987, S. 11.

<sup>46</sup> De Beauvoir 1987, S. 10-11.

Surrealismus sowie in den theoretischen Schriften der Bewegung wird, bis auf die Behauptung, sie hätten Einfluss auf das Schaffen der männlichen Mitglieder genommen (beispielsweise als Muse) keine dieser Frauen als relevante Akteurin für Entwicklung des Surrealismus genannt. Leonora Carrington, Léonor Fini, Valentine Hugo, Jacqueline Lamba, Dora Maar, Lee Miller, Valentine Penrose, Alice Rahon und schließlich Remedios Varo waren nur einige der Künstlerinnen, die persönlichen Kontakt zur Bewegung hatten. Doch lassen sich ihre Werke und ihre Person kaum auf diese Tatsache reduzieren. Im Gegenteil, die großen Erfolge, die viele dieser Künstlerinnen erst nach der Loslösung aus den surrealistischen Kreisen erfuhren, legen nahe, dass ihre künstlerischen Visionen weit über jene der Bewegung hinausgingen. Die Geschichte jeder dieser Frauen ist verschieden, doch haben sie etwas gemeinsam. Es handelt sich um eine Gruppe Frauen, denen es gelang, sich den Konventionen ihrer Erziehung und ihrer Elternhäuser zu widersetzen, die den Versuch anstellten, ihre Visionen und ihre Bestrebungen in ihrem Leben zu verwirklichen, und welche den harten Weg gingen, eine eigene künstlerische Formensprache zu finden, dies in einer Zeit, in der es für künstlerisch tätige Frauen nur wenige weibliche Vorbilder gab. Es war eine große Herausforderung für eine Frau in den 1920er Jahren, eine unabhängige künstlerische Identität zu entwickeln. Diese rebellischen, jungen, schönen Frauen repräsentierten ein neues Leitbild ihrer Zeit und nahmen das Zukünftige vorweg, indem sie sich intensiv mit der inneren weiblichen Vorstellungskraft als Quelle der Kreativität auseinandersetzten.<sup>47</sup>

Im Vergleich zur Solidarität der männlichen Mitglieder untereinander, blieben engere, unterstützende Beziehungen zwischen den Künstlerinnen in Paris weitgehend aus. Mit Gewissheit kannten sie sich alle, wurden teils auch Freundinnen, dennoch war ihr Zusammenhalt weit weniger intensiv als jener der Männer. Später sollte Varo zu der englischen Malerin Leonora Carrington, die sich in dieser Zeit ebenfalls in Paris befand, eine außergewöhnliche Freundschaft entwickeln. Im Paris der 1930er hingegen gibt es keinen Nachweis für eine Freundschaft unter den weiblichen Mitgliedern der surrealistischen

---

<sup>47</sup>Chadwick 1993, S. 6-8, Kaplan 1998, S. 57.

Vereinigung. Wäre dies anders gewesen, wären die Inhalte der Theoreme, die Ästhetik der Malerei sowie die Geschichte des Surrealismus heute vielleicht andere.<sup>48</sup>

### 3.2.2 Das frühe Werk

Einige Aspekte der surrealistischen Philosophie waren allerdings auch sehr attraktiv für die jungen Malerinnen. So auch die Vorstellung, dass es die Möglichkeit einer Vereinigung der inneren und äußeren Realität gäbe und dass damit der Ergründung des Selbst sowie des Unbewussten eine entscheidende Rolle für die künstlerische Produktion eingeräumt würde. Die Dokumente aus dieser Zeit legen nahe, dass auch Remedios Varo sich, von den Denkansätzen der surrealistischen Philosophie inspiriert, daran machte, die neu kennengelernten Techniken und Theorien selbst auszuprobieren. Die meisten aus dieser Zeit erhaltenen Werke sind in surrealistischen Zeitschriften zu finden. Varo experimentierte in den zwei Jahren ihres Aufenthalts in Paris (1937-1938) mit diversen Ideen. Angeregt durch ihre surrealistischen Kollegen, entstand eine Serie von Werken, die in ihrer Formensprache Salvador Dalís, Max Ernsts, René Magrittes, Wolfgang Paalens und Victor Brauners Malerei zitierte, Künstlern, die damals zu den engsten Freunden Varos gehörten. Eines der Werke aus dieser Zeit trägt den Titel *El Deseo* [*Die Begierde*] (Abb. 16). Eine Reproduktion dieses Gemäldes wurde 1937 in der Winterausgabe des *Minotaure*, einer französischen, surrealistischen Zeitschrift veröffentlicht. Es zeigt eine Reihe von spitz zulaufenden Bergen, die auf ihren Wipfeln unterschiedlich große gläsern wirkende Platten balancieren. Aus diesen Platten tritt eine amorphe, weiß-milchige Substanz hervor, die sie mit den Bergspitzen verbindet. Aus der oberen Hälfte der Platten wachsen diverse Gewächse, treten Flammen hervor (teils aus Trichtern) und steigen Rauchschwaden auf. Drei der fünf Platten werden durch eine schwebende Treppe miteinander verbunden. Wie schon in einem weiteren Werk Varos mit dem Titel *Pintura* [*Malerei*] (Abb. 17) platziert die Malerin, die in hellen Farbtönen gehaltene Szenerie, welche mit hoher Präzision und Feinheit ausgeführt ist, vor einem dunklen, undefinierbaren Hintergrund. Dieser ist in zwei Ebenen geteilt. Während die untere Hälfte des Gemäldes bis zu der Höhe der Bergspitzen in einem dunklen Brauntönen gehalten ist, erstreckt sich über die obere Hälfte eine mit verschiedenen Blautönen gemalte Wolkenlandschaft. Wie in *Pintura* wird die glatte, fast

---

<sup>48</sup>Kaplan 1998, S. 57.

zähflüssig erscheinende Beschaffenheit der spitzen Berge durch scharfe Schatten und hell akzentuierende Glanzpunkte hervorgehoben. Obwohl in *Pintura* anthropomorphe Figuren auftauchen, funktionieren beide Werke mehr auf einer evokativen Ebene als auf einer narrativen. *El Deseo* ist undatiert, weshalb nicht mit Sicherheit festgestellt werden kann, ob Varo dieses Werk noch in Barcelona oder bereits in Paris fertigte. Da es mit *Pintura* so viele Ähnlichkeiten aufweist, liegt es allerdings nahe, es um das Jahr 1936, dem Jahr in dem *Pintura* entstand, zu datieren. Weil es das erste Werk ist, das in einer französischen, surrealistischen Zeitschrift veröffentlicht wurde, stellte es das öffentliche Debut der Malerin als Mitglied der surrealistischen Vereinigung dar. *El Deseo* weist verblüffende Ähnlichkeit mit einem der Objekte auf, das der Wiener Künstler Wolfgang Paalen fertigte. Paalen war 1936 nach Paris gekommen und verkehrte ebenfalls in den Kreisen der Surrealist\*innen. Er widmete sich überwiegend der Malerei, aber schuf hin und wieder Objekte nach surrealistischen Maßstäben. Eines dieser Objekte trägt den Titel *En la escalera del deseo* [Auf der Treppe der Begierde] (Abb. 18) und zeigt eine spiralförmige Treppe, auf deren Höhepunkt sich eine Flamme befindet. Paalen fertigte dieses Objekt kurz nach seiner Ankunft in Paris. Da Varos und Paalens Kunstwerke sich in zahlreichen Aspekten, wie der Darstellung der schwebenden Treppe und der spitz zulaufenden Formen, dem vertikalen Streben der Komposition sowie dem Titel ähneln, ist es wahrscheinlich, dass eine Person die andere in ihrer Arbeit inspirierte. Wer allerdings wen beeinflusste, ist aufgrund der ungeklärten Datierung Varos Werk nicht eindeutig festzustellen. Was aber mit Sicherheit gesagt werden kann, ist, dass Varo und Paalen in dieser Zeit eine enge Freundschaft eingingen, die auch in Mexiko weitergeführt wurde, wo sie bei der Restauration prähispanischer Objekte zusammenarbeiteten. Ein weiteres Werk, das Varo unter anderem in dieser Zeit fertigte, trägt den Titel *La espera* [das Warten] (Abb. 19) und zeigt den kopflosen Torso einer Frau, der als Substitution ihrer fehlenden Augen ein Fernglas auf Augenhöhe hält. Die kopflose Protagonistin ist, ähnlich wie die *Nike von Samothrake* in ein weißes fließendes Gewand gekleidet, das unmittelbar in ebenfalls weiße Flügel übergeht. Sie sitzt auf einem niedrigen Stuhl vor einer angebrochenen Ziegelmauer, hinter der ein Komet in die Höhe schießt. Mit ihrem linken Bein, welches gänzlich durch eine Prothese in Form eines gigantischen Schlüssels ersetzt wurde, öffnet sie die Tür eines Schrankes. In diesem Schrank

schwebt eine Weltkugel, auf die Regenwasser tropft, das aus einer über der Weltkugel schwebenden Wolke austritt. Die Flüssigkeit des Regens wirkt allerdings aufgrund ihrer milchigweißen Farbe nicht wie Wasser. Nachdem sie auf die Weltkugel getropft ist, rinnt sie an ihr hinab und bildet unter ihr eine Pfütze, die sich aus dem Schrank hinaus auf den Boden der Landschaft ergießt. Etliche Elemente, die Varo in diesem Gemälde darstellt, nehmen Bezug auf die surrealistische Formensprache der 1930er Jahre. Die Kombination aus widersprüchlichen Räumen, Dingen und Geschehnissen wie dem Himmlischen und dem Irdischen, Einrichtungsmöbeln und Naturlandschaft wie auch natürlichen und künstlichen Begebenheiten sind Charakteristika vieler der surrealistischen Gemälde dieser Zeit. So tauchen beispielsweise Körper, deren Extremitäten durch eine Krücke oder Ähnliches ersetzt wurden, häufig in den Werken Salvador Dalís auf (Abb. 20). Der offene Schrank, in dem sich Wolke und Weltkugel befinden, lässt an die Formensprache Magrittes denken, dessen juxtapositionelle Zusammensetzungen von unzusammenhängenden Dingen und Begebenheiten ein wichtiges Grundelement der surrealistischen Malerei begründete. (Abb. 21) Die fantastische, erzählerische Struktur von *La Espera* erinnert an Varos Werk *El agente doble* [Der Doppelagent] (Abb. 22), welches wiederum aufgrund seiner kompakten Räumlichkeit und seinen unzusammenhängenden Parallelereignissen Bezug auf Max Ernsts Malerei nimmt. Auch wenn viele der Gemälde Varos dieser Periode sich stilistisch unterscheiden, lassen sich teils inhaltliche Parallelen ziehen. So werden wir als Betrachter\*innen bei einigen Werken Zeug\*innen von physischer Gewalt an weiblichen Körpern. In dem Werk *Recuerdo de la Walkiria* [Erinnerung an die Walküre] (Abb. 23) substituiert Varo zwar den Körper der Walküre durch ein Korsett, aber dennoch wird deutlich, dass es sich hierbei um die Darstellung von Gefangenschaft und Qual handelt. Das Korsett ist von einer Mauer aus lodernden Flammen umgeben und bereits von Pflanzen bewuchert. Jenseits der Flammen ist die obere Hälfte eines Frauenkopfes zu sehen, dessen zugehöriger Körper im Erdboden verschwunden ist. Obwohl Varo durch den Titel des Gemäldes auf die weibliche Kriegerin der nordischen Mythologie, die Walküre, im Allgemeinen hindeutet, ist wohl im Spezifischen Brünnhilde die Heldin aus Richard Wagners Oper *Die Walküre* gemeint. In der Sage wird Brünnhilde vom Gott Wotan aufgrund ihres Ungehorsams bestraft und dazu verdammt, in einem menschlichen Körper, umgeben von lodernden

Flammen, auf einen Helden zu warten, der sie befreien wird. In Varos Version hat sich Brünnhilde entschieden, nicht mehr in Passivität zu verharren und auf einen Mann zu warten, sondern sich selbst zu befreien und aus den Flammen zu fliehen. Zurückgelassen hat sie nur ein Korsett, das in seiner Beschaffenheit Parallelen zu Fesselapparaturen aufweist und gleichzeitig ein Symbol für eine gesellschaftlich oktroyierte Form von Weiblichkeit darstellt. Im Gegenteil zu Brünnhilde hat sich die Frau in der Zeichnung *Como en un sueño* [Wie in einem Traum] (Abb. 24) noch nicht aus ihrer Qual befreien können. Sie ist über eine stark gewellte Holzplatte gespannt. Arme und Beine werden dabei übermäßig in die Länge gestreckt und liegen wie gebügelt an der Holzplatte an. Ihr Kopf ist nach hinten überstreckt. Während ihre Füße zu Rädern werden, gehen ihre Arme in eine steil nach unten führende Treppe über, die in einer Vulkanlandschaft endet. Dies ist das erste Mal, dass Varo in einem Gemälde menschliche Füße durch Räder ersetzt, ein Motiv, das sich später in vielen ihrer Werke finden lässt. Die Haare der Frau hängen an der Treppe hinab. Neben der gewellten Holzplatte befinden sich an beiden Seiten weitere diagonal verlaufende Holzplatten, die jeweils gen Himmel hinaufführen. Wie die anderen Gemälde dieser Zeit signierte Varo *Como en un sueño* nur mit ihrem Vornamen, Remedios. Später sollte diese Signatur durch „R. Varo“ ersetzt werden, eine Änderung, die erst stattfand, nachdem Varo zu künstlerischer Reife fand und die womöglich mit ihrem Selbstverständnis als Künstlerin und Frau in Zusammenhang steht. Auch die Motive physischer Gewalt an weiblichen Protagonistinnen nimmt in den späteren Jahren ab und weicht einem machtvollen, mystischen Frauenbild. Varos Experimentierfreudigkeit, angeregt durch ihr Umfeld der Surrealist\*innen, ist nicht nur in der thematischen Vielfalt, sondern auch in den unterschiedlichen Techniken zu sehen, die sie verwendete. Besonders Materialien und Verfahren, die einen Zugriff auf Unbewusstes ermöglichen sollten, fanden häufig Verwendung. In ihrem Werk *Las almas de los montes* (*Espíritus de la montaña*) [Die Seelen der Berge] (Abb. 25) von 1938 verwendete Varo beispielsweise die Technik der *fumage*, ein Verfahren, das Wolfgang Paalen an einem der Tage im Café Les Deux Magots zufällig entdeckt haben soll, indem er ein frisch mit Ölfarbe bemaltes Stück Papier über eine Kerze hielt und diese das Papier mit einer Spur aus Ruß bezeichnete. Die entstandenen Formen bildeten die Grundlage für Farbzeichnungen, die darauf ausgeführt wurden. So wandelte Varo in *Las almas de los montes* die rußigen Partien des Gemäldes in eine

Wolkenlandschaft, aus der kantige, schmale Krater herausragen. Zwei dieser Krater bilden eine Art Kokon, in denen menschliche, schlafende Gesichter zu sehen sind. *Las almas de los montes* ist das früheste der Werke Varos, in denen sie die Technik der *fumage* anwandte. Später sollte sie diese und andere Techniken öfter verwenden, um das Zufällige und das Kontrollierbare einander gegenüberzustellen. In dem Werk *Marionetas vegetales* [Gemüse Marionetten] (Abb. 26) wandte Varo eine weitere der Techniken an, welche die Surrealist\*innen verwendeten, um ihre künstlerische Inspiration anzuregen. Varo ließ hierfür geschmolzenes Wachs auf eine hölzerne, nicht grundierte Oberfläche tropfen. Die zufällig entstandenen Formen des flüssigen Wachses auf der Oberfläche des Gemäldes bildeten die Grundlage für die Körper und Gesichter, die sie anschließend aufmalte. Sie verband außerdem die Formen, welche das Wachs bildete, mit gemalten, pflanzlich wirkenden und amorphen Farbelementen und schuf so eine bunte fröhliche Komposition, die frei im Raum schwebt. All diese Formen des Ausprobierens und Kombinierens verschiedener Techniken offenbarten die Neugier und den Drang Neues zu lernen, der für Varo als Künstlerin charakteristisch war. Obwohl Motive wie die Räderfüße, der im Erdboden verschwindende Kopf oder die Wurzelgeflechte in späteren Gemälden Varos wieder auftauchten, kann man zwischen den Pariser Arbeiten nur wenige Gemeinsamkeiten erkennen und somit kaum von einem eigenen Stil Varos sprechen. Wenngleich Remedios Varos Gemälde und Zeichnungen in diesem Moment noch stark experimentell geprägt waren, erkannten die Surrealist\*innen sie als ihrer Formensprache zugehörig an. Obwohl Varo allerdings (wie zahlreiche andere Künstlerinnen) nie ein offizielles Mitglied der surrealistischen Vereinigung war, stellte sie mit dieser in Tokyo, London, Paris, Mexiko-Stadt und New York aus und veröffentlichte ihre Werke ab 1937 und noch viele Jahre, nachdem sie nach Mexiko ausgewandert, in den wichtigsten surrealistischen Zeitschriften (*Minotaure*, *Dictionnaire abrégé de Surréalisme*, *La Brèche* und *Surréalisme même* unter anderen). Auch wenn die Pariser Jahre stark von Armut und Prekarität geprägt waren, da weder Péret noch Varo mit ihrer Kunst viel verdienten, war es eine aufregende und schöne Zeit für die Künstlerin. Sie fühlte sich angeregt durch die vielseitigen Strömungen dieser Zeit und durch die Gruppe von Intellektuellen und Künstler\*innen, die sie umgab. Der Surrealismus war für Varos Entwicklung als Malerin von entscheidender Bedeutung, er bestärkte Varo darin, sich ihrer Imagination zuzuwenden, sich

auf eine Suche zu begeben, Mut zu haben, zu experimentieren und außerdem das Mittel der Ironie einzusetzen. Und dies in einem Moment als Varo akut auf der Suche war nach einer eigenen künstlerischen Formensprache.<sup>49</sup>

### **3.3 Flucht und Rettung**

Aufgrund des Weltgeschehens musste sich Varo allerdings frühzeitig von ihrer Pariser Gemeinschaft trennen. Im September des Jahres 1939 traten England und Frankreich in den Zweiten Weltkrieg ein. Paris hatte sich bereits seit einem Jahr auf die Besetzung durch Deutschland vorbereitet, nachdem sich Österreich dem Deutschen Reich angeschlossen hatte und das Sudetenland annektiert worden war. 1939 forderte die Pariser Regierung schließlich alle Einwohner\*innen dazu auf, die Stadt zu verlassen. Öffentliche Museen wie das Louvre wurden geschlossen, ihre Güter an die Provinzen geschickt und die Evakuierung der Stadt begann. All diejenigen, die sich entschieden hatten zu bleiben, inklusive Varo und Péret, lebten nun in Verhältnissen, die von ständiger Unsicherheit geprägt waren. Für Ausländer\*innen verschlechterte sich die Lage mit der Zeit erheblich. Durch die Angriffe Deutschlands auf Österreich, die damalige Tschechoslowakei und Polen waren unzählige Flüchtlinge aus dem Ausland in Paris eingetroffen. Sie waren dazu verpflichtet, permanent ein Ausweisdokument mit sich zu führen, und liefen Gefahr, jederzeit in ihr Herkunftsland verwiesen zu werden. Spanien, das Herkunftsland Varos, stand immer noch unter der Diktatur des rechtsextremen Franco, der Fürsprecher der Republik im Schnellverfahren hinrichten ließ. Doch auch in den Straßen von Paris wurde es immer gefährlicher. Varos Beziehung zu Péret und der Fakt, dass Péret aus seiner regimekritischen Meinung kein Geheimnis gemacht hatte, verschlimmerten die Situation. 1940 wurde Péret einberufen und im Mai aufgrund seiner politischen Aktivitäten in ein Militärgefängnis in Rennes deportiert. Im Winter desselben Jahres wurde auch Varo verhaftet, da sie mit Péret in Verbindung stand. Ort und Dauer der Verhaftung Varos verbleiben allerdings bis heute unbekannt. Im Gegenteil zu Péret (der in seinen Texten dieser Zeit in Fantasien über Varo und andere Traumwelten flüchtete) und Lizarraga (der, bis er durch Varo und andere Freunde aus dem Gefangenenlager in Frankreich befreit wurde, immer Stift und Papier bei sich trug, um den erlebten Grauen für einen Moment zu entfliehen) sind von Varo

---

<sup>49</sup>Kaplan 1998, S. 58-69.

aus der Zeit ihrer Gefangenschaft keine Aufzeichnungen erhalten. Es muss ein traumatisches Erlebnis für die Künstlerin gewesen sein, da sie nie wieder darüber ein Wort verlor. Auch über die Zustände während der Gefangenschaft gab Varo nie Auskunft. Georgette Dupin, eine der damaligen Pariser Freundinnen Varos, war die erste Person, die die Künstlerin nach ihrer Gefangenschaft sah. Sie nahm sie einige Wochen bei sich zuhause auf. Varo soll laut ihr direkt nach ihrer Gefangenschaft schwer traumatisiert und verstört auf sie gewirkt haben.<sup>50</sup> Doch der Künstlerin blieb kaum Zeit, das Erlebte zu verarbeiten, da kurz nach ihrer Freilassung die Nazis in Paris einmarschierten. Das war eine Reihe an Traumata, die Varo auf psychischer Ebene nachhaltig prägten. Am 14. Juli 1940 um fünf Uhr morgens drangen die Nazis in Paris ein und innerhalb weniger Wochen wurde Frankreich in zwei Zonen eingeteilt, die besetzte und die unbesetzte. Die Dritte Französische Republik wurde abgelöst durch das Vichy-Regime, in dessen neuer Verfassung unter Artikel 29 die französische Regierung dazu aufgefordert wurde, alle flüchtigen, regimekritischen Personen sofort dem Deutschen Reich zu überstellen. Varo geriet somit immer mehr unter Druck und entschied sich schließlich, obwohl sie ursprünglich geplant hatte zu warten, bis ihr der Aufenthaltsort Pérets bekannt war, Paris zu verlassen. Varos Freund Oskar Domínguez ermöglichte ihr einen Platz in einer Fahrgemeinschaft, die Richtung Süden fuhr und so kam Varo nach Canet-Plage, ein kleines Fischerdorf an der Mittelmeerküste. Es lag in der Nähe von Perpignan in den östlichen Pyrenäen und war eine Unterkunft, die durch den Surrealisten Jacques Hérold organisiert worden war. Brauner, Domínguez, Robert Ruis, Henri Goetz und kurzzeitig René Magritte erwarteten sie dort. Anfangs blieb Varo mit zahlreichen anderen Pariser Flüchtigen in dem Haus Hérolds, bis sie sich später mit Victor Brauner zusammentat, welcher als rumänischer Jude ebenfalls geflohen war. Sie zogen zusammen in eine Unterkunft, die ihnen im Gegenzug zu einer Ration Fisch pro Tag zur Verfügung gestellt wurde. Obwohl die weltpolitische Lage sich stets verschlimmerte, verbrachten Brauner und Varo einige idyllische Monate in Canet-Plage und halfen den Fischern vor Ort bei ihrem täglichen Fang. Brauner schenkte Varo ein Jahr später ein Aquarell (Abb. 27), das wohl die Künstlerin darstellt und in welchem er betonte, wie schön und wichtig diese Zeit für ihn war. Es ist mit einem kleinen Text versehen, der übersetzt Folgendes bedeutet: „An meine sehr

---

<sup>50</sup>Kaplan 1998, S. 71.

geschätzte Freundin Remedios mit der Erinnerung an einen unvergesslichen Abschnitt meines Lebens. Ihr Bewunderer und Freund, Victor Brauner, Marseille, Okt. 1941“.<sup>51</sup> Ende August des Jahres 1940 machte sich Varo auf nach Marseille, wo sie auf zahlreiche andere Künstler\*innen und Intellektuelle traf, die sich in der Stadt aufhielten, während sie ihre Flucht aus Europa organisierten und auf ihre Ausreisevisen warteten. Péret war es inzwischen gelungen, sich durch Bestechung aus seiner Gefangenschaft zu befreien und er traf einige Monate nach der Ankunft Varos ebenfalls in Marseille ein. So fanden die beiden wieder zueinander. Marseille war damals voll mit Flüchtlingen, und die Verpflegung und das Essen wurden mit der Zeit immer knapper. Zwar gehörte Marseille zu den unbesetzten Gebieten Frankreichs, doch die deutsche Gestapo war dauerhaft präsent und auch die Razzien der Polizei stellten eine permanente Bedrohung dar. Somit galt es, so schnell wie möglich an ein Visum zu gelangen, Ausweisdokumente und Tickets für Schiffsüberfahrten zu organisieren, um durch Flucht das eigene Überleben zu sichern. Hierfür war die Organisation *Emergency Rescue Comitee* von besonderer Bedeutung. Dies war eine Organisation, die sich drei Tage nach der Besetzung Paris in New York gegründet hatte und deren Ziel es war, so vielen europäischen Intellektuellen und Künstler\*innen wie möglich zur Flucht zu verhelfen, eine Initiative, die zur Folge hatte, dass eine unglaubliche Anzahl an intellektuellen Europäer\*innen in die USA immigrierte. Um sicher zu gehen, dass alle Personen gerettet würden, die in besonderer Gefahr schwebten, entwickelte das Komitee eine Prioritätenliste, die von zwei Experten aufgestellt wurde. Thomas Mann, der damals in Princeton lebte, kümmerte sich um die Auflistung der Intellektuellen Deutschlands und Alfred M. Barr Jr., der damals Direktor des MoMa war, widmete sich der Auflistung von Künstler\*innen unterschiedlichster Nationalitäten. Varian Fry, ein junger (32 Jahre alter) Linguist, der in Harvard studiert hatte, wurde damit betraut, sich um die Organisation der Ausreisen zu kümmern. Er richtete ein vorläufiges Büro ein und erlangte im Namen des Komitees die Ausstellung von Papieren tausender Personen, die ihn in Verzweiflung um Hilfe baten. Ursprünglich hatte Fry geplant, bis September 1941 in Marseille zu bleiben und sich weiter der Rettung Intellektueller und anderer Bedürftiger zu widmen, doch die Nationalpolizei zwang ihn, vorzeitig das Land zu verlassen und eskortierte ihn über die spanische Grenze. Die

---

<sup>51</sup>Zitiert nach Kaplan 1998, S. 74.

verbleibenden Helfer\*innen Frys versuchten weiterhin Personen die Ausreise zu ermöglichen. Auch Varo und Péret warteten auf eine Möglichkeit, aus der gefährlicher werdenden Lage zu flüchten. Während die meisten ihrer Freunde in der Villa Air-Bel, einem großzügigen Chateau außerhalb der Stadt lebten, kamen Perét und Varo in einem kleinen gemieteten Zimmer nicht weit von Air-Bel unter. Eine Fotografie (Abb. 28) aus dieser Zeit zeigt, wie Péret und Varo zusammen mit André Breton und Victor Serge einem russischen, marxistischen Journalisten, der ein enger Freund Bretons war, vor der Villa stehen und sich angeregt unterhalten. Mit der Zeit waren alle engsten Freunde Varos nach Marseille gekommen, wie eine weitere Fotografie (Abb. 29) aus dem Jahr 1941 zeigt. Auch Brauner und Dominguez war es gelungen, nach Marseille zu kommen und sich in der Villa einzufinden. Die Pariser Tradition der Treffen im *Les Deux Magots* weiterführend traf sich die Gruppe abends nun im *Au Brûleur de Loup*, einem legendären Ort im alten Hafen von Marseille. Hier führten sie zum Zeitvertreib einige der damaligen surrealistischen Spiele, wie *Cadavre exquis* fort. Eine der entstandenen „Leichen“ (Abb. 30) aus jener Zeit wurde später Teil der persönlichen Sammlung Varos. Sie zeigt einen menschlichen Kopf, dessen einzelne Gesichtspartien jeweils von unterschiedlichen mitspielenden Personen gefertigt wurden. In diesem Fall waren es Remedios Varo, Óscar Domínguez, Jacques Hérold und Victor Brauner, die an der kollektiven Produktion dieses Werkes teilgenommen hatten. Die kurze Widmung, welche sie dem Werk unten rechts beifügten, offenbart den politischen Grundton, der in der Vereinigung damals herrschte. So schrieben sie den verachtenden Kommentar: „Le dernier Romantique a été enulé par le Maréchal Pétain- [ Der letzte Romantiker wurde von Marechal Pétain in den Arsch gefickt]“.<sup>52</sup> Auch wenn dies eine Witzelei innerhalb eines surrealistischen Spiels war, konnten derartige Kommentare, wenn sie von den Autoritäten Vichys gefunden wurden, bittere Konsequenzen haben. Das Spielen sowie Humor und Ironie waren für die Surrealist\*innen Mittel des Eskapismus vor einer Lebensrealität, die von ständigen Bedrohungen geprägt war. Nachdem sich die Lage in Europa immer weiter zuspitzte, versuchte Péret an Karten für eine Überfahrt nach Mexiko zu gelangen. Während Breton und seine Familie bereits in die USA ausgewandert waren, blieb Péret und Varo aufgrund ihrer Nähe zum Kommunismus die Einreise verwehrt. Mexiko eignete sich aber aus

---

<sup>52</sup> Zitiert nach Kaplan 1998, S. 80. Phillipe Pétain war der Marschall, der das „Vichy-Regime“ in Mitten des französischen Territoriums von Juli 1940 bis August 1944 installierte; vgl. Argüelles/Bradú 2018, S. 67.

einigen Gründen als Einwanderungsort sowieso besonders gut für das Paar. Zum einen wegen der Sprache, die Varo bereits beherrschte, zum anderen hatte Breton nach seiner Reise dorthin in großer Begeisterung von diesem Land gesprochen und außerdem versprach Mexiko, alle spanischen Flüchtlinge und Mitglieder der internationalen Brigaden unter Schutz zu stellen. Das *Emergency Rescue Comitee* arbeitete sechs Monate mit höchstem Einsatz daran, Péret und Varo die Überfahrt zu ermöglichen, organisierte sämtliche Visa und Papiere und trieb schließlich auch das Geld auf (350 Dollar), um eine solche Reise antreten zu können. So gelangten Varo und Péret über Umwege schließlich auf das Schiff *Serpa Pinto*, welches am 20. November 1941 den Hafen von Casablanca Richtung Mexiko verließ. Auch wenn die Flucht der beiden Künstler\*innen einer außerordentlichen Notlage geschuldet war, sollte ihre Reise nach Mexiko sie in ein Land führen, indem sie sich endlich etwas von dem Grauen des Krieges erholen und distanzieren konnten und das vor allem für Varo einen neuen Raum für ihre kreative Entfaltung bot.<sup>53</sup>

### **3.4 Der sichere Hafen**

Remedios Varo und Benjamin Perét wurden in Mexiko mit offenen Armen empfangen. Das Land ermöglichte zu dieser Zeit eine unkomplizierte Einreise und Ansiedelung europäischer Kriegsflüchtlinge. Diese Vereinfachung der Aufnahmebedingungen war dem damals amtierenden Präsidenten Lázaro Cárdenas del Río und seiner Regierung geschuldet, der besonders die Zuwanderung von Unterstützer\*innen der spanischen Republik, Personen spanischer Abstammung, europäischer Intellektueller und Künstler\*innen förderte. Doch nicht nur das Asyl wurde jenen Flüchtlingen gewährt, auch die Integration in die mexikanische Gesellschaft wurde ihnen durch eine Arbeitserlaubnis und die automatische Staatsbürgerschaft vereinfacht. In einem postrevolutionären Land, das gerade dabei war, seine verlorenen indigenen Wurzeln wiederzuentdecken und zu zelebrieren, war es von besonderer Großzügigkeit, so viele Europäer\*innen aufzunehmen. Dass sehr viele dieser Flüchtlinge auch noch Spanier\*innen waren, die Europäer\*innen, die vier Jahrhunderte zuvor unter Cortés einen Großteil der indigenen, mexikanischen Bevölkerung ausgelöscht hatten, stellte eine noch generösere Geste dar. Es waren vor allem die Intellektuellen und die gebildeteren

---

<sup>53</sup>Arcq 2010a, S. 52-53, Kaplan 1998, S. 69-84, Argüelles/ Bradu 2018, S. 67.

Europäer\*innen, die es nach Mexiko geschafft hatten und nun einen großen Einfluss auf die kulturelle Entwicklung des Landes hatten. Die Spanier\*innen agierten als Lehrende in Universitäten und Schulen und prägten die künstlerischen Strömungen der Kunst und Literatur des Landes nachhaltig. Sie fanden sich vor allem in Mexiko-Stadt ein, wo ihnen von der Regierung kaum Vorschriften gemacht wurden und sie sich frei entfalten konnten. Varo und Péret gingen wie die meisten nach Mexiko geflüchteten Europäer\*innen davon aus, sie würden, sobald der Krieg vorüber war, nach Paris zurückkehren, und sahen deshalb anfangs davon ab, sich in die mexikanische Gesellschaft zu integrieren. Stattdessen suchten sie nach gleichgesinnten Europäer\*innen, die ihr Glück auch in Mexiko versuchten. Unter ihnen waren viele ihrer vertrauten Freunde wie Gerardo Lizarraga, Esteban Frances, Gunther Gerszo, Kati Horna, eine ungarische Fotografin, und ihr Mann José, ein Bildhauer aus Spanien, den Varo bereits aus ihren Jahren in der Akademie in Madrid kannte, Emerico (Chiki) Weisz, ein Dokumentarfilmer und schließlich Leonora Carrington. Carrington war eine englische Malerin und sollte später die Frau von Chiki Weisz werden. Dies sollte eine Freundesgruppe sein, mit welcher Remedios Varo bis zum Ende ihres Lebens eng verbunden und stets in Kontakt bleiben sollte. Aufgrund ihrer gemeinsamen Geschichte und der Tatsache, dass sie das traumatische Erlebnis eines Krieges teilten, war ihnen bewusst geworden, wie wichtig Freundschaft und Kameradschaft in Krisenzeiten waren. So entstand eine Gemeinschaft, die sich in jeglichen Belangen unterstützte. Varo beispielsweise stellte ihr Zuhause für jede Person zur Verfügung, der es an einer Behausung fehlte. Während das Verhältnis unter den europäischen Künstler\*innen immer enger wurde, vergrößerte sich gleichzeitig die Kluft zur lokalen mexikanischen Kunstszene. Während die europäischen Künstler\*innen die Lebensweisen und Angewohnheiten beibehielten, die sie aus ihren Heimatländern kannten, forderten Diego Rivera und Frida Kahlo, die die führenden Persönlichkeiten der mexikanischen Kunstwelt waren, eine radikale Rückbesinnung auf die Ursprünge Mexikos. So hatten Rivera und Kahlo bereits während der Revolution für eine Rückbesinnung auf die indigene Geschichte Mexikos und damit eine Ablehnung sämtlicher Einflüsse äußerer, kolonialer Kräfte plädiert. Das Paar distanzierte sich deutlich von den europäischen Neuankömmlingen und stand ihrer Anwesenheit misstrauisch gegenüber. Rivera bezeichnete sie als „falsos artistas [falsche

Künstler]<sup>54</sup>, welche durch die Fortführung und Aufdrängung europäischer Lebensweisen, das Trauma der mexikanischen Bevölkerung neu entfachten. Kahlo hielt sie für einen Haufen schwer zu ertragender, verdorbener Intellektueller.<sup>55</sup> Obwohl Breton in den 30er Jahren bei seinem Aufenthalt in Mexiko bei Rivera und Kahlo untergekommen war und Kahlo infolgedessen 1939 zu einer Ausstellung nach Paris reiste, kam es zu keiner Annäherung der beiden Gruppen. Folglich blieb die Gruppe der Europäer\*innen unter sich und traf sich gemäß der Pariser Tradition einmal die Woche in dem Haus Gunther Greszos. Sie verbrachten anregende, lustige gemeinsame Abende, durch welche sich ihre Freundschaft immer mehr festigte. Es gesellten sich Luis Buñuel, César Moro (ein peruanischer Dichter), Wolfgang Paalen und seine Frau Alice Rahon, eine französische Malerin und Dichterin zu der Gruppe hinzu. Ähnlich wie die anderen Mitglieder sollten auch sie mehrere Jahre während und nach dem Zweiten Weltkrieg in Mexiko verweilen und auch sie hatten in Europa der surrealistischen Bewegung angehört. Gemeinsame Aktivitäten und surrealistische Spiele, schwarzer Humor sowie aufwendige Verkleidungsfeste füllten die Nächte der Gruppe. Laut Kaplan fand Varo es besonders unterhaltsam, unbekanntem Personen Briefe zu schreiben, in denen sie ihnen in einer halb seriösen, halb humoristischen Schreibweise ein Treffen mit ihr oder ein Abenteuer anbot.<sup>56</sup>

In den ersten Jahren der 1940er Jahre schrieb Remedios Varo mehr als sie malte. Nachdem sie größten Teils damit beschäftigt war, künstlerische Arbeiten zu fertigen, die den Werbezwecken des pharmazeutischen Unternehmens Bayer (vgl. *Dolor reumático 1*, (1948)) dienten, und weil sie in diesen Arbeiten kaum ihren persönlichen Ausdruck fand,<sup>57</sup> widmete sie sich in ihrer restlichen Zeit dem Schreiben. Sie schrieb mit einer bestimmten, großen, schwungvollen Schreibschrift ganze Geschichten, an denen sie nicht eine Korrektur vornahm. Auch ihre Zeichenhefte waren gesäumt von literarischem Beiwerk. Darunter Träume, fantastische Geschichten, Notizen für zukünftige Gemälde, Listen mit Rollenaufteilungen für

---

<sup>54</sup>Zitiert nach Kaplan 1998, S. 87.

<sup>55</sup>Kaplan 1998, S. 88.

<sup>56</sup>Kaplan 1998, S. 84-90.

<sup>57</sup>Kaplan 1988, S. 105-112.

komplexe Theaterstücke sowie Gästelisten. Sie variierte immer wieder in der Sprache, schrieb auf Spanisch, Französisch und manchmal in einer Kombination der beiden Sprachen. Für diese Entladung kreativer Energien und Ideen war die Freundschaft Varos zu Leonora Carrington, die mit der Zeit immer enger und intensiver wurde, von entscheidender Bedeutung. Eine Freundschaft, die in Varos Augen auf einem einzigartigen Empfindungsvermögen beruhte, welches die beiden teilten. Lange Zeit sahen sich die beiden Freundinnen täglich, teilten ihre Träume und Ängste, ihre Leidenschaften und ihre tiefsten Geheimnisse. Sie hatten sich bereits in den späten 30er Jahren in Frankreich kennengelernt, wo Carrington mit Max Ernst zusammengelebt hatte. Als Ernst aufgrund seiner deutschen Staatsbürgerschaft verhaftet und gefangen genommen worden war, war Carrington in eine existentielle Krise geraten und in Santander in eine Psychiatrie eingewiesen worden. Nach ihrer Entlassung fand sie einige Zeit später mit Hilfe des mexikanischen Diplomaten Renato Leduc, den sie heiratete, einen Weg, Europa zu verlassen. 1942 kam das Paar, welches erst in New York gelebt hatte, schließlich nach Mexiko-Stadt. Hier richteten sie sich in einem Haus in der Calle de Rosas Moreno ein, welches in unmittelbarer Nähe zu Varos und Pérets Wohnung lag. Was die beiden Freundinnen besonders einte, war der Glaube an das Übernatürliche, an spontan auftauchende Eingebungen, die sie lenkten, und an die Macht der Magie. Carrington, die gerade aus der Psychiatrie in Spanien entlassen worden war, und Varo, die weiterhin versuchte, die Erinnerungen an ihre Gefangenschaft in Frankreich zu verarbeiten, fanden in dieser Freundschaft einen Raum des vollen Verständnisses solcher traumatischen Erlebnisse. Sie fanden auf emotionaler und spiritueller Ebene zueinander, verstanden den Schmerz und die Verzweiflung, die mit jenen Dingen einhergingen. Varo, die sich von allen anderen unverstanden fühlte, sah in der Freundschaft zu Carrington eine Seelenverwandtschaft, in der sie sich nicht erklären musste, die ohne Worte funktionierte. Auch Carrington sah in Varo ihre engste Verbündete in einer sonst feindlichen Welt. Sie sprachen über Philosophie und begegneten sich sogar gegenseitig in ihren Träumen<sup>58</sup>, die sie in ihren Notizbüchern festhielten. Wenn sie gemeinsam auftraten, strahlten

---

<sup>58</sup>In einem der Träume, welche Varo aufschrieb, wird Carrington zu einer kleinen Katze. Varo befindet sich in diesem Traum in einem Hotelzimmer, wo sie gerade dabei ist, eine kleine helle Katze zu waschen. Bei genauerem Hinsehen bemerkt sie, dass es sich hierbei um Carrington handelt, die einen Mantel trägt, der dringend gewaschen werden muss. Sie beträufelt das Kätzchen weiterhin mit Wasser und seift es ein, wobei sie äußerst verwirrt über die Tatsache ist, dass sie nicht genau weiß, wen sie hier eigentlich wäscht. Vgl. Kaplan 1998, S. 94.

sie eine besondere Präsenz aus. So wird Carrington als schlanke, außergewöhnliche englische Schönheit beschrieben, während Varo, die etwas kleiner war als Carrington, als zurückhaltende, fragile Person mit eleganten Gesichtszügen, roter Mähne und großen funkelnden Augen wahrgenommen wurde, Eigenheiten und Merkmale, welche die Figuren in Varos Gemälden mit der Künstlerin gemein haben und die in Carringtons und Varos Geschichten in Beschreibungen der erfundenen Charaktere immer wieder auftauchten. In einer unveröffentlichten Kurzgeschichte Varos sind es Ellen Ramsbottom, eine Engländerin, die ein besonderes Interesse für „somniotelepathische Phänomene“<sup>59</sup> besitzt, und die Spanierin Felina Caprino Mandragora, die im Schlaf zu einer Ziege wird und im wachen Zustand eine Frau ist, deren kleine Hörnchen nur bei näherer Betrachtung auffallen. In Varos Geschichte machen sich die beiden Freundinnen auf in die Natur, um eine meditative Auszeit von ihren Sorgen und Ängsten zu nehmen. Leider gelingt es ihnen aufgrund störender Unterbrechungen nicht, sich zu entspannen und zu meditieren. Während Ellen von Kokosnusswasser und der Anwesenheit zweier riesiger Leguane gestört wird, sind es bei Felina Schildkröteneier und eine Menge Gürteltiere, die sie an der Entspannung hindern. So finden sich in einigen von Varos Aufzeichnungen Bezugnahmen auf die Freundschaft und das Leben mit Carrington und auf eine gemeinsame Welt, die sie miteinander entwickelten und in der sie sich teilweise stundenlang verlieren konnten. Varo und Carrington fanden ineinander ein Gegenüber mit derselben unvergleichlichen imaginativen Kapazität. Eine weitere Leidenschaft, die sie gemein hatten, war das Durchführen pseudowissenschaftlicher Experimente, wobei die Küche ihnen als Labor diente. In ihrem Hang zur Ironie und zum Irrwitz entwickelten sie Rezepturen, denen sie enorme magische Wirkungen zuschrieben und die sie regelmäßig an sich und ihren Freund\*innen testeten. Beide Frauen hatten sich ihr Leben lang mit okkultistischen Theorien und Praktiken auseinandergesetzt und ihr Interesse durch die Begegnung mit dem Surrealismus weiter verfestigt. Sie lasen regelmäßig Bücher zu den Themen der Hexerei, der Alchemie, Zauberei, dem Tarot und der Magie. Mexiko bot mit seinen magischen, hexischen Orten und Ereignissen das ideale Umfeld für jene Erklärungsmodelle.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup>Zitiert nach Kaplan 1988, S. 95.

<sup>60</sup>Kaplan 1988, S. 90-97.

Auch wenn die Gruppe der europäischen Künstler\*innen versuchte, die surrealistische Lebensweise durch Spiele und andere Formen der Unterhaltung beizubehalten, waren die Anfänge in Mexiko-Stadt dennoch nicht einfach. Obwohl Péret und Varo Unterstützung durch die republikanische Regierung Spaniens erhielten, reichte ihnen das Geld kaum zum Leben. Während Péret sich in kleineren Stellen als Französischlehrer an der Schule für Malerei und Bildhauerei versuchte, war es vor allem Varo, die das Paar finanzierte. Sie nahm jede Stelle an, die sie kriegen konnte. Zusammen mit Lizarraga und Francés baute sie Dioramen für das Büro der antifaschistischen Propaganda der Briten und nutzte ihre in Paris und Spanien erworbenen Fähigkeiten und bemalte für *Clardecor*, einen der beliebtesten Einrichtungsläden von Mexiko-Stadt, Designermöbel. Auch für Freunde bemalte Varo gerne Objekte. So hatte sie Nora Horna, der Tochter José und Kati Hornas beispielweise eine Holzschachtel mit stilisierten Tieren geschenkt (Abb. 31) und zusammen mit José einige Kinderspielsachen wie Puppen und Holzfiguren gefertigt. Da sie seit ihrer Kindheit außerdem eine hervorragende Näherin war, designte Varo gerne Kostüme und Hüte. Zusammen mit Carrington wurde Varo sogar damit beauftragt, für die Produktion *Madwomen of Chailot* von Jean Giraudoux die Kostüme zu entwerfen und kreierte Kopfbedeckungen für den spanischen Dramaturgen Pedro Calderón de la Barca und sein *Teatro del mundo*. Auch für Marc Chagall, den Varo auf ihrer Flucht in der Villa Air-Bell in Marseille kennengelernt hatte, entwarf sie in Zusammenarbeit mit Francés die Kostüme für das Ballettstück *Aleko* von Léonid Massine, welches im September 1942 in Mexiko-Stadt uraufgeführt wurde. In ihren späteren Gemälden lässt sich das Verständnis der Künstlerin für Modedesign und Materialität wiedererkennen, das bereits in die Entwürfe ihrer Kostüme einfluss. 1957 beispielsweise sollte sie ein Gemälde anfertigen, in dem die Kreativität und der Erfindungsreichtum sowie die Liebe zum Detail ihrer Entwürfe besonders deutlich werden. In dem Gemälde mit dem Titel *Tailleur pour dames* [Der Damenschneider] (Abb. 32) stellt ein Schneider seiner potenziellen Käuferin seine letzten Entwürfe vor. Dem französischen Titel nach handelt es sich hierbei wohl um Entwürfe der *haute couture*, welche für ihre Extravaganz bekannt ist. Varo beschrieb die Ideen, welche hinter einigen Entwürfen des Schneiders standen, wie folgt:<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup>Kaplan 1998, S. 90-94, Kaplan 1988, S. 95-101.

„ [...] un modelo es para viaje, muy práctico, en forma de barco por detrás, al llegar ante una extensión de agua se deja caer de espaldas, detrás de la cabeza está el timón que se maneja tirando de las cintas que van hasta el pecho y de las que cuelgan una brújula, todo ello sirve también de adorno, en tierra firme rueda y las solapas sirve de pequeñas velas, así como el bastón en el que hay una vela enrollada que se despliega; el modelo sentado es para ir a estos cocktail-party en donde no cabe un alfiler y no sabe uno ni dónde poner su vaso ni menos sentarse; el tejido de la écharpe es de una substancia milagrosa que se endurece a voluntad y sirve de asiento; [...]”<sup>62</sup>

Dieser humorvolle Umgang mit ihren Entwürfen und Ideen, welche absurde Ereignisse voraussetzen, beispielsweise eine spontane Bootsfahrt im eigenen Gewand, waren maßgeblich für Varos Gemälde und finden sich auch in anderen ihrer Werke wie *Vagabundo* [Wanderer] (Abb. 33) von 1957 wieder. Häufig dient die Kleidung ihrer Figuren nicht nur als Bekleidung, sondern geht viel mehr in Vehikel über (*Monja en bicicleta* [Nonne auf Fahrrad], 1961 (Abb. 34), *Hacia Acuario* [In Richtung Wassermann], 1961), wird zu Vegetation (*Planta Insumisa*, 1961 (Abb. 3)) oder zu Licht (*Astro errante* [wandernder Stern], 1961 (Abb. 35), *Personaje Astral* [astrale Figur], 1961). Was die Protagonist\*innen ihrer Werke tragen, steht häufig in direkter Relation zum Narrativ des Gemäldes und dient damit einer Einordnung des abgebildeten Ereignisses. Nähen hatte in Varos Leben seit ihrer Kindheit einen hohen Stellenwert eingenommen. Bereits als junges Mädchen hatte Varo damit begonnen, ihre eigene Kleidung zu nähen. Sie war der Überzeugung, dass gewöhnliche Schneider kein Verständnis für die Anatomie eines weiblichen Körpers besaßen. Teilweise fertigte sie sogar ihre eigenen Schuhe. Fähigkeiten, die sie von ihrer Großmutter erlernt hatte, deren konzentrierte, sanfte, auf die Nähmaschine blickende Miene das Motiv einer von Varos frühesten Zeichnungen gewesen war. (Abb. 36) Während es in der Generation ihrer Großmutter noch zu den weiblichen, häuslichen

---

<sup>62</sup>[Übersetzt durch die Verfasserin: „ein Modell ist zum Reisen, sehr praktisch, auf der Rückseite in Form eines Bootes, wenn man an ein Gewässer kommt, lässt man sich nach hinten fallen, hinter dem Kopf ist das Ruder, das durch Ziehen an den Bändern, die bis zur Brust gehen, bedient wird und an dem ein Kompass hängt, das alles dient auch als Dekoration, auf dem Land rollt es und die Klappen dienen als kleine Segel, ebenso wie der Stock, an dem sich ein aufgerolltes Segel befindet, das sich entfaltet; Das sitzende Modell ist für Cocktailpartys gedacht, bei denen man nicht weiß, wohin mit dem Glas, geschweige denn, wo man sich hinsetzen soll. Der Stoff der écharpe besteht aus einer wundersamen Substanz, die sich nach Belieben verfestigt und als Sitzfläche dient;“] Varo 2002, S. 55.

Aufgaben gehörte, anständig nähen zu können, beschäftigte sich Varo, die keinen Wert auf derartige Konventionen legte, viel mehr aus einem kreativen, erfinderischen Interesse heraus mit diesem Handwerk. Eine der vielen Kopfbedeckungen welche Varo für surrealistische Verkleidungsfeste entwarf, war eine drei-gesichtige Maske. (Abb. 37) Bestehend aus Pappmaschee, Spitze und einer Seilnaht schuf sie eine Art Helm mit einer dreiecksförmigen Gesichtsöffnung, welche von zwei Masken mit menschlichen Gesichtszügen flankiert wurde. Die Form des Helms erinnert an Darstellungen von Kapuzen in romanischen Fresken Kataloniens, die sie aus ihrer Kindheit gekannt haben könnte. Die Dreigesichtigkeit hingegen könnte sie von mehrgesichtigen, prähispanischen Figuren aus Tlatilco übernommen haben (Abb. 38), welche sie begonnen hatte zu sammeln. So vereinte Varo in dieser Maske kulturelle Einflüsse Spaniens und Mexikos und entwickelt eine neue Ästhetik. Eine Kombination, die immer wieder in ihren Gemälden zu finden ist. Tlatilco war eine Ausgrabungsstätte, welche in den 40ern entdeckt worden war, als man eine moderne Ziegelei einrichtete. Hier fand man eine beträchtliche Menge prähispanischer Artefakte, an denen einige Künstler\*innen großes Interesse hatten. Diego Rivera, Jean Charlot, Wolfgang Paalen, Miguel Civarrubias und auch Remedios Varo waren unter den ersten Sammler\*innen jener wertvollen Objekte. Sie erkannten die Schönheit und die handwerkliche Raffinesse, die in den damals noch günstig zu erwerbenden Tonarbeiten steckte. Varo nahm regelmäßig an Exkursionen zu solchen Ausgrabungsstätten teil, an denen die Arbeiter\*innen immer wieder Töpfe, Tonfiguren und Zylinderdichtungen im Erdboden fanden. Mit der Zeit trug sie eine beträchtliche Sammlung an prähispanischen Gegenständen zusammen (Abb. 39) und arbeitete außerdem für Wolfgang Paalen, der eine noch größere Sammlung besaß, als Restauratorin dieser.<sup>63</sup>

Das Jahr 1947 stellte für Varo einen Bruch dar. Zum einen änderte sich Varos Bildsprache, wurde persönlicher und ausdrucksstärker, zum anderen trennte sie sich endgültig von Benjamin Péret, der in diesem Jahr nach Frankreich zurückkehrte. Für ihn hatte es nie eine Zukunft in Mexiko gegeben, er hatte in Mexiko und vor allem auf Spanisch keinen Weg gefunden, seine poetische Stimme zu finden. Varo hingegen war in Mexiko angekommen und fürchtete bei einer Rückkehr das Aufleben ihrer traumatischen Erinnerungen. Sie liebte das

---

<sup>63</sup>Kaplan 1988, S. 101-111.

angenehme Wetter, die Ruhe, das Licht und die Entspanntheit in einem Land, in dem man ihre Muttersprache sprach. Mexiko war ihr neues Zuhause geworden. Varo hatte sich schon seit längerer Zeit von Péret distanziert und begann eine Liebesbeziehung mit dem französischen Piloten Jean Nicolle. Die beiden zogen aus der Wohnung in der Gabino Berredra-Straße aus und kamen vorerst bei Kati und José Horna in dem Stadtviertel Roma unter. Dies war ein altes Stadtviertel, bevölkert von unterschiedlichen Künstler\*innen. Es bildete den neuen Mittelpunkt für die Freundesgruppe. Nach einiger Zeit zogen Varo und Nicolle in eine Wohnung, die ehemals von Lizarraga bewohnt worden war und verbrachten dort einige wechselhafte Jahre in einer liebevollen Beziehung. Auch Nicolle kommt in Varos Geschichten aus dieser Zeit vor. Als Don Jon de Aguilota (großer Adler), ein Pilot der Stratosphäre, wie sie ihn beschreibt, tritt der schlanke, gutaussehende Mann mit Schnurrbart in einem ihrer märchenhaften Theaterstücke auf. Obwohl Varo seit ihrer Flucht sehr ungern reiste, trat sie im selben Jahr zusammen mit Nicolle eine Reise nach Venezuela an. Ihr Bruder Rodrigo war nach Venezuela gereist um als Leiter der Epidemiologie des Gesundheitsministeriums in Maracay zu arbeiten und eine Kampagne gegen Malaria und die Beulenpest anzuführen. Er war mit seiner gesamten Familie unter anderen mit Varos Mutter vor Ort. Um ihn und ihre Mutter zu sehen, nahm Varo die Unannehmlichkeiten der Reise auf sich. Ihre Mutter musste mit Entsetzen feststellen haben, dass Varo mit keinem ihrer vorangegangenen Ehemänner verreist war, sondern vielmehr mit einem jungen Piloten eine offene Liebesbeziehung führte. Eine Zeitlang arbeitete Varo ebenfalls für das Gesundheitsministerium in der Malaria-Kontrollabteilung, wo sie unter einem Mikroskop Parasiten studierte, die die Krankheit mit sich trugen, und diese genauestens abzeichnete. Diese Zeichnungen sollten jungen Student\*innen als Vorlagen dienen. Die pathologische Furcht vor Krankheiten und Insekten, welche Varo nach Angaben ihrer Freund\*innen gehabt haben soll, wurde in den Jahren in Venezuela wohl durch eine Konfrontationstherapie gelindert. Auch in ihren späteren Gemälden häufen sich die insektenhaften Motiven (*Niño y Mariposa* [Schmetterlingsjunge] (Abb. 40), 1961, *Descubrimiento de un geólogo mutante* [Entdeckung eines Mutantengeologen], 1961 (Abb. 41)) derart, dass man annehmen kann, Varo hatte mithilfe ihrer Kunst einen Weg gefunden, ihre Phobien zu visualisieren und vielleicht sogar zu verspotten. Die Detailgenauigkeit und Präzision,

die bei den Mikroskop-Zeichnungen gefordert war, würde sie ebenfalls in ihren späteren Gemälden beibehalten. Auch die laboratorische Umgebung mit ihren Apparaturen und Vorrichtungen sollte später in Varos Werk immer wieder vorkommen. Bis zu dem Beginn des Jahres 1949 blieb Varo in Venezuela, wobei sie sich die meiste Zeit in Caracas aufhielt, unweit von Maracay. Zusammen mit Nicolle unternahm Varo eine Exkursion zu den Llanos des Orinoco, eine abgelegene Region in Mittel-Zentral Venezuela. Hier arbeitete Nicolle mit dem Französischen Institut in Mexiko zusammen, um das agrikulturelle Potential der Region zu erforschen. Zusammen erkundeten sie die exotische Umgebung mit ihren intensiven Gerüchen und ihrer außergewöhnlichen Flora und Fauna. Die besondere Landschaft dieser Region zwischen der Andenkordillere und dem Orinoco Fluss, durchzogen von langsam fließenden Gewässern, die in der Regenzeit die umliegenden Wälder fluteten, hinterließ einen bleibenden Eindruck in Varos Erinnerung, den sie in ihrem Gemälde *Exploración de las Fuentes del Río Orinoco* von 1959 [*Erkundung der Quellen des Fluss Orinoco*] (Abb. 42) festhielt.<sup>64</sup>

Zurück in Mexiko begann für Varo 1949 eine neue Etappe ihres künstlerischen Schaffens. Endlich in einem Land angekommen und sich sicher und wohl fühlend stabilisierte sich in diesem Jahr auch die ökonomische Lage der Künstlerin. Nachdem sie sich von Nicolle getrennt hatte, näherte sie sich dem Österreicher Walter Gruen, der ihr letzter Ehemann werden sollte, an. Gruen, der in Frankreich und Deutschland einige Zeit in Gefangenenlagern festgehalten worden war, war es 1942 gelungen nach Mexiko zu fliehen. Damals hatten sich die beiden bereits kennengelernt. Varo war mit Péret liiert gewesen und Gruen mit Clari einer engen Freundin Varos, die später bei einem tragischen Unfall ertrank. Gruen, der in Österreich Medizin studiert hatte, fing nach seiner Ankunft aufgrund seiner unfertigen Ausbildung in einem Reifenladen an zu arbeiten. Nach einiger Zeit hatte er den Besitzer des Ladens davon überzeugt, neben Reifen auch Schallplatten zu verkaufen. Was als kleine Verkaufsecke in einem Bereich des Reifenladens anfang, entwickelte sich mit der Zeit zu einem erfolgreichen Geschäft. Mitte der 50er Jahre betrieb Gruen den führenden Musikladen in ganz Mexiko-Stadt mit dem Namen Sala Margolín. Gruen, ein sanfter, aber bestimmter Mann mit halb kahlem Kopf und großen Augen war ein großer Bewunderer Varos. Auch wenn Varo darauf bestanden hatte,

---

<sup>64</sup>Kaplan 1988, S. 111-117.

sobald ihre Werke verkauft würden, für die Hälfte des Lebensunterhaltes der beiden aufzukommen, gab ihr anfangs Gruen durch seine finanzielle Unterstützung die Möglichkeit, sich vorerst vollkommen auf ihre Malerei zu konzentrieren. Zum ersten Mal war Varo nicht mehr auf ihre kommerziellen Aufträge angewiesen und konnte sich vollkommen ihren künstlerischen Visionen widmen. Nach einiger Zeit zog Varo zu Walter Gruen, der in einer Wohnung wohnte, welche in der Straße Alvaro Obregón in unmittelbarer Nähe seines Musikgeschäftes lag. Hier mietete das Paar zwei Wohnungen an. Eine davon besaß einen Atelierraum im dritten Stock mit hohen Wänden und einer kleinen Terrasse, auf welcher Varo häufig ihre Staffelei platzierte, um das natürliche Licht besser einfangen zu können. Hier entwickelte die Künstlerin eine feinmalerische, kleinteilige Technik, die hohe Präzision und einen Aufwand von mehreren Stunden erforderte. Oft arbeitete sie an einem ihrer Werke mehr als sieben Stunden am Tag über mehrere Wochen hinweg. Ihre akribisch genau bearbeiteten Leinwände bekamen in kurzer Zeit die Anerkennung, die ihnen gebührte. So nahm Varo bereits 1955 an ihrer ersten Gruppenausstellung in der Galería Diana teil. Sie hatte vier Werke eingereicht, die in ihrer Technik, Thematik sowie Ästhetik, auf ihr späteres Schaffen vorauswiesen und Elemente beinhalteten, die prägend für Varos Bildsprache werden sollten. In ihrem Werk *Roulotte* (Abb. 43) beispielsweise lassen sich einige dieser Elemente erkennen. In diesem Werk wird ein Haus auf einem Gestell mit drei Rädern von einem mysteriösen Mann über eine mit Moos und knorrigen Pflanzen bewucherte Fläche gelenkt. Er trägt einen bläulichen Mantel mit hohem Kragen, welcher sein Gesicht zur Hälfte verhüllt und so seine Mimik verdeckt. Der an der Spitze des vieleckigen Hauses angebrachte Propeller lässt vermuten, dass die Fortbewegung des Gebäudes durch Windkraft unterstützt wird. In dem durch einen Querschnitt sichtbaren Innenraum sitzt eine ebenfalls in Blau gekleidete Frau am Klavier. Das im Inneren von warmem Licht durchflutete Haus scheint eine Vielzahl von Zimmern und Räumlichkeiten zu beherbergen, welche durch mehrere Türöffnungen und Treppenaufgänge angedeutet werden, die alle in unterschiedliche Richtungen weisen. Varo beschrieb das Geschehen wie folgt:<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup>Kaplan 1998, S. 117-120.

„Este carricoche representa un hogar verdadero y armonioso, dentro de él hay todas las perspectivas y felizmente se transporta de acá para allá, el hombre dirigiéndolo, la mujer produciendo música tranquilamente.“<sup>66</sup>

Die Künstlerin hier in Gestalt einer Pianistin kann sich in einem warmen, hell erleuchteten Innenraum frei ihrer Kunst widmen. Außen setzt sich ein Mann den Witterungen aus und garantiert den Fortschritt ihres Zuhauses. Durch den Einsatz der Farbe zeichnet die Künstlerin ein eindrückliches Stimmungsbild. Die Wärme und Sicherheit des Innenraumes spiegeln die warmen, sanften Orange- und Gelbtöne wider, die in unterschiedlichen Abstufungen in dem Haus vorhanden sind. Für den Innenraum setzte Varo die in ihrer akademischen Ausbildung und durch die Ingenieurszeichnungen ihres Vaters erworbenen perspektivischen Kenntnisse ein und schuf einen Irrgarten aus Räumen und Treppenaufgängen, Mittel, die sie auch in späteren Werken (*La Despedida* [Der Abschied], 1958 (Abb. 44), u.a.) einsetzte, um surreale, verschachtelte Räume und Architekturen zu kreieren. Den bewölkten Nachthimmel erzeugte Varo mithilfe einer speziellen Technik. Sie ließ stark verdünnte Farbe auf die Leinwand tropfen, pustete und ließ sie kleine Pfützen formen. Anschließend tupfte sie diese Pfützen ab, um einen wolken- oder nebelartigen Dunst zu erzeugen. Für den moosigen Waldboden verwendete sie eine ähnliche Technik, bei welcher zähflüssige Farbe auf die Bildoberfläche getropft wurde und anschließend durch ein Zusammenpressen der Bildfläche oder ein Aufpressen einer anderen Fläche Formen entstanden. Sie erinnern an eine organische, moosige Landschaft. Diese Technik hatte sie im Kreis der Surrealist\*innen kennengelernt, welche sie als *Décalcomanie* bezeichneten und ihre Erfindung einem von Varos engsten Freund\*innen Oskar Dominguez zuschrieben. Derartige Zufallstechniken, die der Farbe eine eigene Rolle in der künstlerischen Produktion einräumten, adaptierte Varo in zahlreichen ihrer Werke und kombinierte sie mit ihrer feinteiligen, akribisch vorbereiteten Malerei. Bei *Roulette* wird dieser Kontrast dadurch noch verstärkt, dass die Abdrücke mithilfe von echten Pflanzenblättern gemacht wurden und somit eine lebendige, detailreiche Oberfläche erzeugen. Laut Kaplan liegt *Roulette* aber nicht nur eine positive Konnotation zugrunde. Die dunkle

---

<sup>66</sup>[Übersetzung durch die Verfasserin: Diese Kutsche stellt ein wahres und harmonisches Zuhause dar, in ihr sind alle Perspektiven vertreten, und sie wird fröhlich hin- und hergefahren, der Mann lenkt sie, die Frau macht in aller Ruhe Musik.] Varo 2002, S. 52.

Umgebung der nächtlichen Landschaft, der verdächtige Blick des Fahrers, dessen verhüllter Mund und die Isolation der beiden Figuren in ihren jeweiligen Positionen verweist auf Ungewissheit und Einsamkeit. Der französische Titel *Roulette* lässt das absonderliche Gefährt mit einem wandernden Wagen eines Schaustellers assoziieren, der in ständiger Bewegung (*en marcha* im spanischen Titel) ist und nie gänzlich ankommt. Derartige fantastische Vehikel kommen in einer Vielzahl von Varos Werken vor und legen nahe, dass das Motiv der Reise, des Sich-in-dauerndem-Aufbruch-Befindens für Varo eines der Schlüsselthemen war. Die Isolation der Figuren wird durch die Isoliertheit des Hauses zusätzlich verstärkt. Voneinander abgewandt sind die beiden Protagonist\*innen des Gemäldes in ihre Beschäftigungen vertieft. In kaum einem von Varos Werken findet man eine direkte zwischenmenschliche Interaktion, so ist menschliche Absonderung ebenfalls eines ihrer Kernmotive. Auch wenn Varo eine sehr soziale Person mit unzähligen Freundschaften war, könnten die Unsicherheit und Instabilität der Kriegs- und Fluchtjahre derart tiefe Narben hinterlassen haben, dass die Ängste und Traumata aus jener Zeit und die damit verbundene Einsamkeit für sie weiterhin präsent blieben. Während das direkte Aufeinandertreffen menschlicher Figuren in ihren Gemälden eher eine Seltenheit darstellte, sind die Begegnungen von Personen mit Tieren häufig intensiv. In einem weiteren ihrer Debutwerke mit dem Titel *Símpatia* (ursprünglicher Titel war *La Rabia del Gato* [Die Wut des Katers] (Abb. 45)) beispielsweise, stellte sie eine Interaktion zwischen Mensch und Katze dar, die in einer strahlenden, elektrischen Verbindung gipfelt. Neben diesen beiden Werken zeigte sie 1955 zwei weitere mit den Titeln *Música Solar* [Solarmusik] sowie *Cienca inútil o el alquimista* [Nutzlose Wissenschaft oder der Alchemist] (Abb. 47). Während *Musica solar* [Solarmusik] (Abb. 46) ein Sinnbild der transformatorischen Macht und Magie der Natur darstellt, sind es bei *Cienca inútil* die laboratorischen Vorrichtungen und chemischen Prozesse, die eine Transformation hervorrufen. In beiden Fällen ist es die Protagonistin allein, durch deren Handgriffe die Transformationsprozesse in Gang gesetzt werden. Dabei scheint sie eins mit ihrer Umgebung zu werden, deren Untergrund sich in Form eines Mantels um sie legt. Die positive Resonanz bezüglich dieser vier ersten Arbeiten, die Varo der Öffentlichkeit präsentierte, war überwältigend. *Novedades*, eine der angesehensten Zeitschriften in Mexiko-Stadt, lobte ihr Werk in höchsten Tönen, während die anderen Künstler\*innen, die an der

Ausstellung teilgenommen hatten, in dem Artikel nicht einmal eine namentliche Erwähnung fanden. Auch *Excelsior*, die andere führende Zeitung der Stadt, beschrieb ihre Arbeiten als einzigartig, lobte ihren technischen und kreativen Mut sowie die Klarheit und Erhabenheit ihrer Werke. Allein mit diesen vier Arbeiten hatte Remedios Varo es geschafft, sich einen Namen unter den Künstler\*innen der Stadt zu machen. Mit ihrer einzigartigen Malweise, ihrer technischen und motivischen Raffinesse und einer reifen, durchdachten persönlichen Handschrift, war sie wie aus dem Nichts aufgetaucht. Während sie sich auf inhaltlicher Ebene einem Narrativ widmete, das als okkultistisch, als humoristischer Eskapismus bezeichnet werden kann, handelt es sich auf stilistischer Ebene um eine Synthese aus klassischen Elementen der europäischen akademischen Ausbildung und beflügelt von surrealistischen, avantgardistischen Elementen. Auch wenn es so schien, als wären diese Werke plötzlich entstanden, hatte es Jahre gedauert, die verschiedenen stilistischen Einflüsse und künstlerischen Ansätze, denen Varo in ihrem Leben begegnet war und mit welchen sie sich auseinandergesetzt hatte, in ihre individuelle Vision zu übersetzen. So adaptierte sie beispielsweise die Technik der *Décalcomanie*, nutzte diese aber auf eine gänzlich andere Weise als die Surrealist\*innen. Ihnen hatten diese und andere als automatisiert bezeichnete Techniken bzw. Gestaltungsweisen bereits in den 30er Jahren als Mittel der Auseinandersetzung mit dem Unbewussten gedient. Varo hingegen nutzte diese in ihren Werken auf eine sehr kontrollierte Art und Weise, um eine gewisse organische oder atmosphärische Ästhetik zu erzeugen, die sie dann mit ihren feinmalerischen Bildelementen kombinierte. Sie kontrollierte also künstlerische Mittel, deren Kontrolle die Surrealist\*innen explizit ablehnten. Derartige Differenzen in der künstlerischen Herangehensweise führten zu einer zunehmenden Distanzierung Varos von grundlegenden surrealistischen Dogmen wie dem psychischen Automatismus und damit von einer Identifikation mit den Grundsätzen der Strömung per se. Zwar negierte Varo den Surrealismus in ihren Werken nie gänzlich, erfand seine ästhetischen Grundlagen allerdings neu. So war es Varo nun in Mexiko gelungen, ihre eigene, individuelle Bildsprache zu entwickeln. Natürlich war diese geprägt durch ihren Werdegang als Künstlerin, ihre akademische Ausbildung und den Surrealismus, doch erst durch eine Loslösung von diesem und seinen dominanten männlichen Figuren konnte Varo ihren

einzigartigen Stil entwickeln. Auch die finanzielle Stabilität durch ihre neue Partnerschaft und vor allem ihre Freundschaft zu Leonora Carrington trugen zu ihrem gewonnenen Selbstbewusstsein als Künstlerin bei. Obwohl die Resonanz ihres Debuts überwiegend positiv ausfiel, vergrößerte sie ihre Sichtbarkeit in der Öffentlichkeit der Stadt zuerst nur wenig. Die mexikanische Kunstszene war damals überwiegend bestimmt durch den revolutionär-sozialistischen Grundton, den der mexikanische Muralismo angestoßen hatte. Die *indigenista*-Bewegung hatte sich zum Ziel gesetzt, allen Mexikaner\*innen die Wichtigkeit ihrer indigenen Wurzeln näherzubringen. Um also gemäß jenem Vorhaben zu agieren, wurden auch Künstler\*innen und Intellektuelle dazu aufgefordert, sich in ihren Werken verstärkt mit indigenen Kulturen Mexikos auseinanderzusetzen. Einer nationalistischen Agenda folgend wurde außerdem beschlossen, alle fremden, äußeren Einflüsse der Kunst abzulehnen, um einer erneuten Kolonialisierung entgegenzuwirken. Auch wenn jene Einstellungen aufgrund der großen Fluchtbewegung nach Mexiko in den 40er Jahren etwas nachließ, dominierte sie weiterhin die Szene. Aufgrund ihres doch offensichtlich europäisch geprägten Stils – mit stilistischen Vorbildern wie Bosch, Goya und El Greco<sup>67</sup> – war es anfangs also ein eher kleines Publikum, das Varos Werke anerkannte und würdigte. In den 50er Jahren öffnete sich die mexikanische Kunstszene dann allmählich und ließ häufiger Positionen junger europäischer Künstler\*innen zu. Nachdem Varos Werke in der Ausstellung von 1955 so gut angekommen waren, bat man sie ein Jahr darauf, eine Einzelausstellung ihrer Werke zu präsentieren. Diesmal reichte sie 12 Werke ein, die alle ebenso mit akribischer Genauigkeit gefertigt waren und weitere Einblicke in ihre fantastische Welt, bevölkert von Phantasiewesen, eröffneten. Eines zeigte eine Gruppe Reisender, die mit einem sonderbaren Gefährt durch einen gefluteten Wald fahren, um eine schwebende Perle zu erreichen, die in der Ferne leuchtet (*Hallazgo* [Erkenntnis], 1956 (Abb. 49)), ein weiteres zeigt einen Zauberer auf seinem Wanderwagen, der durch seine Jonglierkünste eine monoton gekleidete Menge in seinen Bann zieht (*El Malabarista o el Juglar* [Der Gaukler oder der Trickser], 1956 (Abb. 50)). In dem Werk *El Flautista* [Der Flötenspieler] (Abb. 51) gelingt es einem verzauberten Flötenspieler, dessen Gesicht mit Perlmutter verkrustet ist, durch seine Musik Bausteine eines Turms zu bewegen. Diese sind von

---

<sup>67</sup>Kaplan 1994, S. 33.

Fossilien durchsetzt und formen nach und nach den Turm. *Revelación o el Relojero* [Die Offenbarung oder der Uhrmacher] (Abb. 52) aus demselben Jahr zeigt einen Mann bei dem Versuch, der Zeit Herr zu werden. Umgeben von mehreren Standuhren, die dieselbe Zeit in unterschiedlichen Jahrhunderten festhalten, blickt er auf einen sphärischen Kreis, der durch das Fenster hereinfliegt. Diese Gemälde führten ihre persönliche, malerische Handschrift fort und besaßen dieselbe einzigartige, intime Qualität ihrer ersten Bilder. Nach der offenen, großflächigen Malerei der Muralisten schien die mexikanische Öffentlichkeit nun Varos feingliedrige, detailreiche intime kleinformatige Malerei besonders zu schätzen. Nachdem die Kritik wieder übermäßig positiv ausfiel, waren es nach dieser Ausstellung auch die Sammler\*innen, deren Interesse Varo geweckt hatte. Sie war sogar so beliebt, dass sie nach dieser Ausstellung eine Warteliste für Sammler\*innen erstellen musste, die keines ihrer Werke erwerben konnten. Dieses Zusammenspiel aus öffentlichem und szenischem Erfolg bedeutete für Varo den Beginn einer überaus erfolgreichen künstlerischen Karriere. Sie stellte regelmäßig in Mexiko aus, nahm an allen großen Ausstellungen teil und gewann mehrere Preise.<sup>68</sup>

So erhielt sie 1958 den ersten Preis (3000 Pesos) des ersten Salons für weibliche Künstler\*innen in den Galerías Excelsior für ihre Werke *Armonía* [Harmonie] (1956) (Abb. 53) und *Sea usted breve* [Fassen sie sich kurz] (1958), nahm 1959 an dem ersten Salón Nacional de Pintura [Nationaler Salon für Malerei] im Nationalmuseum für Moderne Kunst teil, sowie 1960 an der zweiten interamerikanischen Biennale in Mexiko. 1961 trug sie zu diversen kollektiven Gruppenausstellungen bei. 1963 fand dann die zweite und letzte Einzelausstellung Varos statt, mit dem Titel *Óleos recientes de Remedios Varo* [Die jüngsten Ölgemälde von Remedios Varo] in der Galería Juan Martín. Hier verkauften sich erneut alle Werke, unter anderen das Triptychon aus den Werken *Hacia la torre* [In Richtung Turm], *Bordando el manto terrestre* [Den Erdmantel bestickend] und *La Huida* [Die Flucht]. 1962 nahm sie außerdem an zwei kollektiven Ausstellungen in der Galería Novedades und Galería Excelsior teil. Das letzte vollendete Ölgemälde Varos trägt den Titel *Naturaleza muerta resucitando* [Stilleben, wieder lebendig werdend] (Abb. 54) und stellte das einzige ihrer Gemälde dar, in welchem keine tierische oder menschliche Gestalt vorkommt. Das Geschehen findet abermals in einem ihrer verschachtelten

---

<sup>68</sup>Kaplan 1998, S. 120-135.

mittelalterlich wirkenden, mehreckigen Innenräume statt. In der Mitte des Raumes befindet sich ein großer runder Tisch, gedeckt mit acht Tellern und einer Kerze in der Mitte. Wie durch Magie scheint er sich in einer kreisförmigen Bewegung zu befinden, welche die Tischdecke schwingen, die Teller schweben und das vormals darauf befindliche Obst wie Planeten um das mittige Kerzenlicht kreisen lässt. Angezogen von dem Lichtschein nähern sich vier Insekten dem Geschehen. Kollidieren oder zerspringen die Früchte in der Luft, fallen aus ihnen Kerne auf den Boden, die sich unmittelbar im Boden verwurzeln und zu rankenden Gewächsen werden. So entsteht aus dem Vergehen oder dem Tod der einen Sache woanders neues Leben. Eine Idee, die auch im prähispanischen Mexiko von entscheidender Bedeutung war, wo der Tod Evolution und das Ende von Zerstörung bedeutete.<sup>69</sup>

Im selben Jahr, in dem Varo dieses Gemälde fertigte, am 8. Oktober 1963, rief sie am Morgen ihren Mann Walter Gruen an, um ihm zu sagen, dass sie sich unpässlich fühlte. Eva Sulzer, eine Freundin des Paares, verständigte aus diesem Grund den Arzt Dr. Sigfrido Becker, um nach ihr zu sehen. Bei seiner Ankunft war Remedios Varo schon verstorben. Sie hinterließ eine enorme Kluft in ihrem Freundeskreis, der ihren unerwarteten Tod nur schwer verarbeitete. Max Aub widmete ihr seinen Text *Notas para lamentar la Muerte de Remedios Varo* [Aufzeichnungen zum Tod von Remedios Varo], Carlos Pellicer und Octavio Paz verfassten Gedichte im Gedenken an sie. Ihr wurden seither zahlreiche Retrospektiven gewidmet.<sup>70</sup> Vor allem aber hinterließ Remedios Varo ein Erbe an vielschichtigen, teils rätselhaften, verzaubernden Werken, die den Betrachter\*innen eine fantastische Welt eröffnen. In ihnen steckt Ironie, aber gleichzeitig auch eine Ernsthaftigkeit, die dem Glauben an Magie und einer tiefgreifenden theoretischen und praktischen Auseinandersetzung mit okkultistischen Lehren

---

<sup>69</sup>Argüelles/Bradú 2018, S. 334-338, Kaplan 1998, S. 135-145, Castells 1997, S. 39.

<sup>70</sup> Die jüngsten Gruppenausstellungen im deutschsprachigen Raum, in denen Varo vorkam, waren die Ausstellungen *Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo* vom 13. Februar bis 5. Juli 2020 in der Schirn Kunsthalle Frankfurt und *Surrealismus und Magie. Verzauberte Moderne* vom 22. Oktober 2022 bis 29. Januar 2023 im Museum Barberini. Da das MAM in Mexiko-Stadt seit 2002 die größte Sammlung von Werken Varos besitzt, fanden hier in den vergangenen Jahren die größten Retrospektiven zu der Künstlerin statt. In England, Italien, Spanien, Kolumbien, den USA und Japan tauchten ihre Werke ebenfalls in Gruppenausstellungen auf. In Buenos Aires im MALBA widmete man ihr sogar in eine Einzelausstellung (06. März 2020 bis 15. Februar 2021). Für gewöhnlich wird ihr Werk allerdings als in der Peripherie surrealistischer Kunst liegend behandelt.

geschuldet ist. Ihre Motive und deren Hintergründe sollen im Folgenden analysiert, interpretiert und kontextualisiert werden.<sup>71</sup>

#### 4. Okkultismus und Esoterik

Zuerst allerdings soll in Form eines kleinen Exkurses klargestellt werden, von welcher Definition des *Okkultismus* und *der Esoterik* im Folgenden die Rede sein wird. Eine der signifikantesten Gemeinsamkeiten, welche diese beiden oft als Synonym verwendeten Begriffe verbindet, ist ihre Entstehung aufgrund einer Ablehnung der bestehenden Grundsätze von Religion und Wissenschaft oder einer kritischen Reaktion auf diese. Diese Gemeinsamkeit ist es, welche sie zu Phänomenen der Moderne macht. Somit könnte man sagen, dass der Ausdifferenzierungsprozess der Wissenschaften den Okkultismus und die Esoterik hervorgebracht hat. Beide Strömungen hatten sich bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zur Zeit der französischen Revolution herausgebildet, verbreiteten sich im 19. Jahrhundert in Europa und Amerika und gewannen in der Neuzeit immer mehr Anhänger\*innen. Während sie von den Wissenschaften als unbelegt und unbelegbar abgelehnt wurden, stand die Kirche ihnen deshalb kritisch gegenüber, weil sie das Jenseitige, Göttliche zu etwas Erreichbarem erklärten und damit zu etwas in der menschlichen Welt Verfügbarem. Die Meinungen in der Forschung gehen auseinander, wann welche Bezeichnung zutreffend ist.<sup>72</sup>

Die sich von dem lateinischen Adjektiv *occultus* (versteckt, verborgen, geheim) oder dem Verb *occulere* (verdecken, verbergen, verstecken) ableitenden Bezeichnungen wurden im Laufe der Geschichte immer wieder als Benennung unterschiedlichster Phänomene und Praktiken verwendet, die zwar einen Bezug zur Realität hatten, deren Kenntnisse allerdings Personen mit spezieller Gelehrsamkeit vorbehalten waren. Die jeweilige Bedeutung des Begriffs spiegelte den historischen Kontext seines Auftretens wider. Bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verwendeten englische Gelehrte das Adjektiv *okkult*, um mysteriöse, geheime, mittelalterliche Naturwissenschaften zu beschreiben.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup>Argüelles/Bradu 2018, S. 338, Moorhead 2010, S. 83.

<sup>72</sup>Zinser 2009, S. 7-14.

<sup>73</sup>Hanegraaff 2006, S. 884, Bauduin/Ferentinou/Zamani 2017, S. 3.

So wie er in der heutigen Forschung Verwendung findet, bezieht sich der Begriff des Okkultismus vor allem auf die Entwicklungen der westlichen Esoterik im 19. Jahrhundert sowie die daraus abgeleiteten Strömungen des 20sten Jahrhunderts. Die weitverbreitete Popularisierung des Begriffs ist auf Éliphas Lévi – einen selbsternannten Magus, Sozialisten und Leitfigur der okkultistischen Bewegung Mitte des 19. Jahrhunderts – zurückzuführen, dessen Denkschrift *Dogme et rituel de la haute magie* von 1856 ein stark synkretistisches System esoterischer Lehren propagierte. Aufgrund weitverbreiteter verwandter Erscheinungsformen der Esoterik des fin-de-siècle stieß Lévis Abhandlung auf große Resonanz. Einer analytischen, typologischen Betrachtungsweise nach kann der Begriff des Okkultismus als übergeordnete Bezeichnung der damaligen Esoterik gesehen werden. So fand und findet er für die modernen Strömungen ab Mitte des 19. Jahrhunderts, wie zum Beispiel den Spiritualismus<sup>74</sup>, die moderne Theosophie<sup>75</sup> oder Strömungen, die sich aus Vorläufern wie dem hermetischen *Orden der goldenen Morgenröte*<sup>76</sup> entwickelten, bis zu aktuellen Ausrichtungen der Esoterik in übergeordneter Weise Verwendung. Okkultismus fasst folglich in sich alle Versuche der Esoterik zusammen, sich mit einer „Entzauberung“ der Welt – ein Begriff, den Max Weber prägte und der das allmähliche Verdrängen und Ersetzen des Glaubens an transzendente sowie metaphysische Ideale durch kapitalistische Werte wie Rationalisierung, Quantifizierung und Mechanisierung beschreibt – zu arrangieren.<sup>77</sup>

Man könnte ihn auch als Überbegriff bezeichnen, der sämtliche Arten von *Geheimwissenschaften* bzw. *-lehren* beschreibt, die sich mit Phänomenen beschäftigen, welche die Naturwissenschaften nicht behandeln, welche als „übersinnlich, paranormal bezeichnet werden.“<sup>78</sup> So zählt beispielsweise die Alchemie zu okkulten Wissenschaften im weiteren Sinne.<sup>79</sup>

---

74<sup>3</sup>Deveney 2006, S. 1074-1082.

75<sup>3</sup>Santucci 2006, S. 1114-1123.

76<sup>3</sup>Gilbert 2006, S. 544-550.

77<sup>3</sup>Hanegraaff 2006, S. 884-889

78<sup>3</sup>Priesner 1998c, S. 261.

79<sup>3</sup>Priesner 1998c, S. 261.

Okkultismus kann kaum durch spezifische Grundsätze definiert werden und muss je nach historischem Kontext individuell betrachtet werden. Innerhalb der Tradition des europäischen Okkultismus lassen sich laut Helen Bremm allerdings vier Grundvorstellungen beobachten, welche in den unterschiedlichen Lehren immer wieder auftauchen. Die erste Vorstellung wird häufig als „Theorie der Korrespondenz“<sup>80</sup> bezeichnet und geht davon aus, dass sämtliche „natürliche Erscheinungen durch ein Geflecht endloser Analogien“<sup>81</sup> miteinander in Relation stehen. Die Zweite Annahme besteht darin, dass der Kosmos ein geschlossenes, sich stetig wandelndes „organisches Ganzes“<sup>82</sup> bildet. Drittens ging man davon aus, dass die Fantasie des Menschen ihm den Zugang zu einer „höheren Wirklichkeits- und Bewusstseinsstufe“<sup>83</sup> ermöglichen könne. Die vierte und letzte Theorie legte nahe, dass eine Auseinandersetzung mit okkultistischen Lehren „einen geistigen Reifungs- und Erleuchtungsprozess“<sup>84</sup> hervorrufen würde. Die Erfassung dieser okkulten Phänomene erfolgte dann teils über mechanische Apparaturen.<sup>85</sup>

In künstlerischen Darstellungen der Renaissance tauchte häufig der so genannte *homo signorum* (Abb. 55) auf, eine astrologische Figur, welche die Personifikation der allumfassenden Analogie repräsentierte. Er drückte die Verbindung zwischen der irdischen Welt und der Welt des Kosmos (Mikro- und Makrokosmos) „wie oben, so unten“<sup>86</sup> aus. Die Surrealist\*innen legten das Okkulte aus einer psychoanalytischen Perspektive als „Metapher für das Unbewusste“<sup>87</sup> aus.<sup>88</sup>

---

80<sup>3</sup>Bremm 2022, S. 241.

81<sup>3</sup>Bremm 2022, S. 241.

82<sup>3</sup>Bremm 2022, S. 241.

83<sup>3</sup>Bremm 2022, S. 241.

84<sup>3</sup>Bremm 2022, S. 241.

85<sup>3</sup>Bauduin/Ferentinou/Zamani 2017, S. 3, Bremm 2022, S.241.

86<sup>3</sup>Zinser 2009, S. 13.

87<sup>3</sup>Bremm 2022, S.241.

88<sup>3</sup>Bremm 2022, S.241.

## 5. Die Alchemistin

In Varos Werken kann neben kunsthistorischen Bezügen auf die Malerei der Renaissance und surrealistischen Techniken ein Zusammenspiel verschiedener okkultur Symboliken ausgemacht werden. Es sind Elemente aus den esoterischen Zeichensystemen des Tarots, der Alchemie, Harmonielehren, Astrologie, Hexerei und weiterer Ansätze zu finden. In einigen Publikationen wurden Varos Werke bereits aus einer Perspektive des Okkultismus gedeutet.<sup>89</sup> Oft wurde eine überdurchschnittlich intensive Auseinandersetzung der Künstlerin mit diesen Themen festgestellt. Dies geht so weit, dass Varo in der frühesten Forschung sogar selbst als Magierin, Alchemistin und Seherin identifiziert wurde. Tatsächlich lassen sich kaum Werke der Malerin finden, in denen sie nicht ihre Kenntnisse okkultistischer Mythen und Praktiken zum Ausdruck brachte. Ob es nun eine Alchemistin bei der Arbeit, eine Eremitin, eine Eulengöttin, eine rebellierende junge Frau, eine Reisende, eine Wissenschaftlerin oder eine Hexe ist, alle ihre Figuren bewegten sich zwischen Makro- und Mikrokosmos. Die meist femininen oder androgynen Versionen dezidiert männlich konnotierter Figuren wie jene des Alchemisten, des Magiers, des Entdeckers oder des Wissenschaftlers, wurden in den Gemälden Varos ihrer geschlechtsspezifischen Zuordnung enthoben. Sie trugen häufig die Gesichtszüge der Künstlerin und befanden sich auf der Suche nach dem Ursprung aller Dinge und der Ergründung des Unbewussten. Doch nicht nur die Protagonist\*innen ihrer Gemälde, sondern auch Varo selbst beschäftigte sich mit Frauen in der Geschichte, die die Macht spiritueller und geistiger Kräfte besessen haben sollen. Diese Frauen, ihre Fähigkeiten, Taten und Rollen in der Gesellschaft bildeten eine willkommene Alternative zur faschistischen, misogynen, patriarchalen Welt des Krieges und ihrer Geschlechterkonstruktionen, in welcher die Künstlerin lebte.<sup>90</sup>

Eines der bereits erwähnten mexikanischen Debutwerke mit dem Titel *Ciencia Inútil o El Aqluimista* (Abb. 47) aus dem Jahr 1955 zeigt das Interesse der Künstlerin an mechanischen Erfindungen und alchemistischen Prozessen, ein Interesse, das Varo seit ihrer Kindheit entwickelt hatte, ursprünglich angeregt durch ihren Vater. Das Gemälde wurde mit Öl auf Masonit gemalt, die Technik, die die Malerin am häufigsten verwendete und stellt laut Kaplan

<sup>89</sup>Arcq 2010b, S. 98-115, O'Rawe 2014, S. 445-462, Bauduin/Ferentinou/Zamani 2017, S. 1-20, Madrid 2018, S. 194-209, O'Rawe 2018, S. 533-561.

<sup>90</sup>Arcq 2010b, S. 102-115, Madrid 2018, S. 194-200, Pottenger/ Pottenger 2021, S. 3-9.

eine junge Frau dar.<sup>91</sup> Diese sitzt vor einem alchemistischen Destillierkolben, der von unten durch eine lodernde Flamme erhitzt wird und mit einem komplexen Apparat aus Zahnrädern, Laufbändern, Rohren und Glastrichtern verbunden ist. Dieser Apparat scheint von den dichten Wolken des Nachthimmels hinabregnendes Wasser einzufangen und in eine grünliche Substanz umzuwandeln, die anschließend automatisch in kleine Glasflaschen abgefüllt wird. Eingebettet ist der Apparat in eine schmale drei-türmige Architektur, deren Inneres durch einen Querschnitt offengelegt ist (ein ebenfalls häufig vorkommendes Element, siehe *Roulette*). Auf dem Dach eines der Türme wehen drei schmale Fahnen, die im Zusammenspiel mit den Glocken etwas anzeigen könnten (vielleicht geben sie die Windstärke an). Auf dem Spitzdach des anderen Turms sind zwei aneinander befestigte Glocken zu finden, die vielleicht auch eine verweisende Funktion haben. Der Hintergrund des Gemäldes ist in zwei Ebenen geteilt. Zum einen der dicht bewölkte, nebelige Nachthimmel und zum anderen eine in der unteren Hälfte befindliche Brachfläche, die aufgrund ihrer bräunlichen Farbe trocken wirkt. Der Vordergrund wird von einer spitzwinkligen Überdachung gerahmt und zeigt einen schwarz-weiß gekachelten Boden. Die Flucht dieses vordergründigen Fliesenbodens verläuft in Richtung des Gebäudes. Auf diesem Boden sitzt die Protagonistin auf einem dreibeinigen Stuhl. Merkwürdigerweise besteht der Fliesenboden aus einer wandelbaren Substanz, die sich im nächsten Moment in eine weiche Ummantelung transformieren lässt, in welche sich die Protagonistin eingewickelt hat. Selbst in ihre Haut ist diese formbare Ummantelung übergegangen und lässt dort, wo für gewöhnlich der Haaransatz zu finden ist, eine sanfte Andeutung des Kachelmusters erkennen. Während ihre linke Hand unter der Ummantelung verhüllt bleibt betätigt ihre rechte Hand eine Kurbel, die über ein Laufband die komplexe Vorrichtung in Gang setzt. Die Künstlerin setzte für die vordergründige Szenerie eine sehr kleinteilige, feinmalerische Pinselführung ein und verwendete in Differenz dazu für den bewölkten Himmel eine ihrer malerischen Zufallstechniken. Laut Kaplan stimmen die Komplexität der Apparatur und die Einfachheit des Resultats nicht überein. So erzeugt jene komplizierte Vorrichtung die angestrebte Substanz nur in winzigen Mengen – Tropfen für Tropfen. Außerdem kann sie allein durch einen einfachen Handgriff einer einzelnen Person betrieben werden. Damit und mit dem Titel *Ciencia Inútil o El*

---

<sup>91</sup>Kaplan 1998, S. 124.

*Aqluimista* verwies Varo laut Kaplan in kritisch-humoristischer Weise auf die Anspruchshaltung der Wissenschaft, die omnipotente Wahrheit zu kennen und gleichzeitig auf die allgemeine Kritik der Alchemie als aussichtsloses Experiment.<sup>92</sup>

Doch diesem Gemälde lag wohl mehr zugrunde als nur eine lustige Parodie. Alchemie hatte Varo schon immer fasziniert, sowohl ihr chemischer Aspekt der laboratorischen, experimentellen Umwandlung unterschiedlicher Metalle in Gold als auch die metaphorische Auslegung dieser als Sinnbild männlicher und weiblicher Prinzipien sowie des Prozesses psychischer Transformation. Während sie hier den mechanisch, laboratorischen Aspekt der Alchemie durch eine komplex aussehende, aber funktionsunfähige Maschine etwas verulkte, kann die Umwandlung der Beschaffenheit des harten Bodens in einen weichen Umhang laut Kaplan als Metapher für den psychisch-transformatorischen Prozess gesehen werden.<sup>93</sup>

Wie es auch in der Alchemie üblich war, verschlüsselte Varo in ihrem Gemälde einige weiterführende Hinweise auf ihr alchemistisches Wissen:<sup>94</sup> So erinnert die abgebildete Destillationsvorrichtung stark an die tatsächlich verwendeten Laborgeräte der Alchemist\*innen. Auch wenn hier aufgrund eines fehlenden Alambiks<sup>95</sup> und einer fehlenden Destilliervorlage die Funktion des Gerätes nicht vollständig durchführbar wäre, zeugt die akkurate Abbildung des Destillierofens von einer gewissen Grundkenntnis laboratorischer Vorgänge.<sup>96</sup>

Der schwarz-weiß gekachelte Boden könnte einen weiteren Verweis auf die Alchemie darstellen. Nicht nur seine stoffliche Transformation von hart zu weich, sondern auch seine Farbigkeit verweist auf Grundelemente alchemistischer Philosophie. So ging man in der alchemistischen Lehre davon aus, dass man, wenn man den Ausgangsstoff der Urmaterie (*Materia prima*) graduell mit geeigneten „Elementen-Qualitäten“<sup>97</sup> versehe und dabei die

---

<sup>92</sup>Kaplan 1998, S. 124, Figala 1998a, S. 36.

<sup>93</sup>Kaplan 1998, S. 124.

<sup>94</sup>Principe 1998c, S. 208-211.

<sup>95</sup>Kopf oder Helm der mit Destillierblase verbunden ist. Vgl. Principe 1998d, S. 211.

<sup>96</sup>Principe 1998d, S. 211-215 „Der Alembik musste mit der Destillierblase verbunden werden. [...] Darin befand sich das Destilliergut. Die aufsteigenden Dämpfe kondensierten (mehr oder weniger unvollständig) im Alembik und gelangten durch einen seitlich angebrachten Vorstoß in die Destilliervorlage.“ (vgl. Principe 1998c, S. 211).

<sup>97</sup>Weyer 1998, S. 24.

richtige Mischung erziele, Silber oder Gold erzeugen könne. Damit dieser Prozess gelang, wurde eine spezifische Farbabfolge festgelegt.<sup>98</sup>

„Die Schwärze (Negrido) stand für die Stufe der Urmaterie, die Weiße (Albedo) für die des Silbers und die Gelbe (Citrinitas) für die Stufe des Goldes. Angedeutet findet man an einigen Stellen noch eine vierte Stufe, die Violett-oder Purpurfarbe (in der mittelalterlichen Alchemie wurde daraus die Rötung oder Rubedo), [...]“<sup>99</sup>

Dem entsprechend repräsentieren Schwarz und Weiß in dem Gemälde Varos die Stufen der Urmaterie und des Silbers innerhalb des alchemistischen Transmutationsprozesses.<sup>100</sup>

Setzt man sich genauer mit der alchemistischen Herstellung von Silber auseinander, wird man außerdem darauf stoßen, dass alchemistisches Silber oft aus einer Legierung aus Blei, Kupfer, Eisen und Zinn bestand, die man anschließend in Quecksilber oder in geschmolzenes Zinn eintauchte. Diese Legierung bildete eine schwarze Substanz, die für die Alchemist\*innen an die *Materia Prima* erinnerte. Aufgrund dieses Umstandes schlussfolgerten sie, dass Silber durch eine *Leukosis* (Weißung) dieses schwarzen Körpers entstand. Dabei wurde der Farbe Weiß ein spezieller symbolischer Gehalt beigemessen.<sup>101</sup>

*„Weiß versinnbildlichte das unbegreifliche und wechselhafte Schicksal, stand aber auch für Klarheit, Reinheit und stete Unschuld, die den Anfechtungen der Zeit trotzt und sich im S. [Silber] verkörpert. Dieses wurde in einer Makrokosmos-Mikrokosmos-Beziehung mit dem Mond und damit auch mit Selene und Luna, der Gottheit des wechselhaften und bei fast allen Völkern weiblich gedachten Mondes, gleichgesetzt. Daher ist das alchemische Zeichen des S. auch der Halbmond. Es stand als Königin dem König Sol, der Sonne und also dem Gold gegenüber.“*<sup>102</sup>

Die Farbe Schwarz wurde in der Alchemie also mit der *Materia prima*, einer formlosen Substanz, die sich durch die passende Form in jede gewünschte Substanz verwandeln könne, gleichgesetzt. Sie bildete die Grundlage der gesamten alchemistischen Lehre. Diese *Materia*

---

<sup>98</sup>Weyer 1998, S. 24.

<sup>99</sup>Weyer 1998, S. 24.

<sup>100</sup>Weyer 1998, S.24.

<sup>101</sup>Schütt 1998, S. 336-338.

<sup>102</sup>Schütt 1998, S.337.

*prima* besaß ein grundlegendes Streben nach Perfektion. Dabei veranschaulichte sie die erste von vielen Entwicklungsstufen bis hin zur höchsten Stufe des *Steins der Weisen*<sup>103</sup>. Gold stellte in diesem Zusammenhang eine vollkommene Substanz dar, auf deren Herstellung sämtliche Metalltransmutationen ausgerichtet waren. Innerhalb Carl Gustav Jungs Interpretation der Alchemie diente die *Materia prima* als Projektionsfläche der Psyche der Alchemist\*innen.<sup>104</sup> Die Vielzahl der psychischen Zustände verschiedener Personen spiegelten die unzähligen Beschreibungen der Beschaffenheit dieser Substanz wider. Die Erlösung der Psyche erfolge über die Vernichtung „der erstarrten forma“<sup>105</sup> der Seele. Es würde eine Öffnung der einschränkenden Anschauungen dieser stattfinden und so Raum für neue Wege und Einsichten entstehen.<sup>106</sup>

Da die Alchemie eine überwiegend männlich dominierte Geheimwissenschaft war, in ihren historischen Dokumenten und Zeugnissen kaum eine Frau abbildete und das überaus wertvolle Metall des Goldes in den Quellen ebenfalls eine männliche, personifizierte Entsprechung aufweist, scheint es kein Zufall zu sein, dass Remedios Varo in ihrem Gemälde eben jene Prinzipien ausschloss. So handelt es sich bei der Laborantin um eine androgyn wirkende Person, deren Geschlecht sich auf den ersten Blick kaum eindeutig zuordnen lässt. Durch den Einsatz Varos der Farbe Weiß und damit des Metalls des Silbers öffnet sich allerdings eine Interpretationsebene, die auf den weiblichen Mond sowie auf weibliche Gottheiten verweist und damit auf eine explizit weibliche Konnotation hindeutet. Laut Teresa Arcq trug das

---

<sup>103</sup>Der Stein der Weisen ist das mystifizierte Endprodukt der Alchemie. Er steht für „Vollkommenheit, Läuterung und Wiedergeburt“. In der laboratorischen Alchemie bildet er einen Gegenstand, der dazu dient, Stoffe direkt umzuwandeln – diese Funktion spielte besonders bei der „Transmutation unedler Metalle in Silber oder Gold“ eine entscheidende Rolle. Den spirituellen Aspekt der Alchemie betreffend repräsentiert der Stein der Weisen den „Schlüssel zu Erleuchtung und Kenntnis des Göttlichen.“ Außerdem wird er häufig als Lebenselixier identifiziert, welches als Panazee (Allheilmittel) zur „Unsterblichkeit und Verjüngung“ verhelfen kann. Er entsteht bei der Verbindung „elementarer Gegensätze“, welche durch die Königliche Hochzeit symbolisiert wird. In ihm verschmelzen das männliche und weibliche Element der *prima materia* in Harmonie, weshalb er teils als Androgyn dargestellt wird. Er kann aber auch die Beschaffenheit eines Steins oder Kristalls annehmen, so wie in Viktor Brauners *Der Stein der Weisen* von 1940 beschrieben. Vgl. Bremm 2022, S. 242.

<sup>104</sup>Jung 1968, S. 245.

<sup>105</sup>Figala 1998b, S. 239.

<sup>106</sup>Figala 1998b, S. 237-240.

Werk außerdem ursprünglich den Titel *Die Alchemistin*<sup>107</sup> und war somit originär als weibliche Figur gedacht. Die Farbe Schwarz wiederum steht nicht nur für die Urmaterie, sondern ebenso für den Beginn der seelischen Wandlung, die man auch in der Transformation der Substanz des Kachelbodens von einer erstarrten in eine weiche, wärmende Substanz repräsentiert sieht.<sup>108</sup>

Es handelt sich bei Varos Gemälde also um die ungewöhnliche Darstellung einer weiblichen Alchemistin, die dabei ist, Regenwasser in eine alchemische Essenz umzuwandeln und sich gleichzeitig selbst zu transformieren. Auch in ihren späteren Werken sollte das Thema der Transformation eine besondere Rolle spielen. So wie die Künstlerin an Selbstbewusstsein gewann, so entwickelten sich ihre weiblichen Protagonistinnen zu starken, machtvollen Figuren, zu mächtigen Frauen, Göttinnen, die selbst das Universum transformierten. Die subtilen Andeutungen verschiedener Grundelemente der alchemistischen Theorie und Praxis lassen ein tiefgreifendes Verständnis der Malerin für jene Lehren erahnen.<sup>109</sup>

## 5.1 Okkulte Orte und Begegnungen

Während in der Literatur oft behauptet wird, Varo wäre über die Verbindung mit dem Surrealismus und vor allem durch ihre Partner auf den Okkultismus gestoßen<sup>110</sup>, sprechen ihr persönlichen Aufzeichnungen und die biografischen Überlieferungen aus den frühen Jahren ihres Lebens dafür, dass sie schon als Kind und junge Frau eine Affinität für jene Themen besaß. Varo soll, so Kaplan, in ihrer Kindheit heimlich einem Hindu geschrieben haben und ihn gebeten haben, ihr eine Alraunwurzel zu schicken, da sie erfahren hatte, diese besäßen magische Kräfte. Ihr gefiel die Legende der Wurzel, in der es hieß, sie habe oft eine anthropomorphe Form und sie stoße einen schrillen Schrei aus, wenn man sie aus der Erde ziehe. Leider ist dieser Brief heute nicht mehr erhalten, sein Inhalt belegt aber dennoch, dass Varo sich bereits als junges Mädchen mit okkultistischen Phänomenen befasste. Eine weitere der Geschichten, die sie später als eines der Beispiele für den Einfluss okkultur Mächte auf ihr Leben nannte, stammte

---

<sup>107</sup>Arcq 2010b, S. 102.

<sup>108</sup>Figala 1998c, S. 301, Principe 1998b, S. 157-160, Schütt 1998, S. 336-338, Arcq 2010b, S. 102-103.

<sup>109</sup>Kaplan 1998, S. 124.

<sup>110</sup>Vgl. Arcq 2010, S. 102.

aus den Jahren ihrer Pubertät und beinhaltete eine im Traum erschienene erotische Fantasie:<sup>111</sup>  
„Una noche, un ser extraño entró por la ventana y se me echó encima; era como el diablo. Yo resistí, pero su calor era inmenso. Al día siguiente, sin yo haber contado nada, mi abuela me dijo en la mesa: "Remedios, ¿qué te ha pasado? Tienes el pelo quemado“ .<sup>112</sup>

Die Aufzeichnung dieses Traumes der Künstlerin bildet ein frühes Zeugnis ihrer Auseinandersetzung mit der Welt der Träume und der darin immer wiederkehrenden Begegnung mit okkulten Geschöpfen. Diese fantastischen Wesen erfand sie in magischen Geschichten, die sie bereits als junges Mädchen schrieb und welche sie unter dem Fliesenboden ihres Kinderzimmers versteckte, um sie geheim zu halten.<sup>113</sup>

Als erwachsene Frau war es nicht mehr nötig, ihre Fantasiewelten zu verheimlichen, im Gegenteil, sie hatte durch Carrington eine Verbündete gefunden, welche sie beflügelte, ihre fantastischen Abenteuer mit ihr und der Welt zu teilen. So beeinflusste Carrington Varos Schaffen maßgeblich.

Die Zusammenarbeit der beiden Malerinnen begann in Varos und Péret erster Wohnung in Mexiko-Stadt, einem gemütlichen, einfachen Apartment bevölkert von Katzen, die der Künstlerin wie ein samtiger Schatten stetig folgten. Draußen in dem offenen Patio hing eine Vielzahl unterschiedlicher Käfige mit verschiedenen Vogelarten. Zeichnungen Picassos, Tanguys und Ernsts, die das Paar aus Europa gerettet hatte, zierten die Wände. Vor allem aber befanden sich überall im Haus magische Gegenstände, Talismane, spezielle Objekte, mit denen sich die Künstlerin gerne umgab – besondere Steine, Muscheln, Quarze und seltsame Holzstücke. Jedes einzelne Ding war auf die Weise angeordnet, durch welche es seine maximale magische Wirkung entfalten konnte. Für Varo ging es hierbei nicht nur um theoretische Texte oder Legenden, für die Künstlerin waren Magie und Zauberei real existent und ein wichtiger Bestandteil ihres Zuhauses und ihres täglichen Lebens. So war es für die Künstlerin von

---

<sup>111</sup>Kaplan 1998, S. 18.

<sup>112</sup>[Übersetzt durch die Verfasserin: Eines Nachts kam ein seltsames Wesen durch das Fenster und stürzte sich auf mich; es war wie der Teufel. Ich widerstand, aber seine Hitze war immens. Am nächsten Tag, ohne dass ich etwas erzählt hatte, sagte meine Großmutter bei Tisch: "Remedios, was ist mit dir passiert? Dein Haar ist versengt] Zitiert nach Kaplan 1998, S. 18.

<sup>113</sup>Kaplan 1998, S. 18.

entscheidender Bedeutung, dass selbst ihre private, alltägliche häusliche Umgebung die Magie widerspiegelte, deren Präsenz sie sich so sicher war.<sup>114</sup>

Darstellungen alchemischer Prozesse der Wandlung, der weiblichen Macht der Kreativität und der Naturverbundenheit, bis hin zu einer sonderbar aufgeladenen Verbindung zwischen Frau und Katze (wie sie in den Debutwerken Varos zu finden sind), all jene Themen bildeten den Gesprächsstoff, der die gemeinsamen Tage der Freundinnen füllte und in Diskussionen und Versuchen evaluiert wurde. Innerhalb des Zuhauses der Künstlerinnen war es die Küche, welche den beiden Frauen als Ort des Experimentierens und des Philosophierens diente. Vor allem in Carringtons Fall, die sich später als Mutter viel in der Küche aufhielt, diente die Idee der alchemistischen Küche als eine Allegorie für die Rückgewinnung weiblicher häuslicher Sphären durch die Ausübung magischer Praktiken. Auf diese Weise wurden aus Räumen wie dem Kinderzimmer, der Küche, dem Gemüsegarten usw., also Orten der häuslichen Arbeit, Orte weiblicher Ermächtigung. So werden in den Werken Varos und Carringtons häufig jene Räume in magische Laboratorien verwandelt. In Carringtons Gemälde *La Maison En Face* [Das Haus gegenüber] von 1945 (Abb. 56) beispielsweise wird der Querschnitt eines Hauses abgebildet, in welchem in jedem Raum merkwürdige Dinge vor sich gehen. Links unten in der Küche sind drei Frauen zu sehen, die in einem großen gläsernen Behälter eine grüne Flüssigkeit anmischen. Eine dieser Frauen trägt einen mit Sternen besetzten Umhang, was wohl suggeriert, dass diese Frauen eine magische Handlung vollführen. In Varos Werk *Ciencia Inútil o El Aqluimista* erhält die Alchemistin nach dem Transformationsvorgang ebenfalls eine grüne Substanz, eine Farbe, die in der Alchemie allgemein mit Weisheit in Verbindung gesetzt wurde. Die Parallelen der okkultistische Ikonografie Varos und Carringtons Werk fußten allerdings nicht nur auf persönlichen Eindrücken und Erfahrungen, sondern auf der literarischen Grundlage magischer Sachbücher, die sie gemeinsam oder jede für sich lasen und deren Inhalte sie miteinander besprachen.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup>Carrington behauptete, Varo habe, als sie sich kennenlernten, überwiegend abstrakt gemalt und sich im Zuge ihrer Freundschaft sowohl künstlerisch als auch inhaltlich ihren Werken genähert. Eine Behauptung, die sich aufgrund der frühen erhaltenen Werke Varos, welche eine Mischung aus figurativen und abstrakten Arbeiten darstellt, anzweifeln lässt. Kaplan 1988, S. 90-92, 130.

<sup>115</sup>Cepeda 2018, S. 7, Kaplan 1998, S. 130, Arcq 2010b, S. 102-105.

## 5.2 Magische Sachbücher

So beinhaltete Varos Privatbibliothek, welche ihr letzter Ehemann Walter Gruen dem Museum für Moderne Kunst in Mexiko-Stadt vermachte, eine Vielzahl unterschiedlichster Bücher, die sich mit okkultistischen Philosophien auseinandersetzten. Darunter die okkultistische Novelle *Zanoni*, ein Werk von Sir Edward Bulwer-Lytton, das den Konflikt zwischen Herz und Verstand, zwischen Weisheit und Liebe behandelt und eine Geschichte von Rosenkreuzern während der aufwühlenden Jahre der französischen Revolution erzählt. In *Zanoni* verarbeitete Lytton, der als Dramaturg und Gelehrter außerdem aktives Mitglied im Parlament war, mehr als in jedem seiner anderen Romane eine Vielzahl alter esoterischer Weisheiten. Darunter finden sich Erzählungen spiritistischer Erfahrungen, des Glaubens an die unergründliche Kraft der Natur und die beschwörende Fähigkeit der Musik sowie der Alchemie als erkenntnisbringende Wissenschaft, Motive, die auch in Varos Gemälden häufig auftauchten. Dieses Werk gilt bis heute als eines der großen Pionierwerke der esoterischen Literatur.<sup>116</sup>

Das Buch mit dem spanischen Titel *La Cabala mistica* [Die Kabbala] stellt eine Sammlung aller mystischer Lehren des Judentums dar. Sie beinhaltet Interpretationen und Kommentare der hebräischen Bibel, die dazu dienten, die Thora besser zu verstehen, und deren Wissen anfangs mündlich tradiert nur wenigen Eingeweihten vorbehalten war. Sie fasst die Theorie und Praxis der Geheimlehre zusammen, deren Erklärungen dabei helfen sollten, die Relation zwischen Gott, Mensch und dem Universum besser zu verstehen. Auch dieses hatte Varo in ihrer Bibliothek. Da sie sich früh von den Lehren der katholischen Kirche distanzierte, könnten solche Lektüren eine willkommene Alternative zu den katholischen Erklärungsmodellen geboten haben.<sup>117</sup>

Ein literarisches Werk, welches ein weiteres Zeugnis des tiefgreifenden Interesses Varos für die Alchemie darstellt, war ein Überblickswerk von F. Sherwood Taylor. In Varos Bibliothek unter dem spanischen Titel *Los Alquimistas* erschien das Werk 1949 ursprünglich auf Englisch unter dem Titel *The Alchemists*. Es gibt einen umfassenden Überblick über die Entwicklung der Pseudowissenschaft der Alchemie von ihrem Ursprung in Asien bis zu ihrem enormen Erfolg

---

<sup>116</sup>Bowler-Lytton 1989. Sämtliche Bücher wurden mir in physischer Form durch das Archiv des Museo de Arte Moderno – INBA zur Verfügung gestellt.

<sup>117</sup>Papus 1910, S. 6-12, Arcq 2010a, S. 46.

und dann ihrem Niedergang in Europa. Es bespricht die Quellen für die Philosophie der Alchemie und erklärt ihre Symbole. Dabei setzte sich Taylor, der Kurator des Museums für Wissenschaftsgeschichte in Oxford, aus damaliger Perspektive kritisch und zeitbezogen mit der Alchemie auseinander.<sup>118</sup>

*The Teachings of the Mytics* bildete ein weiteres Überblickswerk, das verschiedene ausgewählte Ausschnitte aus mystischen Schriften enthält. Hier schreibt Walter T. Stace von einer übersinnlichen Einheit aller Dinge, welche die zentrale Gemeinsamkeit aller mystischen Erfahrungen bildet. Seine Idee einer gesamtheitlichen Harmonie taucht ebenfalls häufig in Varos Gemälden auf.<sup>119</sup>

Weitere Bücher Varos, die sich mit okkultistischen oder fantastischen Inhalten beschäftigen, sind *El Golem* [Der Golem] von Gustav Meyrink sowie *Sortileges et autres contes crepusculaires* von Michel de Ghelderode.<sup>120</sup>

Außerdem scheint sich Varo mit der menschlichen Psyche und den Mechanismen des Unbewussten sowie der spirituellen Entwicklung ihres Selbst beschäftigt zu haben. Darauf weisen die Werke *El Análisis profano* [Die Frage der Laienanalyse]<sup>121</sup>, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* [Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten]<sup>122</sup> Sigmund Freuds sowie C. G. Jungs *Un Mythe moderne* [Ein moderner Mythos. Von Dingen, die am Himmel gesehen werden], Werke, die sich mit der Auswirkung des Unbewussten auf die menschliche Wahrnehmung auseinandersetzen. Da Varos Gemälde stark durch humoristische Elemente geprägt war, ist es interessant, dass sie sich mit dem Verhältnis des Witzes zum Unbewussten auseinandersetzte. Peter Demianovich Ouspenskys *En Busca de lo Milagroso. Fragmentos de una Enseñaza Desconocida* [Auf der Suche nach dem Wundersamen. Auszüge aus einer unbekanntem Lehre] beinhaltet die Lehren Georges Ivanovich Gurdjieffs, welche die Erkundung des wahren Selbstbewusstseins durch eine innere Reise propagierte. Durch diese

---

<sup>118</sup>Wyndham 1950, S. 237-238

<sup>119</sup>[Übersetzt durch die Verfasserin: Die Lehren der Mystik] Hick 1962, S. 135-136.

<sup>120</sup>[Übersetzt durch die Verfasserin: Zaubersprüche und andere Geistergeschichten] Meyrink 2016.

<sup>121</sup>Vogt 1992, S. 145-177.

<sup>122</sup>Sturge 2002, S. 401-407.

könne erst die wahre Größe und Leistungsfähigkeit einer Person erreicht werden. Kunst könne in diesem Zusammenhang dabei helfen, die wahre Welt zu sehen und der Künstlerin oder dem Künstler Zugang zu einer versteckten Realität verschaffen. Es ging Gurdjieff um eine geistige Evolution, die Künstler\*innen dazu befähigen würde, die verborgene Wahrheit des Universums zu erkennen und zu vermitteln. Varo interessierte diese Lehre des *Vierten Weges*, wie er sie nannte, vor allem aufgrund der Vorstellung eines spirituellen Zweckes der Kunst und der zentralen Rolle der Künstler\*in als Visionärin.<sup>123</sup>

Neben der okkultistischen, spirituellen Literatur finden sich auch wissenschaftliche Lektüren in Varos Bibliothek, die nahelegen, dass sie sich ebenso für naturwissenschaftliche Schriften interessierte. Eines dieser Bücher trägt den spanischen Titel *Drogas magicas* [Originaltitel: *Magic in a Bottle*] von Milton Silverman und beschäftigt sich in 10 Kapiteln mit 10 historischen Berichten von Männern, die bahnbrechende Entdeckungen in der Medizin machten.<sup>124</sup>

Wie ihre Gemälde spiegelt die private Bibliothek Varos Versuche wider, sich in einer mechanisierten, säkularisierten modernen Welt die Dinge mithilfe alternativer Lehren und Theorien zu erklären. Ein Bedürfnis, welches sie mit vielen ihrer europäischen Zeitgenoss\*innen gemein hatte, dem sie aber auf ihre individuelle Weise nachkam. Durch die Aneignung unterschiedlicher Wissensformen formte Varo sich ein Weltbild, das zugleich auf wissenschaftlicher Erkenntnis, magischer Intuition und okkultistischen Philosophien basierte. Auch wenn Varo und Carrington in ihren Werken und Gesprächen eine ganz eigene Auslegung jener Theorien und Weltanschauungen vornahmen und sie diese im Laufe ihres Aufenthaltes in Mexiko auch weiterentwickelten, hatte ihre Zeit in den Kreisen der Surrealist\*innen doch erheblich zu ihrer Auseinandersetzung mit jenen Themen beigetragen. Der Surrealismus hatte sich schon einige Jahre dem Thema des Okkultismus gewidmet.<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup>O´Rawe 2018, S. 533-561, Hick 1962, S. 135-136, Vogt 1992, S. 145-177.

<sup>124</sup>Kofoid 1941, S. 553-555.

<sup>125</sup>O´Rawe 2018, S. 533-561, Hick 1962, S.135-136, Arcq 2010b, S. 102.

### 5.3 „DIE WAHRHAFTIGE OKKULTATION DES SURREALISMUS“<sup>126</sup>

Bis zu dem Zeitpunkt, an dem sich die Mitglieder der surrealistischen Vereinigung aufgrund des Ausbruchs des Krieges in verschiedene Regionen der Welt ins Exil begeben mussten, waren es die surrealistischen Manifeste, welche die bestimmenden Leitfäden der Bewegung vorgaben. Ihr Verfasser André Breton war der Gründer der Bewegung und eine gefeierte Persönlichkeit im Paris des jungen 20sten Jahrhunderts. Breton setzte sich ab den 1920er Jahren in seinen Schriften verstärkt mit Themen des Okkultismus auseinander, und je näher der Zweite Weltkrieg rückte und damit die Besetzung von Paris, desto tiefer tauchte er in diese Materie ein. Auch wenn die Geschichte des Okkultismus weit in die Vergangenheit zurückreicht, werde ich mich im Folgenden überwiegend auf eine Rückbesinnung auf diesen in der Moderne beziehen, da sich Varos Leben und die Strömung des Surrealismus in dieser Zeit verorten lassen.<sup>127</sup>

Den Traumata der historischen Ereignisse ihrer Zeit entfliehen wollend waren Breton und seine Kolleg\*innen auf der Suche nach alternativen Realitäten, welche nicht von Kriegen und Massenvernichtung gezeichnet waren. Sie waren Teil einer Generation, welche nach Alyce Mahon zwar durch Rationalismus geprägt war, gleichzeitig aber eine Faszination für den Okkultismus und das kreative Potenzial seiner Philosophien entwickelte. Diese beiden Pole, lassen sich in den Schriften André Bretons gut nachvollziehen. Zum einen plädierte er für eine Erforschung des unbewussten Denkens, lehnte aber gleichzeitig den Glauben an das Übernatürliche ab. Die Hinwendung des Surrealismus zu den Lehren des Okkultismus stellte einen dynamischen Prozess dar, der schrittweise stattfand. Seinen Höhepunkt erreichte dieser erst nach dem Zweiten Weltkrieg und doch lässt sich sein Ursprung bereits vor 1924, jenem Jahr, in dem Breton den Surrealismus in seinem ersten *Manifeste du surréalisme* zu einer kohärenten Avantgardebewegung erklärte, verorten. Beispielweise fand bereits in den 1920er Jahren eine künstlerische Auseinandersetzung mit den Grundsätzen der Parapsychologie und Prozessen der Psyche statt. In dieser Zeit experimentierten Breton und seine Anhänger\*innen ausgiebig mit Methoden wie hypnotischem Schlaf, automatischem Schreiben und

---

<sup>126</sup>Breton 1969, S. 178.

<sup>127</sup>Bauduin/Ferentinou/Zamani 2017, S. 1-20, Arcq 2010a, S. 44-53.

mediumistischen Trancezuständen. Genauestens beschrieben in Texten wie *Entrée des mediums* von André Breton oder *Une vague de rêves* von Luis Aragon kündigten diese Praktiken den Übergang vom Pariser Dada zum Protosurrealismus an. Während die Gemeinsamkeit der beiden Bewegungen auf einer ikonoklastischen Ablehnung des damaligen Status Quo beruhte, unterschieden sie sich darin, dass der Surrealismus im Gegensatz zum stark nihilistisch geprägten Dadaismus an einen möglichen radikalen Wandel und eine Verbesserung der damaligen Verhältnisse glaubte. Hierfür mussten Veränderungen sowohl auf Ebene des individuellen wie auch des kollektiven Bewusstseins stattfinden. Im Zusammenhang mit dieser radikalen, fast schon utopischen Suche nach einer grundlegenden Erneuerung der westeuropäischen Gesellschaft, boten zentrale Konzepte des Okkultismus die gewünschte alternative Weltanschauung. 1929 verfasste Breton das zweite surrealistische Manifest (*Second Manifeste du surréalisme*), in welchem er „[...] DIE TIEFGREIFENDE, DIE WAHRHAFTIGE OKKULTATION DES SURREALISMUS“<sup>128</sup> forderte und im Zuge dessen er diverse okkultistische Themen beleuchtete. Nachdem er in dieser Abhandlung eine gesamtheitliche soziale und kulturelle Transformation forderte, verfiel er in eine Lobschrift an den Pariser Alchemisten Nicolas Flamel, der im 14. Jahrhundert praktiziert haben soll. Breton kritisierte sämtliche bürgerliche Normen und Prinzipien von der Familie über die Kirche bis zum Staat scharf und schloss sein Manifest mit einer Bezugnahme auf Philosophien des Okkultismus und der besonderen Betonung einer Übereinstimmung des surrealistischen Selbstverständnisses mit den Prinzipien mittelalterlicher Alchemie ab.<sup>129</sup>

„I would appreciate your noting the remarkable analogy, insofar as their goals are concerned, between the Surrealist efforts and those of the alchemists: the philosopher’s stone is nothing more or less than that which was to enable man’s imagination to take a stunning revenge on all things, which brings us once again, after centuries of the mind’s domestication and insane resignation to liberate once and for all the imagination by the “long, immense, reasoned derangement of the senses.”<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup>Breton 1969, S. 178 Übersetzt aus dem Englischen durch die Verfasserin: „[...] THE PROFOUND, THE VERITABLE OCCULTATION OF SURREALISM“. Breton verfasste diesen Satz in Versalien.

<sup>129</sup>Bauduin/Ferentinou/Zamani 2017, S. 1-5.

Die metaphorische Symbolik der Alchemie – einer Geheimwissenschaft, deren zentrale Philosophie auf geistiger und materieller Wandlung fußte – eignete sich besonders gut zur Veranschaulichung der neuen Denkkonzepte. Ihre Auseinandersetzung mit Themen wie Transformation, Erneuerung, Regeneration und Wiedergeburt dienten dem Surrealismus als Bezugspunkt für seine primär psychologische Interpretation alchemistischer Prozesse. So sahen die Surrealist\*innen in der Suche des Alchemisten oder der Alchemistin nach einer Methode zur Herstellung von Gold eine verschlüsselte Metapher für den psychischen Prozess der Individuation des Selbst. Dieser Prozess der Transformation des Selbst in einen höheren Zustand der Läuterung wurde außerdem mit der Umwandlung der Urmaterie (*materia prima*) in einen höheren Reinheitsgrad gleichgesetzt. So wurden die Laboralchemie und ihre Elemente zu einer Metapher für die spirituelle Wandlung des Selbst, einer geistigen Alchemie.<sup>131</sup>

Bretons Auseinandersetzung mit Themen des Okkultismus war nicht nur seinen individuellen Interessen geschuldet. Er folgte damit dem intellektuellen Zeitgeist, der sich in seiner direkten Umgebung abzeichnete. Die Stadt Paris war für das Wiederaufleben des Okkultismus im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert einer der wichtigsten Schauplätze. Künstler\*innen, Schriftsteller\*innen und sogar praktizierende Alchemist\*innen konnten hier okkultistische Praktiken erforschen.<sup>132</sup>

Dabei spielten die um die Mitte des 19. Jahrhunderts veröffentlichten Werke von Jules Michelet (1798-1874) und Eliphas Lévi, in denen es um Magie und Hexerei ging, sowie Werke vieler weiterer Autoren, die sich Themen der Alchemie, der Hellseherei, des Tarots, der Kabbala und der Handlesekunst widmeten, eine wichtige Rolle. Diese Veröffentlichungen trugen auch in den Kreisen der Surrealist\*innen zu einer Wiederentdeckung und einer Faszination für okkulte Schriften und Praktiken bei. 1926 publiziert ein mysteriöser Adept mit dem Namen Fulcanelli

---

130<sup>3</sup>Übersetzung durch die Verfasserin: [„Ich würde mich freuen, wenn Sie die bemerkenswerte Analogie zwischen den Bemühungen der Surrealisten und denen der Alchimisten bemerken würden, was ihre Ziele betrifft: Der Stein der Weisen ist nicht mehr und nicht weniger als das, was die menschliche Vorstellungskraft in die Lage versetzen soll, eine überwältigende Rache an allen Dingen zu nehmen, was uns nach Jahrhunderten der Domestizierung des Geistes und der wahnsinnigen Resignation wieder dazu bringt, die Vorstellungskraft ein für alle Mal durch die "lange, unermessliche, durchdachte Verwirrung der Sinne" zu befreien“].Vgl. Breton 1969, S. 174-175.

131<sup>3</sup>Bauduin/Ferentinou/Zamani 2017, S. 4-5.

132<sup>3</sup>Warlick 2014, S. 158-171.

beispielsweise ein Werk mit dem Titel *Le Mystère des cathédrales* (Das Mysterium der Kathedralen) und nahm darin eine detaillierte Erläuterung, der im gotischen Maßwerk enthaltenen alchemistischen Symbolik vor. Auch die Legende des berühmten Alchemisten Nicolas Flamel (um 1330-1418)<sup>133</sup> stand mit der Stadt Paris und vor allem dem 4. Arrondissement in enger Verbindung. Den Surrealist\*innen gefiel es, durch die Stadt zu flanieren und die durch Fulcanelli erläuterten alchemistischen Orte aufzusuchen und sie in ihre Romane oder Werke zu verweben.<sup>134</sup>

Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs intensivierte sich die Auseinandersetzung des Surrealismus mit dem Okkultismus. Seine magischen Motive eigneten sich gut, um die noch vorhandene Hoffnung der Bewegung auf Veränderung zu visualisieren. Auch nach seiner Flucht aus Europa in die USA nach New York setzte Breton seine Auseinandersetzung mit den avantgardistischen Ansätzen der Bewegung fort und vertiefte sich weiter in okkultistische Themen. So veröffentlichte er dort 1945 das Buch *Arkanum 17*, eine Publikation, die das surrealistische Programm in der Periode des Zweiten Weltkriegs beispielhaft wiedergab. Mit dem Titel spielte Breton auf das 17. große Arkanum des Tarot-Spiels an, eine Karte, die einen Stern abbildete und in okkulten Auslegungen „als Sinnbild von Hoffnung, Erneuerung und magischem Schutz“<sup>135</sup> gelesen wurde. Neben dieser Referenz auf das Spiel des Tarot integrierte Breton Verweise auf Mythen und Legenden, in denen vor allem magische Frauenfiguren eine zentrale Rolle einnahmen. Unter anderem erzählte er von Isis, der ägyptischen Göttin, oder der mittelalterlichen Gestalt einer Meerjungfrau mit dem Namen Mesuline. Sie verkörperten in seinen Augen eine Heilung des Geistes und einen kulturellen Neuanfang.<sup>136</sup>

#### **5.4 Komplizinnen des Zauberers**

Als Varo und Carrington in den späten 30er Jahren im Pariser Kreis der Surrealist\*innen verkehrten, hatte die Gruppe – darunter Victor Brauner, Enrico Donati, Max Ernst, Leonor Fini und Kurt Seligmann – folglich gerade erst begonnen, sich verstärkt mit okkultistischen Themen

---

<sup>133</sup>Kahn 1998, S. 136-138.

<sup>134</sup>Warlick 2014, S. 158-171.

<sup>135</sup>Armstrong/Vail/Westheider 2022, S. 9.

<sup>136</sup>Armstrong/Vail/Westheider 2022, S. 9.

auseinanderzusetzen. Dabei gehörten Bücher wie *Illustrated Anthology of Sorcery, Magic and Alchemy* [Illustrierte Anthologie der Zauberei, Magie und Alchemie] von Emile Grillo de Givry sowie *The History of Magic and the Occult* [Die Geschichte der Magie und des Okkultismus] von Kurt Seligmann zu ihren Pflichtlektüren. Ein weiteres Buch, das Varo in jener Zeit beschäftigte, war das Werk *Le Miroir du Merveilleux* des französischen Surrealisten Pierre Mabille. Hier beleuchtete Mabille Magie aus einer auf Empathie basierenden interkulturellen Perspektive, eine Sichtweise, die stark mit den eklektischen Interessen der Künstlerin bezüglich des Okkultismus übereinstimmte. Mabille stattete Varo und Péret 1943 und 1944 einen Besuch in Mexiko ab, wo er Vorträge über „das Wunderbare“ (the marvellous) hielt, was er mit dem Okkulten in Verbindung brachte. Demnach kannte Varo jenen Autor nicht nur persönlich, sondern erhielt außerdem die Möglichkeit, sich vertiefend mit seinen Texten des Wunderbaren vertraut zu machen, welche eine Verflechtung aus unterschiedlichen Theorien des Okkultismus bildete. Nachdem Seligmann später, in Carringtons Zeit in New York zu einem ihrer engsten Freunde gehörte, und Varo eine Zeit lang mit Brauner, der sich intensiv mit Magie und den Mächten von Talismanen beschäftigte, liiert war, könnten sich die Künstler\*innen miteinander ausgetauscht und gegenseitig durch ihre Ideen beeinflusst und bereichert haben. Auch Péret soll sich intensiv für Magie und andere okkulte Mythen und Praktiken interessiert haben. Dass Varo und Carrington allerdings erst und vor allem aufgrund ihrer Beziehungen zu diesen Männern auf okkulte Themen aufmerksam wurden, wie es beispielsweise Teresa Arcq<sup>137</sup> nahelegt, kann durch die vorangegangenen Schilderungen aus dem Leben Varos sowie den angeführten persönlichen Aufzeichnungen widerlegt werden.<sup>138</sup>

Wie Breton und der Rest der Gruppe fingen auch Varo und Carrington in den 40er Jahren an, sich tiefgreifender mit jenen Themen zu beschäftigen. Da sie in dieser Zeit in Mexiko, abseits des europäischen Zirkels um Breton, ihren eigenen Interessen nachgehen konnten unterschied sich ihre Vertiefung in Themen des Okkulten erheblich von jener Bretons und seiner Kolleg\*innen. Oft im gemeinsamen Studium von Lektüren aus ihren Bibliotheken rückten die beiden Künstlerinnen jene Inhalte ins Zentrum ihrer künstlerischen Beschäftigung. So wie

---

<sup>137</sup>Arcq 2010b, S. 102.

<sup>138</sup>Armstrong/Vail/Westheider 2022, S. 9, Ferentinou 2022b S. 215, Madrid 2018, S. 197, Arcq 2010b, S. 102.

ihre Gedankenwelten waren auch die Motive ihrer Gemälde eng miteinander verwoben. Obwohl Breton in seinem Buch *Arkanum 17* in Bezug auf die Erneuerung der Gesellschaft für eine Verbesserung der Stellung der Frau plädierte und dies mit Beispielen mythologischer Frauenfiguren untermauerte, reproduzierten er und seine Kollegen stereotype geschlechtsbezogene Zuschreibungen. Hierbei wurde die Frau als mit der Natur in Verbindung stehendes „irrationales, magisches Wesen“<sup>139</sup> gesehen, das dem Männlichen in Gegensätzlichkeit gegenüberstand. Mann und Frau besaßen nach ihrer Auslegung die divergenten Wesenheiten der „Rationalität und Irrationalität, Tag und Nacht, Ordnung und Chaos sowie Kultur und Natur“.<sup>140</sup> Sie versuchten, sich gegen die Stigmatisierung der als weiblich gesehenen Eigenschaften zu wehren, indem sie die als männlich interpretierte Rationalität als gleichbedeutend mit der autoritären patriarchalen Gesellschaft ablehnten. So wollten sie der „weiblichen Irrationalität entschlossen den Weg bereiten“<sup>141</sup>, reproduzierten damit jedoch vielmehr geschlechtsspezifische Zuschreibungen.<sup>142</sup>

Das Werk *Nadja* von André Breton stellt hierbei ein aussagekräftiges Beispiel dar. Breton beschreibt eine Beziehung zu einer jungen "verwirrten" Frau. Anfänglich hofft er, durch ihre hellseherischen Fähigkeiten mehr über die Ursprünge weiblicher, seherischer Mächte zu erfahren. Außerdem scheint sie seine lyrischen Ideale zu personifizieren: Rätselhaftigkeit, Losgelöstheit von jeder Logik sowie eine seherische Begabung. Als er allerdings merkt, dass er in keiner Weise von Nadja abhängig ist und sie ihn als allmächtig verehrt, lässt sein Interesse an ihr nach. Mit der Zeit scheint ihr Verhalten außerdem immer unvorhersehbarer zu werden. So betrachtet sie sich beispielsweise als reale Verkörperung der Figur der Mesuline, einer Gestalt, die in diesem Moment zu Bretons vergangenen Interessensfeldern gehört. Zusätzlich gelangweilt aufgrund der Tatsache, dass sie Objekt männlicher Begierde ist, und sich gleichzeitig für sie verantwortlich fühlend, beendet der Dichter schließlich die Beziehung. Abschließend werden Nadjas Wesenheiten pathologisiert und die Geschichte endet mit ihrer

---

<sup>139</sup>Ferentinou 2022a, S. 165.

<sup>140</sup>Ferentinou 2022a, S. 165.

<sup>141</sup>Zitiert nach Mahon 2022, S. 59.

<sup>142</sup>Ferentinou 2022a, S. 165, Ferentinou 2022b, S. 215.

Einweisung in die Psychiatrie. Breton muss von seiner Überzeugung, Liebe könne dem mentalen Zustand der jungen Frau entgegenwirken, ablassen und stellt keine weiteren Versuche der Annäherung an. Nadja ist Bretons Geschichte zufolge eine Frau mit besonderen Fähigkeiten, was sie anfänglich zu einer faszinierenden Person macht. Gleichzeitig wird Nadja in der Erzählung in eine Opferrolle gedrängt. Es wird beschrieben sie sei männlichen Kräften hoffnungslos ausgeliefert. Da sie am Ende außerdem darin scheitert, ihn dahingehend zu inspirieren, dass in ihm eine kreative Verwandlung stattfindet, lässt er sie fallen. Sobald ihre Fähigkeiten also dem männlichen Künstlersubjekt nicht mehr von Nutzen sind, verliert die Anfangs inspirierende, aber machtlose Muse an Bedeutung. Zusätzlich wird sie im Nachhinein für sein Desinteresse verantwortlich gemacht, indem die Aufopferung ihrer Selbst für die Vision des Dichters pathologisiert wird.<sup>143</sup>

Auch in den Werken Bretons Malerkollegen wird den weiblichen Figuren meist eine passive, sekundäre Rolle zuteil. So beschrieb René Magritte in einer Abhandlung von 1938 den modernen Maler als „mit höheren Kräften begabten“<sup>144</sup> Menschen. Ein Selbstverständnis, welches in Bretons späterem (Mai 1957) Buch *L'Art magique* näher beschrieben wurde. Hier präsentierte Breton den Surrealismus als „magische Kunst“, welche das Gegenteil der „Krise der Magie“ bildete, die mit der Moderne herbeigeführt worden war. Dem Surrealisten kam in diesem Zusammenhang die Rolle des Künstler-Magiers zu, welcher das Erbe der alten Verwicklung von Kunst und Magie antrat.<sup>145</sup> Magritte zeigte in seinem Gemälde *Die Komplizinnen des Zauberers* zwei weibliche Akte, die auf unterschiedliche Weise in zwei Metallzylinder eingeschlossen sind. Das Geschehen findet auf einer Bühne unter offenem Himmel statt und ist in eine surreale Landschaft eingebettet. Der Zauberer ist nicht zu sehen und in diesem Zusammenhang wohl mit dem Maler selbst gleichzusetzen. Da das Gesicht keiner der beiden Frauen auszumachen ist, dienen sie vor allem der Projektionsfläche des betrachtenden Blickes. Wie häufig in magischen Motiven der männlichen Surrealisten werden Frauenkörper anonymisiert und fragmentiert und dienen vor allem der Assistenz und

---

<sup>143</sup>Chadwick 2002, S. 33-35.

<sup>144</sup>Zitiert nach Ferentinou 2022, S. 166.

<sup>145</sup>Parkinson 2022, S.97.

Inspiration eines männlichen Subjekts, in diesem Fall des Zauberers. Somit entsprechen die weiblichen Figuren in ihren Gemälden und Schriften für gewöhnlich dem traditionellen, geschlechtsspezifischen Rollenbild der Muse und repräsentieren häufig ein passives objektförmiges Bild des erotischen `Weiblichen`. Demnach stellte sich die Umsetzung der Forderung, „[...]die Ideenwelt der Frau auf Kosten derjenigen des Mannes in den Vordergrund zu stellen“<sup>146</sup>, als mangelhaft heraus und die Anerkennung weiblicher Fähigkeiten diene überwiegend der Förderung des männlichen Künstlergenies.<sup>147</sup>

Carrington und Varo ermächtigten sich jener Rollenbilder und verwendeten geschlechtsspezifische Zuschreibungen als „positive Identifikationsfiguren“<sup>148</sup>. Die Assoziation des Weiblichen mit der Natur interpretierten sie als Zeichen von Stärke sowie des Göttlichen um. Die Figuren der Hexe, der Sirene und der Mischgestalt wurden zu Repräsentationen von Weisheit und übernatürlicher, „schöpferischer Wirkmacht“<sup>149</sup>. In ihren Gemälden offenbarte sich ein progressives feministisches Bewusstsein, das sich in ihren okkultistischen Motiven widerspiegelte und von den surrealistischen Grundsätzen distanzierte. So stehen ihre Protagonistinnen nicht nur miteinander, sondern ebenso mit dem Kosmos, der pflanzlichen und tierischen Welt in Verbindung. Außerdem wurden in ihren Gemälden für gewöhnlich männlich konnotierte Figuren wie jene des Zauberers oder des Alchemisten zu androgynen oder weiblichen Protagonist\*innen. Die technischen Vorgehensweisen Varos und Carringtons unterschieden sich dabei deutlich. Varo bereitete ihre Gemälde gemäß ihrer Ausbildung der klassischen Malerei an der *Real Academia de bellas Artes de San Fernando* in Madrid sorgfältig vor. Häufig versah sie das Pauspapier mit einem Quadratnetz (Abb. 57), um die Proportionen der Figuren und Räume innerhalb ihrer Skizzen (Abb. 48, 58) genauestens ins Verhältnis setzen zu können. Diese übertrug sie anschließend entweder auf die Leinwand oder auf Masonit und kombinierte diese Motive mit den surrealistischen Techniken der Grattage, Frottage oder Décalcomanie. Carrington dagegen hatte als Autodidaktin das Malen erlernt. Nachdem sie für

---

<sup>146</sup>Zitiert nach Ferentinou 2022a, S. 165.

<sup>147</sup>Ferentinou 2022b, S. 215, Ferentinou 2022a S. 165, Mahon 2022, S. 59-60, Chadwick 1993, S. 13-103.

<sup>148</sup>Ferentinou 2022b, S. 215.

<sup>149</sup>Ferentinou 2022b, S. 215.

kurze Zeit die *Amédée Ozenfant Academy* in London besucht hatte, wurde sie ab 1936 durch Max Ernst auf unterschiedliche Maltechniken aufmerksam. Mit ihm hatte sie einige Jahre in Paris und in Saint-Martin-d'Ardeche im Südwesten Frankreichs zusammengelebt. Hier stand das Paar in einem intensiven künstlerischen Austausch, die Malerei und das Schreiben praktizierend. Carrington experimentierte gerne mit Pigmenten, was sie in ihren späteren Werken zu dem Einsatz von Ei-Tempera bewegte, durch welchen sie die Farbtintensität ihrer Bilder steigerte. Am Beginn ihrer Arbeitsweise stand eine Skizze, die sie mit freier Hand auf die Leinwand auftrug, um anschließend mit ihrem Farbauftrag zu beginnen, der durch eine offenere Pinselführung geprägt war.<sup>150</sup>

Während sich ihre Maltechniken folglich etwas unterschieden, stellte ihre Einstellung zur Bedeutung des Prozesses der materiellen Ausarbeitung eines Gemäldes eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Malerinnen dar. Sie sahen diesen als magisch und setzten aus diesem Grund häufig Diagramme und Inschriften ins Bild, welchen sie die schützende Kraft eines Talismans zusprachen. Teilweise nahmen sie an ihren Gemälden eine „magische Manipulation“<sup>151</sup> vor, welche durch den Kontakt des Gemäldes mit magischen Kristallen oder aufgrund des Zeitpunktes der Bearbeitung und seiner astrologischen Gegebenheiten hervorgerufen wurde. Carrington und Varo sahen ihre Arbeitsmaterialien als „aktive, lebendige Substanzen“<sup>152</sup> und zogen eine Parallele zwischen dem Akt des Malens und dem alchemistischen Prozess der Transformation.<sup>153</sup>

## 5.5 Maleralchemistinnen

Das Gemälde Varos, das diese Einstellung am eindrücklichsten verdeutlicht, trägt den Titel *Creación de las aves* [Erschaffung der Vögel] (Abb. 59) und entstand 1957. Es zeigt die fantastische Figur einer Eulenfrau, die in einem mittelalterlichen Raum mit Tonnengewölbe an einem oktogonalen Schreibtisch sitzt. Neben ihr befindet sich eine alchemistische gläserne Apparatur, welche eine atmosphärische Substanz, eine Art Sternenstaub aus der Luft zu

---

<sup>150</sup>Arcq 2020, S. 265-266.

<sup>151</sup>Aberth 2022, S. 74.

<sup>152</sup>Aberth 2022, S. 74.

<sup>153</sup>Aberth 2022, S. 74.

extrahieren scheint und in die drei Primärfarben Rot, Gelb und Blau umwandelt. Diese Farben tropfen auf eine Palette und bilden die Basis der Malereien, welche die Protagonistin gerade anfertigt. In ihrer linken Hand hält sie ein dreieckiges gläsernes Prisma, durch welches sie die durch die glaslosen Rundbogenfenster hereinfliegenden kosmischen Strahlen bricht und sie auf ihr Zeichenpapier projiziert. Wie durch Magie erwachen die mit ihrer rechten Hand auf das Papier gemalten Vögel mit Hilfe der Strahlen zum Leben. Varo verweist in diesem Gemälde durchwegs auf Parallelen zwischen der historischen Rolle der Alchemist\*innen und jene der Künstler\*innen.<sup>154</sup>

So bezeichnete der Begriff der Natur oder der Naturen, wie sie anfangs genannt wurden, in der griechisch-alexandrinischen Literatur zur Alchemie unterschiedliche Substanzen, die miteinander reagierten,<sup>155</sup> ein elementares Verständnis, das sich auf die Sichtweise der beiden Künstlerinnen bezüglich der Arbeitsmaterialien übertragen lässt. Diese Naturen wurden als Teil einer Gesamtnatur gesehen, deren Geheimnisse der Menschheit vorenthalten waren. Die Aufgabe der Kunst und der Alchemie sollte nun darin bestehen, diese Geheimnisse zu entschlüsseln.<sup>156</sup>

Demnach verglichen bereits die alchemischen Lehrbücher die Tätigkeit des Alchemisten oder der Alchemistin mit jener des Künstlers oder der Künstlerin. Beide sollten den Versuch anstellen, das Verborgene der Natur zu Tage zu führen. Dabei wollten die Alchemist\*innen die Natur nicht verändern, sondern vielmehr nachahmen.<sup>157</sup> Varos Eulenkünstlerin scheint die Geheimnisse der Natur dahingehend entschlüsselt zu haben, dass sie sich selbst in ihrer Erschaffung versucht, eine Macht, die für gewöhnlich dem Göttlichen vorbehalten ist und nach deren Erkenntnis die Alchemie in ihren geistigen Idealen strebt.<sup>158</sup> Sie stellt ein magisches

---

<sup>154</sup>Ferentinou 2022b, S. 215.

<sup>155</sup>Aus diesen wurden später die Eigenschaften heiß, kalt, trocken und feucht die man den Elementen zuordnete. Parallel hierzu entwickelte sich im ersten Jahrhundert nach der Zeitwende eine Literatur der physika, also einer Wissenschaft der Eigenschaften der Naturen, welche das verlorengegangene geglaubte Wissen der Naturphilosophie aufarbeitete und ein Wegbereiter für die magia naturalis [natürliche Magie] des Mittelalters und der Renaissance darstellte. Vgl. Joly 1998, S. 250.

<sup>156</sup>Joly 1998, S. 250.

<sup>157</sup>Joly 1998, S. 250.

<sup>158</sup>Bremm 2022, S. 238.

Wesen dar, das in seiner Erkenntnis einer göttlichen Figur nahekommt. Laut Ricki O'Rawe symbolisiert die Eule in der Mythologie der Göttinnen Tod und Regeneration. Die Göttin in Gestalt einer Eule verkörpert die nächtlichen Eigenschaften einer Schöpferin.<sup>159</sup> Die Eiformen der alchemischen Apparatur unterstreichen jene Vorstellung. Das Ei stellt in der Alchemie ein „symbolisches Abbild der Welt und die Keimzelle des Steins der Weisen“<sup>160</sup> dar. Auch in hellenistischen Schriften der Alchemie wird das Ei als „Keimzelle der Welt“ beschrieben.<sup>161</sup> In Anbetracht jener Auslegungen könnte das Gemälde Varos als Repräsentation des zyklischen Ablaufs von Leben und Tod gesehen werden. Der Akt der Kreativität wird hier also als multifaktorieller Moment ins Bild gesetzt, während die künstlerische Fähigkeit, das eigene Werk lebendig werden zu lassen, buchstäblich wiedergegeben wird.<sup>162</sup> Die schöpferische Fähigkeit wird für gewöhnlich mit dem Männlichen in Zusammenhang gebracht. So stellt Dosso Dossi in seinem Werk *Zeus der Weltmaler* (Abb. 60) den antiken Göttervater dar, wie er von ihm gemalte Schmetterlinge zum Leben erweckt. Diese Figur findet hier in Varos Eulenfrau ihre weibliche Entsprechung.<sup>163</sup>

Eine weitere Parallele zur Alchemie und ihrer Praxis stellt die Bedeutung der Astrologie in den Gemälden Varos dar. Neben der magischen Manipulation, welche die Künstlerinnen vornahmen, können in der Motivik der Gemälde astrologische Referenzen ausgemacht werden. Die Alchemie enthält in ihren Schriften aus allen Jahrhunderten astrologische Termini. Hierbei werden besonders häufig die Symbole der sieben Planeten gebraucht, um die in der Antike bekannten Metalle zu bezeichnen. In diesem Zusammenhang stand der *Stern* „für die Tugend oder Kraft, die ein Körper bei seiner Bereitung erlangte“<sup>164</sup>. Als *Stern des Schwefels* (*astrum sulfuris*) wurde beispielsweise das Öl bezeichnet, das man bei einer partiellen Verbrennung von Schwefel erhielt. Somit kann der Begriff des Sterns auch im Zusammenhang mit der *Quintessenz* – dem „innerste[n] Wesenskern aller Stoffe, dem eine konservierende oder

---

<sup>159</sup>O'Rawe 2018, S. 553.

<sup>160</sup>Hild 1998, S. 120.

<sup>161</sup>Hild 1998, S. 120.

<sup>162</sup>O'Rawe 2018, S. 553.

<sup>163</sup>Burchert 2015, S. 74-75.

<sup>164</sup>Burnett 1998, S. 65.

heilende Kraft eigen war“<sup>165</sup> – gesehen werden. Auch in Varos *Creación de las aves* bilden Sternenlicht und Sternenstaub den Grundstoff für Erschaffung und Belebung der verschiedenfarbigen Vögel.<sup>166</sup>

Außerdem nutzten Varo und Carrington ähnlich wie Alchemist\*innen ihre astrologischen Kenntnisse zur Ermittlung des idealen Zeitpunktes eines künstlerischen Unterfangens. In der Alchemie wird in dem *Buch der Auswahl* von Sahl Ibn Bishr beispielsweise nahegelegt, die alchemischen Experimente dann auszuführen, „wenn der Mond in einem doppelten Zeichen (Zwilling oder Fisch) steht und frei von schädlichen Einflüssen ist, wobei auch die Position des Aszendenten (des zu dieser Zeit gerade am Horizont aufgehenden Tierkreiszeichens) zu beachten sei.“<sup>167</sup> Arbeite man an der Herstellung von Gold, wäre die Position der Sonne ausschlaggebend. Ähnlich wie bei den Alchemist\*innen findet die Erschaffung der Vögel in Varos Gemälde wohl zu so einem „günstigen“ Zeitpunkt statt. Der Nachthimmel, den die kleinen Fenster des Raumes ausschnitthaft preisgeben, lässt trotz leichter Wolken den lebenspendenden Stern erkennen. Seine leicht erleuchtete Farbgebung lässt außerdem vermuten, dass der Mond ebenfalls am Himmel steht. Die Verbindung des Mondes mit dem Weiblichen in der Makrokosmos-Mikrokosmos-Beziehung spricht dafür, dass Varo abermals auf die Macht des Weiblichen verweist, die die Eulenfrau besitzt. Die Überzeugung der Existenz einer Wechselwirkung zwischen der irdischen und der stellaren Sphäre des Menschen und des Kosmos – die Mikrokosmos-Makrokosmos-Parallele – stellte eine Gemeinsamkeit der Alchemie und der Astrologie dar. Varo deutet dieses Verhältnis mithilfe der Abbildung eines Musikinstruments an. So ist das Ende des Pinsels in ihrer rechten Hand durch die Verlängerung einer Seite mit einer Geige verbunden, welche die Künstlerin wie ein Amulett<sup>168</sup> um ihren Hals trägt. Sie verweist auf die Vorstellung einer kosmischen Harmonie, welche in jenem Moment

---

<sup>165</sup>Figala 1998c, S. 300.

<sup>166</sup>Burnett 1998, S. 65.

<sup>167</sup>Burnett 1998, S. 65.

<sup>168</sup>Ein Amulett ist ein kleiner Gegenstand, welchem eine spezielle Wirkmacht zugeschrieben wird und der am Körper getragen werden kann. Seinen Träger oder seine Trägerin schützt er vor schädlichen Einflüssen. Vgl. Priesner 1998a, S. 45.

wohl gegeben zu sein scheint.<sup>169</sup> Auch der oktagonale Tisch verdeutlicht einen Bezug auf jene Idee, da er das Aufeinandertreffen eines Kreises mit einem Quadrat repräsentiert und damit das Verschmelzen der irdischen und stellaren Sphäre symbolisiert.<sup>170</sup>

In Bezug auf ihre Maximen und Methoden unterschieden sich die beiden Lehren allerdings grundlegend. Die Astrologie versucht anhand der stellaren Konstellationen richtige Zeitpunkte für menschliches Handeln oder die zukünftige Bestimmung eines menschlichen Schicksals zu ermitteln. Dabei bezieht sie sich auf bereits bekannte natürliche Gegebenheiten und versucht, nicht aktiv auf die Natur Einfluss zu nehmen, sondern vielmehr ihre verborgenen aber bereits vorhandenen Prozesse zu erkennen. Die Alchemie hingegen versucht ein Verständnis für die Natur zu entwickeln, um sie anschließend nachahmen zu können und bei diesem Unterfangen etwas Neues, nicht Vorhandenes, den *Lapis philosophorum* [Stein der Weisen] zu kreieren. In der Welt des Alchemisten oder der Alchemistin sind sämtliche Abläufe in der Natur unerforscht und es liegt nun an ihr oder ihm diese zu ergründen. Dabei benötigt sie oder er die Hilfe Gottes. Einige Magier und Wissenschaftler der Renaissance wie John Dee, Paracelsus und Tycho Brahe setzten sich trotz der Differenzen mit beiden Fachbereichen gleichermaßen auseinander. Dies war auch in Varos künstlerischer Auslegung jener Disziplinen auszumachen. Darüber hinaus führte Varo in ihrem Gemälde weitere okkultistische Lehren mit denen der Astrologie und Alchemie zusammen. Eine Herangehensweise, die typisch für ihr Spätwerk war und ihre Gemälde zu komplexen Enigmen machte, die nur schwer zu entschlüsseln waren.<sup>171</sup>

## 5.6 Wissenschaft und Fantasie

Ein Werk, das diese Interessensfelder Varos mit ihrer Vorliebe für wissenschaftliche, laboratorische Gerätschaften verbindet, trägt den Titel *Laboratorio* [*Laboratorium*] (Abb. 61). Es entstand 1947 und bildet eines der wenigen Werke, in denen die Protagonistin oder der Protagonist nur eine sekundäre Rolle spielt, während den laboratorischen Apparaturen, magischen Gegenständen und Behältnissen eine zentrale Stellung zukommt. Zu sehen ist der

---

<sup>169</sup>Burnett 1998, S. 65, Ferentinou 2022b, S. 216.

<sup>170</sup>O’Rawe 2018, S. 552.

<sup>171</sup>Burnett 1998, S. 65, Ferentinou 2022b, S. 216.

zentralperspektivische Innenraum eines Hauses, in dem sich ein alchemistisches Laboratorium befindet. Die Wände des Raumes im hinteren Bereich tragen ein hölzernes Balkendach, um dann in eine verputzte Deckenkonstruktion überzugehen. Diese besitzt eine runde Öffnung, durch welche ein helles Licht eintritt. Das Licht scheint ein notwendiges Element innerhalb des Destilliervorgangs zu sein, der mithilfe einer komplexen gläsernen Apparatur durchgeführt wird. Ähnlich wie bei Varos Gemälde *Ciencia inutil* wird eine Flüssigkeit durch ein kleines Feuer erhitzt und windet sich anschließend in ihrem gasförmigen Zustand über eine erste Destillierblase spitalförmig um einen Balken in Richtung Deckenöffnung nach oben rechts.<sup>172</sup> Diesmal stellt das Ergebnis der Destillation keine grüne Flüssigkeit dar, sondern eine silbrig-weiße, eine Farbe, die nach alchemischer Symbolik abermals mit der zweiten Transmutationsstufe und damit mit der Farbe Weiß und dem Metall des Silbers in Zusammenhang steht.<sup>173</sup>

Die Apparatur, welche Varo hier darstellt, besitzt Grundelemente alchemistischer Laborgeräte und spricht ein weiteres Mal dafür, dass sich die Künstlerin mit den laboratorischen Vorgängen der Alchemie auseinandersetzte. So musste der Alambik (Kopf oder Helm) mit einer Destillierblase in Verbindung stehen. Die Dämpfe der destillierten Substanz kondensierten im Alambik und erreichten über einen seitlich positionierten Vorstoß die Destilliervorlage. Die frühen Laborgeräte waren aus Glas, Ton, Kupferblech und Eisen, Materialien, aus denen auch die Geräte, Töpfe und Gefäße in Varos Laboratorium bestehen. So scheint auch der bauchige Kessel mit schmalen Hals und asymmetrischem Ausguss, der brodelnd auf einem Kaminfeuer platziert ist, aus Eisen zu bestehen. Er befindet sich auf der rechten Seite der vorderen Bildhälfte und enthält die Blätter und Äste einer Pflanze, welche zu einem Trank verkocht werden. In einem Gefäß vor dem Kamin sind weitere dieser Blätter enthalten. Dies könnte das Verfahren der Isolierung der Quintessenz aus pflanzlichen Stoffen veranschaulichen, welche auch als Arzneimittel Anwendung fand.<sup>174</sup> Als die europäische Alchemie im 14. und 17. Jahrhundert florierte, hatten die Alchemist\*innen eine umfangreiche

---

<sup>172</sup>Principe 1998c, S. 211-215.

<sup>173</sup>Priesner 1998b, S. 131-133.

<sup>174</sup>Figala 1998c, S. 300-302.

Ansammlung an Geräten zu Verfügung. Destillierkolben und Helm wurden zu einem Stück verschmolzen, und die *Retorte*, das spätere emblematische Symbol der Chemie, fand ihren Einsatz. Auch Varo bildet in ihrem Gemälde eine dieser Retorten ab und platziert sie neben und unter zwei weiteren bauchig geformten Glasbehältnissen auf zwei übereinanderliegenden Regalen auf der linken Seite des Raumes. Außerdem setzt Varo eine Abwandlung des verlängerten Vorstoßes ins Bild. Diese gewundene Glasspirale wurde für gewöhnlich mithilfe eines Kühlfasses gekühlt, wohingegen hier schlicht die spiralförmige Verlängerung abgebildet ist. Ab dem 15. Jahrhundert konzipierte man außerdem Alembiks mit zwei gegenüberliegenden Öffnungen. Ein Alembik mit drei Öffnungen, wie Varo ihn hier abbildet, findet in der Literatur keine Erwähnung. Ein langhalsiger, bauchiger Kolben ohne Alembik, welcher auf der rechten Seite des Bildes an der hinteren Wand platziert ist, wird hingegen als *Phiole* bezeichnet. Folglich stellen Varos Laborgeräte eine Mischung aus historisch akkuraten Elementen und Phantasieinstrumenten dar.<sup>175</sup>

Auch die Figur im Hintergrund, welche durch eine an mittelalterliche Architektur erinnernde Spitzbogenöffnung den Raum betritt, basiert wohl auf der Fantasie der Malerin. Varos Alchemist oder Alchemistin ist nur silhouettenhaft zu erkennen und trägt weitfallende Trompetenärmel und einen spitzen Hut. In der Geschichte der Alchemie nahm der Adept die höchste Stellung innerhalb der Alchemist\*innen ein. Diese ausschließlich als männlich dokumentierte Figur soll über Kenntnisse der Geheimnisse der Alchemie sowie bezüglich der Bereitung und Anwendung des Steins der Weisen verfügt haben. Dieses Wissen musste streng geheim gehalten werden, um Risiken der Folter und Gefangenschaft zu entgehen, die aufgrund der Alchemieverbote bestanden. Diese verhängten kirchliche und weltliche Herrscher, um der Fälschung von Münzen und Gold sowie anderen Betrügereien entgegenzuwirken.<sup>176</sup> Obwohl es einige Beispiele reisender Adepte in der Geschichte gibt, blieb ihre tatsächliche Identität zumeist unbekannt.<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup>Principe 1998d, S. 211-215.

<sup>176</sup>Figala 1998a, S. 39-40.

<sup>177</sup>Principe 1998a, S. 15.

So verheimlicht auch Varo die Identität ihres Adepten oder ihrer Adeptin, wobei sie durch den Spitzhut ihre oder seine magischen Fähigkeiten andeuten könnte. Wie bereits in *Ciencia inútil* und *Creación de las aves* ist auf den ersten Blick keine genaue geschlechtliche Zuordnung der Protagonistin oder des Protagonisten auszumachen. Während sich bei den beiden anderen Werken allerdings nach genauerer Betrachtung der bildlichen Elemente die Vermutung anstellen lässt, es handle sich um eine weibliche Protagonistin, bleibt es in diesem Gemälde unklar. Betrachtet man diese Figur mit einem Bezug auf die alchemistische Symbolik, könnte Varo somit den Androgyn eines der wichtigsten Sinnbilder der Alchemie und des Surrealismus hier ins Bild gesetzt haben. In der Alchemie kommt der Androgyn im Zusammenhang mit der Herstellung des Steins der Weisen vor. Er stellt „die Verschmelzung des „Schwefels der Weisen“ und des „Quecksilbers der Weisen“<sup>178</sup> symbolisch dar, welche in den Figuren des (roten) Königs und der (weißen) Königin ihre Entsprechung finden und durch ihre Verschmelzung den Zustand der Vollkommenheit erzeugen. Die Surrealist\*innen sahen in der Figur des Androgyns ein Sinnbild erotischen Verlangens sowie das Idealbild wechselseitiger, wahrer Liebe. Der Androgyn bot für viele Surrealist\*innen eine geeignete Alternative zu den heteronormativen Geschlechterrollen ihrer Zeit. Aufgrund seiner Infragestellung jener binären Strukturen sahen sie in dieser Figur eine Anfechtung der patriarchalen Gesellschaftsstruktur. Da Varo in zahlreichen ihrer Gemälde uneindeutig lässt, welchem Geschlecht sie ihre Protagonist\*innen zuordnet, ist anzunehmen, dass sie gemäß der surrealistischen Betrachtungsweise die Figur des Androgyn zur Auflockerung geschlechtsspezifischer Zuordnungen anwandte.<sup>179</sup>

Eine weitere Wissenschaft, welche die Künstlerin in *Laboratorio* mit Fantasie-Elementen mischt, ist die Biologie. Während das theoretische Wissen in Varos Gemälde anhand von dicken Büchern und Schriftkonvoluten angedeutet wird, welche auf dem Regal der rechten Wand im Hintergrund des Bildes aufgereiht sind, wird die praktische Verbindung der Protagonist\*in zur Naturwissenschaft der Biologie in Form einer Pflanze verkörpert. Diese besitzt eine deutlich anthropomorphe Form und stellt jenes Element des Bildes dar, welches innerhalb der

---

<sup>178</sup>Bremm 2022, S. 238.

<sup>179</sup>Bremm 2022, S. 238.

Bildkomposition am nächsten zur betrachtenden Person liegt. Es ist schwer zu sagen, auf welche mythologische Grundlage sich Varo bei dieser Abbildung stützt. Zum einen liegt eine Referenz zur Erzählung von Apoll und Daphne aus der griechischen Mythologie nahe, zum anderen könnte Varo sich auf die sagenumwobene Blütenpflanze der Alraune beziehen, an der die Künstlerin seit ihrer Kindheit großes Interesse hatte. Da beide Optionen hier keine exakte Entsprechung finden, könnte es sich um eine Kombination der beiden Mythen handeln. Nachdem Apoll einen Amor verärgerte, strafte dieser ihn mit einem Liebesbann. Während sich der Gott der Künste infolgedessen hoffnungslos in die Nymphe Daphne verliebte, hatte Amor diese mit einem stumpfen Pfeil getroffen, so dass sie die Liebe nicht erwidern konnte. Apoll verfolgte die Nymphe in seiner Verzweiflung und bedrängte sie so sehr, dass sie ihren Vater, den Flussgott Peneios, um Hilfe bat und ihn aufforderte, sie in einen Lorbeerbaum zu verwandeln. So gelang es ihr mithilfe der Verwandlung, den Fängen des Apoll zu entkommen. In Varos Gemälde könnte jene Nymphe dargestellt sein, ein Wesen, das in Quellen, Flüssen und Grotten sein Zuhause findet und in der Geschichte der Kunst traditionell als hübsche junge Frau dargestellt wurde; hier findet sie sich in der verwandelten Form des Lorbeerbaumes wieder. Da diese Pflanzenfigur allerdings keine dezidiert weiblichen Attribute aufweist, ist es schwer zu sagen, wen diese Pflanze repräsentiert und ob sich Varo tatsächlich auf diese Geschichte aus Ovids Metamorphosen bezieht.<sup>180</sup>

Da Varo sich vor allem Mythen und Legenden des Okkultismus widmete, ist es wahrscheinlicher, dass sie auch hier Bezug auf eine der Legenden jener Lehren nimmt. Nachdem Varo, wie von Kaplan beschrieben, bereits in jungen Jahren einen Hindu um eine Alraunwurzel gebeten haben soll, scheint eine frühere Auseinandersetzung mit der Legende jener Pflanze und ihrer Wirkung gegeben zu sein. Alle Alraunen-Arten haben eine dicke, knollige, gespaltene Wurzel, die an einen kleinen Menschen erinnert. Um diese Pflanzen rankten sich aufgrund der gefühlsverstärkenden Wirkung ihrer Inhaltsstoffe der Alkaloide zahlreiche Mythen. So sollen Priester, Zauberer, Druiden, aber auch Hexen sie aufgrund ihrer psychoaktiven Wirkung für ihre Zwecke sowie als Liebestrank eingesetzt haben. Während die Alraune als Heilpflanze heute keine Verwendung mehr findet, wurde ihre Legende in vielen

---

<sup>180</sup>Poeschel 2014, S. 285-86, 293.

literarischen Werken festgehalten. Dabei handelten die meisten Geschichten von der Ernte der Pflanze, welche aufgrund der tiefen Verwurzelung ein mühsames Unterfangen darstellte, bei welchem die Wurzeln oft von der Rosette rissen. Außerdem sollen die Pflanzen einen tödlichen Schrei ausgestoßen haben, sobald man sie aus der Erde zog, weshalb die Ernte beispielsweise mit Hilfe eines Hundes durchzuführen war. Zusätzlich wurde im Mittelalter der Handel mit Alraunen verboten, da sie mit Hexerei in Verbindung gebracht wurden. In Varos *Laboratorio* bildet die Künstlerin eine Pflanze ab, deren Wurzeln schmale, verzweigte Formen bilden, die sich zum Teil oberhalb der Erde befinden. Die anthropomorphe Form wird durch die Ranken und Blätter der Pflanze erzeugt, weshalb es sich hier nicht um eine akkurate Darstellung der Alraune handelt. Wie bereits bei den alchemischen Laborgeräten verbindet Varo also biologische Fakten und unterschiedliche mythische Erzählungen, um ihre eigene fantasievolle Bildwelt zu schaffen.<sup>181</sup>

Vergleicht man nun die Werke, in denen sich Varo verstärkt mit Themen der Alchemie auseinandersetzte, wird deutlich, dass sich im Laufe der Zeit einige Elemente veränderten, sich eine personalisierte, reifere Ästhetik entwickelte und sich andere Elemente teilweise wiederholten. Varo signierte *Laboratorio* mit ihrem zweiten Familiennamen mütterlicherseits *Uranga*, eine Signatur, die sie in ihrem Spätwerk durch *R. Varo* ersetzte. Auch ihre Maltechnik sollte sich in den kommenden Jahren verändern. Später sollte es zu einer Kombination aus feinmalerischen Elementen und surrealistischen Zufallstechniken kommen, während sie sich hier auf eine detailreiche, mit minimal gröberen Pinselstrichen gefertigte, präzise Bildkonstruktion konzentrierte. 1947 hielt sie sich gerade mit Nicolle in Venezuela auf und arbeitete im Kontext medizinischer Laboratorien.<sup>182</sup> So standen das Laboratorium und seine Gerätschaften sowie der wissenschaftliche Aspekt im Mittelpunkt dieses Werkes, während es in ihren späteren Werken (*Ciencia Inútil* und *Creacion de las aves*) mehr um ein Narrativ, die Protagonist\*innen sowie ihre Fähigkeiten und Mächte gehen sollte. In den Gemälden Varos lässt sich eine Kombination aus unterschiedlichen Wissensformen und Lehren feststellen. Dabei werden diese nicht nur stupide reproduziert, sondern die Künstlerin griff aus den jeweiligen

---

<sup>181</sup>Gassen/Minol 2006, S. 302-307.

<sup>182</sup>Kaplan 1988, S. 114.

Lehren Elemente heraus, die sie für bedeutend hielt. So schuf sie beispielsweise eine neue, häufig auf die weiblichen Aspekte (Mond, Silber, Göttin, Alchemistin) bezogene eigene Repräsentation der Alchemie und Astrologie und offenbarte eine kritische Auseinandersetzung mit diesen Ansätzen. Dabei entfernte sie sich teils von surrealistischen Interpretationen wie beispielsweise der Erotisierung und Objektifizierung des 'Weiblichen' und seiner Fähigkeiten zugunsten der Künstlergenies und kehrte jene Auslegungen in positive Leitfiguren um. Auf diese Weise gelang ihr die tatsächliche Umsetzung der durch den Surrealismus angekündigten Förderung der Ideenwelt der Frau. Sie stellte ihr Verständnis einer geistigen Alchemie dar, die Findung und Befreiung des künstlerischen, femininen Selbst. Auch wenn sie einige stilistische Elemente des Surrealismus beibehielt, ebenso wie die Figur des Androgyn und die Idee einer Parallele zwischen Kunst und Alchemie, produzierte Varo eine individuelle, eigenständige Formensprache und Erzählstruktur.<sup>183</sup>

## 6. Eine reale Praxis der Hexerei

Ein schriftliches Zeugnis für die tatsächliche Identifikation Remedios Varos mit der Figur der Hexe stellt einer ihrer verfassten, doch nie abgeschickten Briefe an einen gewissen Mr. Gardner dar. In der Forschung zur Künstlerin wurde dieser Brief als eine ihrer Kapriolen beschrieben<sup>184</sup>: sie soll sich dabei darüber amüsiert haben Briefe an unbekannte Personen zu richten, eine Eigenheit Varos, die auch Carrington in ihrer Geschichte *The Hearing Trumpet* als typisches Attribut des Alter Ego ihrer Freundin darlegte. So werden Carrington und Varo gemäß der Forschungsliteratur hier von den beiden Figuren der Marion Leatherby und Carmella Velásquez repräsentiert. Leatherby ist eine 92-jährige, englische Feministin, die in einem mittelalterlichen Schloss in Spanien gefangen gehalten wird, welches zu einem Pflegeheim älterer Damen umfunktioniert wurde. Ihre rothaarige Freundin Carmella Velásquez, die gerne an unbekannte Personen Briefe schreibt, ist stets damit beschäftigt, den Ausbruch Leatherbys zu planen, um ihr zu Freiheit zu verhelfen. Velásquez scheint also die Interessen für Abenteuer sowie das

---

<sup>183</sup>Kaplan 1988, Kaplan 1998, Ferentinou 2022b, S. 215-216, Ferentinou 2022a, S. 165-167, Arcq 2020, S. 265-267.

<sup>184</sup>Madrid 2018, S. 194.

Spielerische, Absurde und eine Leidenschaft für fiktive Briefe mit ihrer realen Entsprechung zu teilen.<sup>185</sup>

Entgegen der jahrelangen Annahme in der Forschung, Varos Brief an Mr. Gardner sei einer der fiktiven Briefe, die keine reale Person adressierten, handelt es sich bei dem Adressaten um keinen geringeren als Gerald B. Gardner, einen berühmten britischen Wicca-Autor und den damaligen Direktor des Museums für Magie und Hexerei der Hexenmühle Castletown auf der Isle of Man in England. In den Studien seines Werkes *Witchcraft Today* (dt. Titel *Ursprung und Wirklichkeit der Hexen*) stellte er die Ergebnisse seiner Erforschungen unterschiedlicher europäischer, aber vor allem englischer Hexenkulte vor, deren Tradierung ihm zufolge an den Rändern der modernen Gesellschaft weiter praktiziert wurde. *Witchcraft Today* sollte zu einem der Gründungstexte der neopaganen religiösen Bewegung der Wicca werden, praktiziert durch zeitgenössische Hexen. Da Varos Brief in ihrem persönlichen Besitz gefunden wurde, ist es unwahrscheinlich, dass er Mr. Gardner je erreichte. Dennoch stellt er ein wichtiges Zeugnis für die Faszination der Künstlerin mit der Figur der Hexe und ihrer realen Ambition der Ausübung der Hexerei dar. Seinem Inhalt nach entstand er in Mexiko.<sup>186</sup>

Varo schrieb Mr. Gardner, sie habe sein Buch gerade kennengelernt und es habe ein großes Interesse in ihr geweckt. Sie schrieb weiter, dass ihre Freundin Frau Carrington die Redlichkeit („hondad“<sup>187</sup>) besessen hatte, ihr sein Buch aus dem Englischen zu übersetzen, da sie dieser Sprache nicht mächtig sei. Im Folgenden setzt Varo eine gemeinsame Gesinnung mit Gardner voraus und schlug einen kollegialen Austausch ihrer Erfahrungen vor. Anschließend schrieb sie davon, dass es in Mexiko „[...] una gran actividad en el terreno de la brujería [...]“<sup>188</sup> [eine große Aktivität auf dem Gebiet der Hexerei] gebe, die sich überwiegend medizinischen Praktiken sowie der Herstellung von „filtros de amor“<sup>189</sup> [Liebesfiltern] widme. Die Herstellung von Liebesfiltern hielt Varo für etwas gefährlicher und komplizierter als medizinische Hexerei,

---

<sup>185</sup>Kaplan 1988, S. 95, Madrid 2018, S. 194.

<sup>186</sup>Gardner/Murray/Mangoldt 1965, S. 9, Madrid 2018, S. 194-200.

<sup>187</sup>Brief an Mr. Gardner, Acervo Museo Nacional de Arte Moderno – INBA.

<sup>188</sup>Brief an Mr. Gardner, Acervo Museo Nacional de Arte Moderno – INBA.

<sup>189</sup>Brief an Mr. Gardner, Acervo Museo Nacional de Arte Moderno – INBA.

da jene den Einsatz der Pflanze „Toloache“ beinhaltete, welche eine/n „perdida total de la voluntad“<sup>190</sup> [vollkommenen Willensverlust] hervorrief, wohingegen die medizinische Praxis überwiegend auf Placeboeffekten beruhte. Abgesehen von jenen Praktiken hätten sich Varo und ihre Freund\*innen nun auf die Suche nach „[...] hechos y datos que se conservan todavía en regiones apartadas y que participan del verdadero ejercicio de la brujería“ [Fakten und Daten, die in abgelegenen Regionen noch erhalten sind und die der realen Praxis der Hexerei angehören] begeben. Außerdem habe Varo erkannt, dass sie die Fähigkeit besitze „[...] ver rapidamente las relaciones de causa a efecto y ello fuera de los límites ordinarios de la lógica corriente [...]“ [schnell die Ursache-Wirkungs-Beziehungen zu erkennen und dies außerhalb der gewöhnlichen Grenzen der gängigen Logik].<sup>191</sup>

Gerald Gardner hatte sich in *Witchcraft Today*, nach eigenen Angaben eine Dokumentation des Glaubens, der Rituale und der Gründe, die die Handlungen der europäischen Hexen bestimmten, verschrieben und dabei Einblicke erhalten, die in dieser Form bis dato noch nie von den Hexengemeinschaften preisgegeben worden waren. Hierzu hatte er an einigen Ritualen und Handlungen teilgenommen, Hexen befragt und sie gebeten, ihn in ihre Gemeinschaft einzuführen. Gardner, der später selbst Teil einer Hexengemeinschaft werden sollte, betonte in seiner Publikation wiederholt, dass Hexerei kein gefährliches, unheilvolles Unterfangen sei und die neun Millionen Opfer der Hexenverfolgung zu Unrecht gestorben seien.<sup>192</sup>

Gardner gab an, seine Beobachtungen und Behauptungen beruhten auf diversen Quellen. Unter anderen bestanden diese aus der kabbalistischen Magie, der irischen Hexerei, christlichen Credi, den geheimen Riten der Templer, keltischen Legenden, dem *Goldenen Zweig* nach dem britischen Anthropologen James Frazer, präkolumbischen, mexikanischen Hexenriten sowie Voodoo-Praktiken. In seinem Buch stützte sich Gardner folglich auf eine Mischung aus Magie, Hexerei, Religion und fantastischen Theorien. Er verzichtete auf nachvollziehbare Quellenverweise, doch die eklektische Kombination aus unterschiedlichen Theorien und

---

190<sup>3</sup>Brief an Mr. Gardner, Acervo Museo Nacional de Arte Moderno – INBA.

191<sup>3</sup>Brief an Mr. Gardner, Acervo Museo Nacional de Arte Moderno – INBA, Gil/Rivera 2015, S. 81-84.

192<sup>3</sup>Gardner/Murray/Mangoldt 1965, S. 5.

Glaubensrichtungen sowie Gardners gewagte Behauptungen fanden bei zahlreichen Leser\*innen Anklang. Varo selbst kombinierte in ihren künstlerischen Arbeiten gerne unterschiedliche kulturelle und magische Inhalte, weshalb das Buch Gardners für sie eine willkommene Quelle darstellte.<sup>193</sup>

Da Gardner mit den von ihm befragten Hexen einen Eid des Schweigens über die tiefsten okkulten Geheimnisse der Hexerei eingegangen war, beleuchtete er in seinem Buch nur einige ausgewählte Zeremonien und Rituale. Dennoch wurde das grundlegende Verständnis der Hexerei als eine Wirkmacht, welche auf der Harmonie zwischen Menschen, Natur und Kosmos beruhte, deutlich. Jene Instanzen seien unauflöslich miteinander verflochten. Somit stehe alles (Mikro-Makrokosmos-Parallele) miteinander in Beziehung und alle Wesen seien in einem „Inneren Seelenraum“ miteinander verbunden.<sup>194</sup>

Den Ursprung des zeitgenössischen Hexenkultes führte Gardner auf einen „Steinzeitalter-Kult aus matriarchalischer Zeit, in der die Frau Herrscherin war“<sup>195</sup> zurück. In jener Zeit soll der Kult der „Großen Mutter“<sup>196</sup> entstanden sein und Mond, Sterne, Höhlen und Bäume als Sinnbilder des Weiblichen verehrt worden sein. Außerdem beschrieb er, dass es sich bei den Hexen um ein Volk handelte, „das sich das „weise“ nennt, die „Wica“, die die uralten Riten ausüben, die zusammen mit viel Aberglauben und Kräuterkenntnis eine okkulte Lehre bewahren und Riten vollziehen, die sie selbst für Magie und Hexerei halten.“<sup>197</sup>

Varo stieß folglich durch ihre Freundin auf das Werk Gardners und bezog sich in ihrem Brief auf die Teile des Buches, die sie besonders fasziniert hatten. So bildet die Beschreibung der von ihr erwähnten hellseherischen und relationalen Fähigkeiten, die sie besitze, eine Antwort auf Gardners Behauptung, dass nicht jede Person magische und hellseherische Kräfte besitzen könne und diese Gaben nur wenigen von Geburt an zuteil wurden.<sup>198</sup> In mehreren kleinen Abschnitten bezog sich Gardner auf „ein dem europäischen sehr ähnlichen Hexenkult

---

<sup>193</sup>Madrid 2018, S. 199-200.

<sup>194</sup>Gardner/Murray/Mangoldt 1965, S. 5-6.

<sup>195</sup>Gardner/Murray/Mangoldt 1965, S. 40.

<sup>196</sup>Gardner/Murray/Mangoldt 1965, S. 26.

<sup>197</sup>Gardner/Murray/Mangoldt 1965, S. 100.

<sup>198</sup>Gardner/Murray/Mangoldt 1965, S. 16,26.

aus vor-kolumbischen Zeiten“ in Mexiko.<sup>199</sup> Varo korrigierte seine Annahme, jener Hexenkult wäre in Mexiko ausgestorben, und versicherte ihm eine aktive, zeitgenössische Beschäftigung mit der Hexerei. Zwar behauptete sie, diese bestünde nur aus medizinischer Praxis und dem Brauen von Liebestränken, stellte aber in Aussicht, weitere Praktiken zu ergründen. *Toloache*, jenes Kraut, welches Varo im Zusammenhang mit Liebestränken erwähnte, fand und findet bis heute als Entheogen<sup>200</sup> aufgrund seiner psychotropen Eigenschaften Verwendung in rituellen Praktiken. *Witchcraft Today* enthielt einen Abschnitt, in dem die Verwendung unterschiedlicher Kräuter für „das Öffnen des inneren Auges“<sup>201</sup> geschildert wurde. *Kat* wurde beispielsweise das Kraut genannt, das die englischen Hexen verwendeten, um es in unterschiedlichen Kombinationen für die Verbindung zum Unbewussten (mit Weihrauch kombiniert) oder für halluzinogene Wirkungen (mit Sumach) anzuwenden. Während in Vergessenheit geraten war, um welches Kraut es sich bei dem so genannten *Kat* handelte, schilderte Gardner, dass in Südamerika *Coca* und in Mexiko *Peyotil* verwendet wurden, um ekstatische Zustände hervorzurufen.<sup>202</sup> Varo könnte das Kraut des *Toloache* in ihrem Brief erwähnt haben, um Gardner aufzuzeigen, dass auch sie sich mit den Kräuter-Praktiken der mexikanischen Hexerei auseinandergesetzt hatte.<sup>203</sup>

Durch Gardners Buch hatte sich außerdem Varos Überzeugung, man könnte durch mentale Beschwörung Gegenstände, aber auch Gedanken anderer Menschen beeinflussen, bestätigt. So schrieb Gardner gegen Ende seines Werks: „Deshalb habe ich gezeigt, wie Hexen gewisse Riten ausführten, und glaube, da[ß] sie mit Erfolg die Gedanken der Menschen beeinfl[u]ßten und dies auch weiterhin könnten, wie etwa im Fall der Wasserstoffbomben.“<sup>204</sup> Gardner bezog sich hierbei auf eine Passage in seinem Buch, in der er beschreibt, dass Hexen Hitler gedanklich soweit beeinflusst hätten, dass sie die Invasion Englands verhindern

---

<sup>199</sup>Gardner/Murray/Mangoldt 1965, S. 33.

<sup>200</sup>Schade/Jockusch 2018, S. 199-200.

<sup>201</sup>Gardner/Murray/Mangoldt 1965, S. 109.

<sup>202</sup>Gardner/Murray/Mangoldt 1965, S. 109.

<sup>203</sup>Gardner/Murray/Mangoldt 1965, S. 109, Madrid 2018, S. 200.

<sup>204</sup>Gardner/Murray/Mangoldt 1965, S. 151,

konnten.<sup>205</sup> Für Varo, die sich vor den Folgen einer atomaren Zerstörung fürchtete, stellten jene Behauptungen Gardners eine Hoffnung bringende Möglichkeit der Verhinderung einer solchen Katastrophe dar, eine Angst, die sie in ihrem Werk *Descubrimiento de un Geólogo mutante* [Entdeckung eines Mutantengeologen] (Abb. 41) zur Anschauung brachte. So schrieb auch sie gegen Ende ihre Briefes: „[...] comparto con usted sobre la posibilidad de destruir los fuertes efectos de la bomba de hidrogeno por medio de ciertas practicas [...]“ [[...] ich stimme Ihnen zu, dass es möglich ist, die starken Auswirkungen der Wasserstoffbombe durch bestimmte Praktiken zu verringern [...]]. Varo hatte diesbezüglich in ihrem Brief bereits angedeutet, dass auch sie mit Hilfe einer bestimmten Anordnung von Gegenständen dazu im Stand gewesen sei, bestimmte Effekte zu erzielen, die für das Gemeinwohl notwendig waren. So schrieb sie:

*“[...] después de varios años de experimentación he llegado a poder ordenar de manera conveniente los pequeños sistemas solares del hogar, he comprendido la interdependencia de los objetos y la necesidad de colocarlos de determinada forma para evitar catástrofes, o de cambiar súbitamente su colocación para provocar hechos necesarios al bienestar común[...]*<sup>206</sup>

Jene Schilderung könnte also eine Antwort auf Gardners Behauptung sein, Hexen könnten durch die Entsendung von Gedanken bestimmte Ereignisse beeinflussen. So nutzte Varo die Schichtung unterschiedlicher, teils sonderbarer Alltagsobjekte ihres Hauses, um in Kombination mit ihrer gedanklichen Kraft positive Ereignisse hervorzurufen. Wie in einem Hexenzirkel ordnete sie Gegenstände wie ihren großen Ledersessel, einen Holztisch, den Schädel eines Krokodils, neben anderen Objekten eine mit falschen Brillanten besetzte Pfeife und einen gewöhnlichen grünen Keramikkrug an. Varo dokumentiert diese Handlung in ihrem Gemälde *Armonía* [Harmonie] (Abb. 53) aus dem Jahr 1956. Es zeigt eine androgyne Figur, die gerade dabei ist, mithilfe unterschiedlicher organischer und anorganischer Objekte eine Art Musikstück zu komponieren. Varo beschrieb das Tun der Protagonistin oder des Protagonisten wie folgt:

---

<sup>205</sup>Gardner/Murray/Mangoldt 1965, S. 101.

<sup>206</sup>[Übersetzt durch die Verfasserin: "[...] nach mehreren Jahren des Experimentierens bin ich in der Lage, die kleinen Sonnensysteme des Hauses in geeigneter Weise anzuordnen, ich habe die Abhängigkeit der Objekte verstanden und die Notwendigkeit, sie in einer bestimmten Weise zu platzieren, um Katastrophen zu verhindern, oder ihre Platzierung plötzlich zu ändern, um Ereignisse hervorzurufen, die für das Gemeinwohl notwendig sind [...]."] Zitiert nach Gil/Rivera 2015, S. 80-81.

“El personaje está tratando de encontrar e hilo invisible que une todas las cosas, por eso, en un pentagrama de hilos de metal, ensarta toda clase de objetos, desde el más simple hasta un papelito conteniendo una fórmula matemática que es ya en sí un cúmulo de cosas: cuando consigue colocar en su sitio los diversos objetos, soplando por la clave que sostiene el pentagrama, debe salir una música no solo armoniosa sino también objetiva, es decir capaz de mover las cosas a su alrededor [...]”.<sup>207</sup>

In dem Gemälde, bei welchem es sich, Madrid zufolge, um ein Selbstporträt handelt, zeigt Varo also eine Protagonistin, die dazu im Stande ist, mit Hilfe höchster gedanklicher Konzentration und einer spezifischen Anordnung spezieller Gegenstände übernatürliche Kräfte zu entfesseln und die Dinge um sich herum in Bewegung zu versetzen. Auf diese Weise stellt die kreative Künstlerin, machtvolle Magierin und präzise Wissenschaftlerin das Gleichgewicht des Universums und eine Harmonie zwischen grundlegend unterschiedlichen Dingen her.<sup>208</sup>

## **6.1 Die alte Greisin oder erotische Verführerin**

Varos Auseinandersetzung mit der Hexerei unterschied sich maßgeblich von jener mit anderen okkulten Philosophien und Praktiken. Wie in ihrem Brief an Mr. Gardner deutlich wird, begab sie sich zusammen mit Carrington und anderen auf die Suche nach der `realen Praxis der Hexerei'. Sie war also überzeugt von ihrer Wirkmacht sowie davon, dass sie selbst außergewöhnliche Fähigkeiten besaß. Dieser Bezug der Hexerei zu Varos Lebensrealität und ihrer Weltanschauung führte sie zu einer okkulten Praxis, die einen besonderen Stellenwert im Leben der Künstlerin einnahm. In ihren Werken, vor allem denen, welche in Mexiko entstanden, lässt sich, wie bereits zu sehen war, eine intensive Beschäftigung mit okkulten Symbolen und Theorien beobachten. Häufig verband Varo diese okkulten Lehren der Alchemie, Astrologie und Magie mit künstlerischer oder wissenschaftlicher schöpferischer Kraft. Varos Protagonistinnen, die meisten davon Frauen, bilden in vielen Fällen die weibliche Entsprechung

---

<sup>207</sup>[Übersetzt durch die Verfasserin: „Die Figur versucht, den unsichtbaren Faden zu finden, der alle Dinge vereint, und so reiht sie an einem Pentagramm aus Metalldrähten alle möglichen Gegenstände aneinander, von den einfachsten bis hin zu einem kleinen Stück Papier, das eine mathematische Formel enthält, die selbst eine Ansammlung von Dingen ist: Wenn es ihr gelingt, die verschiedenen Gegenstände an ihren Platz zu bringen, indem sie durch den Notenschlüssel bläst, der das Pentagramm hält, sollte eine Musik entstehen, die nicht nur harmonisch, sondern auch objektiv ist, d. h. die Dinge um sie herum bewegen kann”[...].] Varo 2002, S.54.

<sup>208</sup>Madrid 2018, S. 201.

einer traditionell männlichen Gestalt, eine Repräsentation, welche ein emanzipatorisches Moment in sich barg, und in ihren späteren Darstellungen der Forscherin, der Abenteurerin oder Ausreißerin immer häufiger zur Anwendung kam. Die Figur der Hexe und der Göttin hingegen repräsentieren historisch weibliche Figuren, die zu einer Zeit und an Orten existierten, in denen das Weibliche als göttliche Macht verehrt wurde, um später in patriarchalen Systemen Unterdrückung und Verfolgung zu erfahren. Dabei bildet die Hexe eine wahre Identifikationsfigur für Varo, deren Praktiken sie tatsächlich umzusetzen suchte. Sie und Carrington deuteten die Figur der Hexe zu einer feministischen Leitfigur um.<sup>209</sup>

Auch wenn Varos Beschäftigung mit dem Okkultismus in einigen Publikationen behandelt wurde, befassten sich bis heute kaum Kunsthistoriker\*innen mit ihrer Auseinandersetzung mit der Figur der Hexe, ihrem theoretischen Wissen zu Hexenkulten, sowie der Bedeutung dieser in ihrer Ikonografie und ihrem Alltag. Neben dem Brief an Mr. Gardners, welcher ein wichtiges Zeugnis ihrer Auseinandersetzung mit der Hexerei darstellt, zeugen einige Werke von ihrem Interesse an Ikonografie und Symboliken jener.<sup>210</sup>

Das früheste erhaltene Werk der Künstlerin, das ihre Vorliebe für das Hexische verdeutlicht, fertigte Varo mit nur fünf Jahren. Ihr Interesse an jenen Motiven begann also früh und blieb ihren Familienangehörigen lebhaft im Gedächtnis. So erinnern sich ihre Cousinen daran, dass Varo die Wände ihres Zuhauses mit raffinierten Zeichnungen versah. Sie stellte Persönlichkeiten aus Märchenerzählungen dar, aber vor allem gefiel es ihr, Hexen und Schlangen zu zeichnen. Einmal, so erzählten sie freudig, malte Varo eine knurrende Katze auf einen Türrahmen, die so täuschend echt aussah, dass sie immer wieder vor ihr erschrakten.<sup>211</sup>

Das erwähnte Gemälde, welches Varo als junges Mädchen mit Gouache fertigte, zeigt eine fröhliche Darstellung einer hakennasigen Hexe (Abb.63). Sie ist gerade dabei, eine ausreißerische Gans mit einer Rute in der Hand quer über ihren Hof zu jagen. Höchstwahrscheinlich war dies eine Kopie nach einer Darstellung in einem Kinderbuch, doch verdeutlicht dieses Gemälde die Fähigkeit der Künstlerin, ganze Szenerien einzufangen und sie

---

<sup>209</sup>Madrid 2018, S. 194, Ferentinou 2022b, S. 215-219, Bremm 2022, S. 239.

<sup>210</sup>Madrid 2018, S. 195.

<sup>211</sup>Kaplan 1998, S. 24-25.

mit Exaktheit zu kopieren. Ihrer lustigen, bunten, humorvollen Darstellung nach schien die Hexe schon als Kind für Varo eine positive Konnotation gehabt zu haben.<sup>212</sup>

Doch wie kam Varo schon so früh zu einer Beschäftigung mit diesen Themen? Die Antwort auf diese Frage könnte in Varos Herkunftsland Spanien liegen. Die Hexe war eine beliebte Figur in der Literatur, Kunst und Popkultur des Spanien, in dem die Künstlerin aufwuchs. So schrieb Grillot de Givry in seiner Beschreibung zu dem Werk *Transformation of sorcerers* Francisco de Goyas, dass Spanien schon seit langer Zeit und bis zum heutigen Tage als das Land der Hexen galt<sup>213</sup>. Varo begegnete während ihrer Kindheit wahrscheinlich einigen, unterschiedlichen bildlichen Versionen dieser Figur. Auch in ihrem Heimatdorf der ersten Jahre, Anglés, könnten sich laut Maria José González Madrid Legenden über die Macht der Hexe, Wetterbedingungen zu beeinflussen, erzählt worden sein. So scheint eines der späteren Werke Varos eine dieser Legenden zu repräsentieren. Es trägt den Titel *Frío (Invierno)* [Kälte (Winter)] (Abb. 64) und entstand 1948 für eine Werbekampagne des Pharmazieunternehmens Bayer. Die zentrale Figur dieses Gemäldes bildet eine drahtige, weiß behaarte, krummnasige Gestalt, die auf einem Kristall in Windeseile über ein Dorf fegt und dabei Schnee aus einem Sack regnen lässt. Der dunkle Himmel und die kahle Landschaft, welche die beiden Bildhälften bilden, deuten auf den Winter und seine Dunkelheit und Härte hin. Die zentrale Gestalt könnte folglich den hexischen Zauber der Wetterbeeinflussung symbolisieren. Madrid sieht außerdem die Möglichkeit, Varos baskische Mutter habe ihr Mythologien nähergebracht, in denen Hexen als machtvolle, ambivalente Figuren auftraten. Außerdem kamen in zahlreichen Klassikern der spanischen Literatur Hexen vor. So beschrieben Cervantes (1547-1616), Lope de Vega (1562-1635) und Francisco de Quevedo (1590-1645) in ihren Werken Hexenfiguren.<sup>214</sup>

In Katalonien kursierten in jener Zeit zahlreiche Publikationen über Illusionismus und andere Zaubertricks. Magier, Beschwörer und Illusionisten versammelten in den Straßen der Dörfer neugierige Zuschauer\*innen, die ihnen dabei zusahen, wie sie junge Damen in Rauch aufgehen ließen und rare Insekten und Tiere präsentierten. Vieles basierte auf simplen

---

<sup>212</sup>Kaplan 1998, S. 24.

<sup>213</sup>De Givry 1971, S. 68.

<sup>214</sup>Madrid 2018, S. 196-197.

Gesetzen der Physik oder Chemie, doch durch die richtige Aufmachung verwandelten sich diese Tricks in magische Spektakel, Eindrücke, die den Glauben an Magie und Hexerei der jungen Remedios verstärkt haben könnten.<sup>215</sup>

Varo war eine große Verehrerin des Malers Francisco de Goya, dessen düsteren, unheimlichen Darstellungen von Hexen sie mit Sicherheit während ihrer Ausbildung in Madrid begegnet war. In seinem Gemälde *El conjuro [der Fluch]* (Abb. 65) bildete Goya die Hexen als drei furchterregende, ausgemergelte, in Schwarz gekleidete Unheilbringerinnen ab. Vertieft in die Durchführung eines Fluchs, entzündet eine der Hexen apathisch eine Flamme, nimmt eine andere einen Voodoo-Zauber vor, eine weitere rezitiert aus einem Zauberbuch, während wieder eine andere einen Korb toter Kinder in ihren Händen hält, die wohl der Opferung an den Teufel dienen oder deren Blut von den Hexen getrunken werden sollte. Vor ihnen beugt sich eine ältere Dame zu einer am Boden knienden verängstigten Person, die ihre Hände zum Gebet erhoben hat. Begleitet von einer dunklen Schleierwolke kommen die Hexen mit einem Gefolge aus Geschöpfen der Nacht wie Fledermäusen und Eulen sowie einer fliegenden menschlichen Gestalt, die fleischlose Knochen mit sich führt. Alle vier Hexen werden durch ältere, zahnlose oder haarlose Frauen verkörpert. Ihre schwarze Kleidung steht den weißen und gelben Gewändern der weiteren Protagonist\*innen kontrastierend gegenüber, so wie die hell erleuchtete Landschaft und Stadtmauer im Hintergrund zu dem dunklen Nachthimmel mit Mondsichel im Kontrast stehen. Eine ähnliche Szene findet sich bei Goyas *El aquelarre [Der Hexenzirkel]* (Abb. 66) von 1797/98. Ein Gemälde, welches wie *El conjuro* im Museo Lázaro Galdiano in Madrid vorzufinden ist. Auch hier werden die Hexen in Form entstellter, älterer Frauen dargestellt, welche sich in einem Kreis um einen gehörnten, übergroßen Ziegenbock versammelt haben. Während hier nur eine der Hexen in Schwarz gekleidet ist, entblößen die anderen ihre Oberkörper oder Schultern. Nun eingebettet in eine ländliche, hügelige Landschaft, welche erneut durch einen dunklen Nachthimmel überschattet wird, findet hier abermals die Opferung von Kindern statt. Diese liegen in Form magerer Körper auf dem Boden oder werden dem Bock entgegengehalten. Zwei Kleinkinder sind ebenfalls zu sehen, während im Hintergrund bereits tote, verblichene Kinderkörper an einem Pfahl leblos herabhängen. In

---

<sup>215</sup>Gil/Rivera 2015, S. 45-48.

einem seiner *Caprichos* mit der Unterschrift „Mucho hay que chupar [*Es gibt viel zu Lutschen*]“ (Abb. 67) stellt Goya drei Hexen mit grotesken, entstellten Gesichtern dar, die sich eine Schachtel Lutschpastillen zu teilen scheinen, während ein Korb voller Babyleichen im Vordergrund platziert ist. Goya deutet abermals die Völlerei und Menschenfresserei an, die Hexen historisch unterstellt wurde, und lässt sie von großen Fledermäusen begleiten. In all diesen Beispielen wird die Hexerei als etwas Unheimliches, Groteskes, Perverses dargestellt und mit armen, hässlichen, alten Frauen in Verbindung gebracht, die ein sexuell und moralisch pervertiertes Verhalten aufweisen, eine Darstellung die sich auf die historisch tradierte Figur der Hexe bezieht.<sup>216</sup>

Die Differenz zwischen Magie und Hexerei beruht eher auf assoziativen als auf objektiven Unterschieden der beiden Praktiken. Seit der Renaissance wurde die Praxis der Magie mit der Suche nach Weisheit und Wissen in Verbindung gebracht.<sup>217</sup> Nach europäischer Tradition bezog sich das Hexenwesen hingegen vor allem auf das Praktizieren von schwarzer Magie<sup>218</sup>. Jene beinhaltete Rituale und Zaubersprüche, mit Hilfe derer unschuldigen Personen geschadet werden sollte. Der Dämonologie des Mittelalters zufolge galten Hexen und Hexer als Begleiter\*innen Satans. Man wies sie als ketzerische, meist weibliche Personen aus und behauptete, sie seien einen Pakt mit dem Teufel eingegangen, um an ihre Zauberkräfte zu gelangen.<sup>219</sup> Wissenschaftlicher Literatur zufolge entschied der soziale Stand sowie das Geschlecht der praktizierenden Person darüber, ob ihre okkulten Handlungen als Magie oder Hexerei ausgewiesen wurden. Während Magier in der Renaissance überwiegend Männer waren, die als Weise galten und ihre Dienste Fürsten und der Aristokratie anboten, handelte es sich bei Hexen – die keinen Zugang zu Büchern oder ähnlichen Ressourcen hatten – um arme

---

<sup>216</sup>Madrid 2018, S. 197.

<sup>217</sup>Madrid 2018, S. 195.

<sup>218</sup>Magie ist eine Praxis, die anstrebt, mit Hilfe übernatürlicher Kräfte menschliche Absichten zu erreichen. Historisch kann die Magie im Zusammenhang mit dem Animismus – Überzeugung, natürliche Dinge und Erscheinungen, wie Pflanzen, Steine oder der Regen hätten eine geistige Seele, die man durch Zaubersprüche oder Rituale und Beschwörungsformeln beeinflussen oder kontrollieren könne – gesehen werden. Außerdem bildet die Überzeugung, die menschliche Vorstellungskraft könne auf die gegenständliche Welt einwirken, eine zentrale Grundidee der Magie. (vgl. Bremm 2022, S. 240)

<sup>219</sup>Bremm 2022, S. 239.

Frauen. Sie sollen in den Dörfern geholfen und Geburtshilfe und naturheilkundliche Beratung angeboten haben.<sup>220</sup>

In der Kunst der Renaissance bildete man Hexen sowohl als entstellte, hässliche Greisinnen als auch als junge attraktive Frauen ab, oft mit wilder Mähne und begleitet von magischen Assistent\*innen, bezeichnet als Famuli. Einige Elemente, die auch in Goyas Gemälden auftauchen wie sexuelle Enthemmung, Nacktheit und körperliche Fehlbildungen, stellten weitere historische Zuschreibungen an Hexen dar. Die Surrealist\*innen waren über das illustrierte Buch von Émile-Jules Grillo de Givry *Le Musée des sorciers, mages et alchimistes* (Das Museum der Hexer, Magier und Alchemisten) von 1929 auf einige Hexendarstellungen gestoßen. Jene umfassende Studie der im Titel genannten okkulten Praktiken beinhaltete unter anderem Drucke mit Hexendarstellungen von Albrecht Dürer und Hans Baldung Grien. Jene wiesen die Hexe ebenfalls als dezidiert weibliche Figur aus. De Givry verwies in seinem Werk darauf, dass die weibliche Dominanz innerhalb des Hexenkultes mit einer Exklusion der Frau als Dienerinnen des christlichen Gottes (Priesterinnen) zusammenhing. Somit hätten sie sich dem Rivalen jenes Gottes und damit der Anbetung des Ziegenbocks verschrieben. Er schrieb weiter Folgendes:<sup>221</sup> „It has been said that there were a thousand witches for one sorcerer, which is a manifest exaggeration, but it is certain that women vastly preponderated over man in the throng which hastened to the adoration of the he-Goat.“<sup>222</sup>

Damit beschrieb er die Hexerei, welche sich, ihm zufolge, in der Anbetung des Teufels manifestierte als weibliche Praxis. Eines der Werke Dürers, welches Givrys Beschreibungen untermalte, trägt den Titel *Rückwärts reitende Hexe auf einem Ziegenbock* und entstand um 1500/01 (Abb. 68). Es zeigt eine Hexe in Gestalt einer älteren Frau mit hängenden Brüsten und faltigem, kantigem Gesicht. Sie ist nackt und reitet verkehrt herum auf einem Ziegenbock, an dessen rechtem Horn sie sich festhält. In ihrer rechten Hand hält sie einen Besen, welcher von einem Tuch ummantelt und dann mit einer Spindel umwickelt wurde. Bock und Hexe befinden

---

<sup>220</sup>Madrid 2018, S. 195.

<sup>221</sup>Bremm 2022, S. 239, Madrid 2018, S. 195, De Givry 1971, S. 50-58.

<sup>222</sup>[Übersetzt durch die Verfasserin: „Es hieß, dass auf einen Hexer tausend Hexen kamen, was eine deutliche Übertreibung ist, aber es ist sicher, dass die Frauen in der Schar, die zur Anbetung des Ziegenbocks eilte, die Männer bei weitem überwogen.“] De Givry 1971, S. 50.

sich im Flug über einer Landschaft, die nah am Meer liegt und einen offenen Horizont freigibt. Im Vordergrund der Landschaft tummeln sich vier Putti mit unterschiedlichen Attributen. Viele der Surrealist\*innen ließen sich durch jene Darstellungen inspirieren und fertigten ihre eigenen Versionen der Hexe oder des Magiers. So erinnern die Haltung und Handlung der auf dem Kristall sitzenden Figur in Varos Werk *Frío (Invierno)* an die auf dem Bock reitende Hexe Albrecht Dürers, eine Übereinstimmung, die nahelegt, dass Varo das Werk Givrays während ihrer Pariser Jahre kennengelernt haben könnte. In seinem Buch *L'Art magique* von 1957 beschrieb André Breton in einem Kapitel zur mittelalterlichen Kunst den Hexenwahn in Europa. Er bezog sich dabei auf das Werk *La Sorcière (Die Hexe)* von 1863. Jules Michelet, ein französischer Historiker und romantischer Autor, war der Verfasser jenes Buches und beschrieb in diesem die Hexe als „weise Heilerin und furchtlose Rebellin gegen die katholische Kirche“. <sup>223</sup> Es ist nicht überliefert, ob Varo das Werk Michelets gelesen hatte oder nicht. Vielleicht war sie über Péret oder Carrington, die sie ebenfalls in Paris antraf, auf dieses Buch gestoßen. Carrington verkörperte in den Augen Bretons eine wahre Hexe. So zitiert er Michelet in seinem Werk *Anthologie de l'humour noir*, welcher die Hexe als junge, wunderschöne Frau mit der Fähigkeit des „illuminism of lucid madness [Illuminismus des luziden Wahnsinns]“ beschrieb und dabei Carrington meinte. Auch Péret wies Carrington als Hexe der Gegenwart aus. Eine Zuschreibung, die abermals die Tendenz der männlichen Surrealisten verdeutlicht, die Frau als in Verbindung mit dem Okkulten, mit den rätselhaften Kräften der Natur und dem Reich des Unbewussten stehend, zu identifizieren. Es ist also wenig überraschend, dass Péret auch seiner eigenen Partnerin vergleichbare Eigenschaften zuschrieb. Doch sah er sie nicht als Hexe, sondern vielmehr als zauberhafte Fee sowie als wohlwollende Mittlerin, die seine Befreiung aus dem Gefängnis und seine Reise nach Mexiko bewirkt hatte. <sup>224</sup>

Die Surrealisten um Breton adaptierten folglich die Figur der Hexe und projizierten ihre historischen als dämonisch verstandenen Zuschreibungen der Schönheit und des Wahnsinns, auf ihre Kolleginnen. Auch wenn Gardner und andere Historiker die Vorgehensweise bei den Verhören sowie die Form der Hinrichtung der Frauen, die als Hexen ausgewiesen wurden,

---

<sup>223</sup>Bremm 2022, S. 239, Aberth 2022, S. 71.

<sup>224</sup>Madrid 2018, S. 197.

verurteilten, zeichneten sie gleichzeitig ein Bild der Hexe einer von Halluzinationen heimgesuchten, zügellosen Person. Sie versuchten, die Hexenverfolgung zu rechtfertigen<sup>225</sup>, als die nachbarschaftliche Gemeinschaft stärkend, oder sie mit medizinischen Beschreibungen als „Panik“ oder als „Wahn“ zu charakterisieren, die den Sachverhalt entpolitisierten und Hexenjägern die Schuld absprach. Die Frauenfeindlichkeit, die historische Auseinandersetzung mit der Hexenverfolgung zu Grunde liegt, ist enorm. So beschrieb man die Opfer der Verfolgungen als soziale Versagerinnen, als Perverse, denen es Freude bereitet habe, den Inquisitoren ihre sexuellen Fantasien zu schildern, und diskreditierte sie auf diese Weise. Während die Surrealisten jene Narrative also in ihren Darstellungen der Hexe reproduzierten, wurde die Hexe von Feministinnen bald schon als Symbol weiblicher Revolte übernommen.<sup>226</sup> Auch Varo und Carrington ermächtigten sich jener Zuschreibungen und sahen in ihnen sowie in den Mythen und Erzählungen zur Hexe feministisches Potential.<sup>227</sup>

## 6.2 Hexisches Mexiko

Das Land Mexiko bot den idealen Nährboden, um profunder in existente Formen der Praxis der Hexerei einzutauchen, da hier Magie ein Teil des täglichen Lebens darstellte. Varo und Carrington begegneten auf ihren Spaziergängen durch die Stadt Straßenhändler, die sonderbare Dinge anboten – Chamäleons, unterschiedliche Samen, Insekten, spezielle Kerzen, Muscheln und sorgfältig gewickelte Päckchen mit merkwürdigen Aufschriften wie „Debilidad sexual [sexuelle Schwäche]“. Es waren vor allem Heiler\*innen, Hexen und Hexer sowie Spiritualist\*innen, die diese Dinge erwarben und deren Praktiken und Methoden in Mexiko weit verbreitet waren und sind. So gab es laut Kaplan zu dieser Zeit mehr von ihnen als Ärzt\*innen und Krankenpfleger\*innen.<sup>228</sup>

Varo und Carrington interessierten sich sehr für die in Mexiko praktizierten Rituale und Glaubensformen. Zusammen mit der italienischen Anthropologin Laretta Séjourné besuchten sie die Ortschaften Oaxaca, Veracruz und das Tal von Mexiko, um jene vor allem durch die

---

<sup>225</sup>Gardner/Murray/Mangoldt 1965, S. 5.

<sup>226</sup>Federici 2012, S. 201-203.

<sup>227</sup>Madrid 2018, S. 197.

<sup>228</sup>Kaplan 1998, S. 95-96.

indigene Bevölkerung ausgeübten Rituale zu erforschen. Séjourné veröffentlichte 1953 ihre Erkenntnisse in einem durch Carrington illustrierten Band mit dem Titel *Supervivencias de un mundo mágico* (Überlebendes einer magischen Welt). Ein paar Jahre später begleitete sie Carrington auf ihre Reise nach Chiapas, wo sie für ihre Wandgemälde *El mundo mágico de los mayas* [Die magische Welt der Maya] (Abb. 69) die kulturellen Überreste der Mayas erforschte. Sie hatte vom *Museo Nacional de Antropología* den Auftrag bekommen, dieses Werk zu fertigen. Carrington verwob hier Mythen und Sagen der Maya mit keltischen Legenden. Auf diese Exkursionen könnte Varo verwiesen haben, als sie Mr. Gardener berichtete, dass sie sich mit Freund\*innen auf die Suche nach „[...]hechos y datos que se conservan en regiones apartadas y que participan del verdadero ejercicio de la brujería“<sup>229</sup> [Fakten und Daten, die in abgelegenen Regionen noch erhalten sind und die der realen Praxis der Hexerei angehören] begeben habe.<sup>230</sup>

Da Carrington und Varo bereits von der Wirkmacht von Zaubersprüchen und Omen überzeugt waren, sahen sie sich durch die magische Umgebung in Mexiko-Stadt in ihrem Credo bestätigt. Dies bezeugt eine kurze, von Carrington verfasste Nachricht an Varo, die sie auf eine Zeichnung aus einer Serie schrieb. Verfasst wurde diese auf Französisch. Sie enthält zahlreiche Zweideutigkeiten, kurze Textfragmente, einige in Spiegelschrift. Carrington schenkte sie Varo während ihrer ersten gemeinsamen Jahre in Mexiko.<sup>231</sup> „Remedios, como te dije estoy haciendo un hechizo contra el mal de ojo. Ahí está. Anoche tuve 38° de fiebre, a lo mejor por autosugestión–no me siento suficientemente bien como para salir– Ven a verme, ¿si puedes? ¿Venís los dos a tomar vuestro tequila?... Leonora.“<sup>232</sup>

Magie und Hexerei bildeten also einen fundamentalen Bestandteil des täglichen Lebens der beiden Freundinnen. Nicht nur mit der Alchemie verbanden sie ihre Malerei. Sie galt in den Augen der Künstlerinnen als magische, zauberkräftige Handlung. Carrington und Varo trafen

---

<sup>229</sup>Gil/Rivera 2015, S. 83.

<sup>230</sup>Arcq 2020, S. 264-265.

<sup>231</sup>Kaplan 1988, S. 95-96.

<sup>232</sup>[Übersetzt durch die Verfasserin: „Remedios, wie ich dir sagte, wirke ich einen Zauberspruch gegen den bösen Blick. Das ist es also. Letzte Nacht hatte ich 38° Fieber, vielleicht wegen der Autosuggestion - Ich fühle mich nicht gut genug, um hinauszugehen - Komm mich besuchen, wenn du kannst? Kommt beide und wir trinken euren Tequila?... Leonora.“] Zitiert Kaplan 1988, S. 96.

sich oft, um auf den berühmten Sonora-Markt in Mexiko-Stadt zu gehen, der bekannt für seine Reihen an Buden war und ist, in denen Heiler\*innen ihre Gräser und Kräuter anboten. Die dort erworbenen Zutaten verarbeiteten sie dann zuhause in der Küche und brauten sie zu Tränken zusammen. Einige dieser Rezepte zeichnete Varo in ihrem Notizbuch auf.<sup>233</sup>

Mit lustigen Streichen beginnend entwickelten die beiden Freundinnen mit der Zeit Rezepte, die ihnen zufolge eine starke magische Wirkung erzielen konnten. So begannen sie mit der kulinarischen Erfindung eines Kaviars, der keiner war. Hierfür mischten sie eine Menge weißer Tapioka mit Fischsuppe und einer Farbmischung aus der Tinte eines Oktopus und servierten dies einer ahnungslosen Freundin oder einem Freund mit der Aussage, es sei ein seltener und teurer Kaviar. Zu derartigen Versuchen gibt es eine behutsam in Varos Handschrift notierte Serie, in der Varo „Recetas y consejos para ahuyentar los sueños inoportunos, el insomnio y los desiertos de arenas movedizas bajo la cama“ [Rezepte und Tipps gegen unerwünschte Träume, Schlaflosigkeit und Treibsandwüsten unter dem Bett] dokumentierte. Hier führt die Künstlerin ein Rezept an, das speziell dazu dient, einen Traum hervorzurufen, in dem man König von England werde. Sie beschreibt eine komplizierte Formel, bei welcher es einer harten Bürste bedarf, um den Träumenden oder die Träumende mit Eiklar zu bestreichen. Ein weiteres Rezept beschreibt eine Art Hexentrank, der dazu diene, erotische Träume hervorzurufen. Die Zutaten lauteten wie folgt:<sup>234</sup> „Un kilo de raíces fuertes, tres gallinas blancas, una cabeza de ajos, cuatro kilos de miel, un espejo, dos hígados de ternera, un ladrillo, dos pinzas para la ropa, un corsé con ballenas, dos bigotes postizos, sombreros al gusto.“<sup>235</sup>

Wie in einem alten französischen Rezeptbuch wurde die Zu- und Vorbereitung der einzelnen Zutaten genauestens beschrieben. Das wahrhaft Surrealistische allerdings ist die Beschreibung der Handlungen der Köchin, derer es bedarf, damit der Trank seine Wirkung entfaltet.<sup>236</sup>

---

<sup>233</sup>Arcq 2010b, S. 106.

<sup>234</sup>Kaplan 1998, S. 85-95.

<sup>235</sup>[Übersetzt durch die Verfasserin: „Ein Kilo starke Wurzeln, drei weiße Hühner, ein Kopf Knoblauch, vier Kilo Honig, ein Spiegel, zwei Kalbslebern, ein Ziegelstein, zwei Wäscheklammern, ein Korsett aus Walknochen, zwei falsche Schnurrbärte, Hüte nach Geschmack.“] Zitiert nach Kaplan 1988, S. 95.

<sup>236</sup>Kaplan 1998, S. 95.

„Póngase el corsé bastante apretado. Siéntese ante el espejo, afloje su tensión nerviosa, sonría, pruébese los bigotes y los sombreros según sus gustos (tricornio napoleónico, capello cardenalicio, cofia con encajes, boina vasca, etc.). Corra y vierta el caldo (que debe estar muy reducido) en una taza. Regrese con ella apresuradamente ante el espejo, sonría, beba un sorbo de caldo, pruébese un bigote, beba otro sorbo, pruébese un sombrero, beba, pruébese todo, tome sorbitos entre prueba y prueba y hágalo todo tan velozmente como sea capaz.“<sup>237</sup>

Wie in der Anleitung einer hexischen, rituellen Handlung fordert die Künstlerin ihre Leser\*innen dazu auf, auf bestimmte Art und Weise mit Gegenständen zu interagieren, sich mit Schnelligkeit zu bewegen und in verschiedene Rollen hineinzusetzen. Ein Spiel, das Varo später in ihrer Malerei fortführte, wenn sie zeigte, wie Protagonist\*innen sich in diversen Aufmachungen in unterschiedliche Situationen und Umgebungen begaben. Doch die Tätigkeiten der beiden Freundinnen aus dieser Zeit basierten nicht allein auf Witz, hinter ihnen verbarg sich oft eine ernsthafte Aussage. So dienten ihre kulinarischen Küchenexperimente als eine Art metaphorisches Gleichnis, in dem sie die traditionelle Rolle der Frau als Hausfrau und Köchin mit den magischen Handlungen der Transformation in Verbindung brachten.<sup>238</sup>

Carrington und Varo führten ihre Auseinandersetzung mit der okkulten Praxis der Hexerei also so weit, dass sie ein grundlegender Bestandteil ihres alltäglichen Lebens, ihrer Aktivitäten, aber auch ihrer Identitäten wurde. Dabei bot ihre Freundschaft den idealen Ort des Experimentierens. Carrington faszinierten vor allem magische Elixiere und die Vorstellung der alchemischen Transformation. Varo hingegen betrachtete sich gerne als Hexe mit magischen Fähigkeiten, deren Macht sich durch gemeinsame Handlungen verstärkte. So lud sie Freundinnen in ihre „bescheidene Hütte“ ein, wo sie ihnen merkwürdige Getränke aus Kastanien- und Spargelsaft servierte. Ihren Zauberspruch „*gurnar kur kar kar*“<sup>239</sup> sagte sie jeden Morgen

---

<sup>237</sup>[Übersetzt durch die Verfasserin: „Ziehen Sie ihr Korsett möglichst straff. Setzen Sie sich vor den Spiegel, lockern sie Ihre Nervosität, lächeln sie, probieren sie Schnurrbärte und Hüte je nach Geschmack an (napoleonischer Dreispitz, Kardinalsmütze, Haube mit Spitzenbesatz, Baskenmütze, etc.). Die Brühe (die sehr reduziert sein sollte) in eine Tasse gießen. Eilen sie damit zurück zum Spiegel, lächeln sie, nehmen sie einen Schluck Brühe, probieren sie einen Schnurrbart an, nehmen sie einen weiteren Schluck, probieren sie einen Hut an, trinken sie, probieren sie alles an, nehmen sie einen Schluck zwischen den Anproben und machen sie alles so schnell sie können.“] Zitiert nach Kaplan 1988, S. 95.

<sup>238</sup>Kaplan 1998, S. 95-96.

<sup>239</sup>Zitiert nach Madrid 2018, S. 199.

nach dem Aufstehen auf. Zahlreichen Gegenständen ihres Hauses – Steinen, Muscheln, Hölzern – schrieb sie magische Kräfte zu und sie dienten ihr als Talismane. Häufig vollführte Varo abends ein Ritual, bei dem sie eine eiförmige, weiße Frucht im Licht des Vollmondes mit unterschiedlichen Farbtuben zusammenführte, um gutes malerisches Gelingen für den nächsten Tag zu beschwören. In der Figur der Felina Caprino-Mandrágora, die Varo in einem Entwurf für ein Theaterstück in Zusammenarbeit mit Eva Sulzer und Leonora Carrington als Alter Ego ihrer selbst erfand, kombinierte sie unterschiedliche hexische Attribute. So wurde die Hexerei mit der Anbetung eines Ziegenbocks in Verbindung gebracht, dessen Gestalt ihre Figur Felina Caprino-Mandrágora in der Geschichte nachts annahm. Neben der Alraune (Mandrágora), dem Ziegenbock (Caprino) und der Vorstellung nächtlicher Verwandlung wurde die Katze seit je her in Märchen, aber auch in Berichten aus der Zeit der Inquisition mit der Hexe assoziiert. Auch auf jene nahm Varo in ihrer Geschichte Bezug, aber dieses Tier gehörte auch in ihrem realen Leben zu Varos täglichen Begleiter\*innen. Nicht nur die Figur der Felina Caprino-Mandrágora vereinte folglich zahlreiche der für eine Hexe spezifischen Eigenschaften, sondern ihre reale Entsprechung: Varo selbst verkörperte sie. Die Hexe stellte somit eine reale Identifikationsfigur dar, deren Magie sich in Varos Schriften, ihrer Malerei, aber auch in ihren alltäglichen und gemeinschaftlichen Handlungen manifestierte.<sup>240</sup>

### **6.3 Auf dem Weg zum Sabbat**

Das Gemälde, welches Varos Interesse an der Hexerei am eindeutigsten wiedergibt, trägt den Titel *Bruja que va al Sabbath* [Hexe auf dem Weg zu Sabbath] (Abb. 70) und entstand 1957, im selben Jahr, in dem Breton sein Werk *L'Art magique* veröffentlichte, in dem er unter anderem der mittelalterlichen Hexerei Tribut zollte. Begleitet wurde seine Abhandlung von verschiedenen traditionellen Darstellungen der Hexerei. Das Gemälde Varos ist mit unterschiedlichen Materialien auf Papier gemalt. Varo platzierte ihre weibliche Protagonistin zentral in einem undefinierbaren, in Grau- und Weiß-Tönen gehaltenen Raum. Sie ist von länglicher, graziler Erscheinung und hat eine elegante Pose eingenommen. Im Gegenteil zu den Hexendarstellungen Goyas und den Beschreibungen Gardners ist sie weder entblößt noch nackt, sondern in ein für Varo typisches sonderbares Gewand gekleidet. Sie trägt eine Art

---

<sup>240</sup>Arcq 2010b, S. 106, Madrid 2018, S. 199, Kaplan 1998, S. 95-96.

Umhang, dessen Material aufgrund der malerischen Ausführung organisch-wabenartig oder fedrig wirkt. Dieser hat einen hoch geschlossenen Kragen, dessen Verschluss aus sieben Knöpfen besteht und sich auf Brusthöhe der Protagonistin zum Umhang öffnet. Hier gibt er die darunterliegenden Gewandschichten frei. Bestehend aus einer weiteren federartigen Ummantelung und einem in S-Formen fallenden grauen Rock. Die schwarzen spitzen Schuhe der Protagonistin gehen nahtlos in schwarze Strümpfe über, die mit einem hellen *fleur de lis*-Muster besetzt sind. Das auffallendste Attribut der Hexe bildet ihr Haar. Leuchtend orangefarben, wie das der Künstlerin selbst, rahmt es die Protagonistin, beginnend am Scheitel und an ihren Fersen endend wie eine Mandorla. Aus Haaren und Kleidung ergibt sich eine Form, die in ihrer Gesamtheit an vaginale Labien erinnert. Eine Bezugnahme, die in Varos Gemälden immer wieder auftauchte (*Armonía* 1956, *Nacer de nuevo* [wiedergeboren werden] 1960 (Abb. 73), *Luz emergente* [auftauchendes Licht] 1962). Die Protagonistin besitzt die typischen Gesichtszüge Varos: Figuren mit dem herzförmigen Gesicht und den Mandelaugen, die ebenfalls an die Künstlerin selbst erinnern. Die Augenbrauen der Hexe bilden zwei voluminöse, weiße, schwungvolle Formen, die fliegende Kraniche stilisieren. Die Füße der Protagonistin zeigen scharf nach rechts und nach vorne und bilden somit einen rechten Winkel. Ihre Arme sind in Gegensätzlichkeit erhoben (links) und gesenkt (rechts), Gesten, die, so Madrid, auf Himmel und Unterwelt verweisen, eine direkte Referenz auf das okkulte Credo „wie unten so oben“<sup>241</sup>. In ihrer rechten Hand hält sie einen transparenten Polyeder, welcher in seinem Inneren eine architektonische Struktur, vielleicht sogar eine Tür preisgibt. Von ihm gehen leuchtend gelbe Strahlen aus, die ihn wie eine Zauberkugel oder eine magische Laterne wirken lassen, die den Weg zum Ort des Sabbats weist. Auf dem linken, schlanken Zeigefinger der Hexe hockt eine gefiederte, kleine Gestalt. Ihre weißen, geschwungenen Augenbrauen und ihr herzförmiges Gesicht und buschiges Haar spiegeln die Charakteristika der Hexe. Der lange, aus zwei Federn bestehende Schwanz des Wesens scheint dem tiefen Innersten der Hexe selbst, dem Ort ihres Herzens zu entstammen. Den Überlieferungen Seligmanns, Givrys und den Darstellungen Goyas zufolge könnte jene vogelartige Gestalt einen kleinen Dämon repräsentieren. Diese sollen als Gehilf\*innen und Begleiter\*innen Hexen bei ihren magischen

---

<sup>241</sup>Übersetzt durch die Verfasserin und zitiert nach Madrid 2018, S. 202.

Unterfangen unterstützt haben. Sie waren allerdings nicht mit dem Teufel zu verwechseln. Es handelte sich um kleine Dämonen, häufig in Gestalt von Katzen, Raben, Ziegenböcken, Mäusen, Fledermäusen, Eulen oder Kröten. Dämonologischen Forschungstexten zufolge pflegten jene Geschöpfe ein enges, intimes Verhältnis zu ihren Hexen.<sup>242</sup> Dem Titel des Gemäldes entsprechend befindet sich die Protagonistin auf dem Weg zum Sabbat. Dabei handelte es sich um eine nächtliche Versammlung, die an abgelegenen Orten in der Nacht des Vollmondes oder der Sommersonnenwende abgehalten wurde. Gardner und Michelet beschrieben jene Kulthandlung, die oft mit dem Teufel in Verbindung gebracht wurde, ausführlich in ihren Werken. So sollen bei diesem Ereignis mehrere Tausend Teilnehmer\*innen wie bei einem Volksfest zusammengekommen sein.<sup>243</sup>

Sie sollen unterschiedliche rituelle Tänze durchgeführt haben und dabei unbekleidet und teils mit duftenden Naturölen einbalsamiert gewesen sein. Gardner schilderte außerdem, dass die modernen Hexen überwiegend zu Fuß und mit öffentlichen Verkehrsmitteln zu den Treffen kamen, nicht so wie früher zu Pferd und niemals auf einem Besen fliegend, wie es einige Erzählungen suggerierten. Bei Varos Hexe scheint es sich also um eine jener modernen Teilnehmer\*innen des Hexensabbats zu handeln.<sup>244</sup>

Von Forscher\*innen der Frühen Neuzeit wurde der Sabbat als Widerstandshandlung gegen das Privateigentum, sexuelle Strenggläubigkeit und die Logik der Arbeitsregulierung interpretiert. Die sexuellen Praktiken, welche mit dem Sabbat in Verbindung gebracht wurden, schienen den überlieferten Zeugnissen nach dabei von besonderem Interesse gewesen zu sein. So enthielten die Prozessakten der Inquisitoren detaillierte Beschreibungen der sexuellen Handlungen, die, wie behauptet wurde, der Hexerei angeklagte Personen gestanden hätten. Eine weitere verbreitete Annahme bezüglich des Hexensabbats stellt der Glaube dar, Hexen könnten sich in Tiere verwandeln.<sup>245</sup>

---

<sup>242</sup>Madrid 2018, S. 202.

<sup>243</sup>Madrid 2018, S. 202.

<sup>244</sup>Gardner/Murray/Mangoldt 1965, S. 49-50.

<sup>245</sup>Madrid 2018, S. 202.

Dies würde in Vorbereitung für den Sabbat geschehen oder, wie Givry schildert, in dem Moment, in dem die Hexe auf ihrem Besen reitend den Schornstein passierte. Givry untermalte seine Schilderungen mit einer Abbildung, welche diesen Moment der Verwandlung wiedergab. Der von Ulrich Molitor gefertigte Druck mit dem Titel *Witches transformed into Animals [In Tiere verwandelte Hexen]* (Abb. 71) zeigt zwei auf einem Besenstiel reitende Hexen, deren Köpfe sich bereits in die eines Esels und eines Vogels transformiert haben. Laut Givry stellt die dritte Figur, die ebenfalls auf dem Besenstiel sitzt, einen Dämon dar, der die beiden Hexen zum Sabbat fliegt. Dieser besitzt den Kopf eines Hundes und trägt eine lange Kutte. Die Grafik repräsentiert laut Givry den damaligen Glauben, Hexen könnten sich in diverse tierische Gestalten verwandeln, wobei der Ziegenbock am häufigsten auftauchte.<sup>246</sup> Laut Gardner könnte hinter diesem Mythos eine fantasievolle Auslegung der Hexenspiele stecken, bei welchen sie gerne hüpfende Hasen, Wild oder Ziegen imitierten.<sup>247</sup> Diese Idee der magischen Metamorphose spielte im Zusammenhang der surrealistischen Auseinandersetzung mit dem Okkultismus eine zentrale Rolle und lässt eine weitere Interpretation des Gemäldes Varos zu. So könnte das kleine Tier, welches aus dem Innersten der Künstlerin hervorgeht, nicht als ihre Assistenz gelesen werden, sondern vielmehr als die Verkörperung des Alter Ego der Hexenfrau. Zum Flug ansetzend ist sie bereit, dem Sabbat in ihrer tierischen Gestalt beizuwohnen. Doch scheint Varos Hexe nicht an derselben Veranstaltung teilzunehmen, wie jene von Goya und Dürer dargestellten oder in Givrys Werk beschriebenen alten, grotesken, furchterregenden, menschenfressenden hässlichen Personen. Varos Hexe scheint einer gänzlich anderen Spezies anzugehören. Sie ist jung, schön, kultiviert und elegant gekleidet. Eine Ikonografie, die mit traditionellen Darstellungen der Hexe bricht.<sup>248</sup>

Der Zweck, den die Darstellungstradition der hässlichen alten Hexe verfolgte, war propagandistisch und auf ein Narrativ aus dem 16. Jahrhundert zurückzuführen. So schildert

---

<sup>246</sup>De Givry 1971, S. 68.

<sup>247</sup>Gardner/Murray/Mangoldt 1965, S. 135.

<sup>248</sup>Madrid 2018, S. 202.

Silvia Federici in ihrem Werk *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*:<sup>249</sup>

„Die Hexenjagd war die erste europäische Verfolgung, die von multimedialer Propaganda Gebrauch machte, um in der Bevölkerung eine Massenpsychose zu erzeugen. Eine der ersten Aufgaben der Druckerpresse bestand darin, die Öffentlichkeit auf die Gefahr aufmerksam zu machen, die vom Hexen ausging, etwa durch Flugschriften, die die berühmtesten Prozesse und Einzelheiten der grauenhaftesten Handlungen publik machten. Zu diesem Zweck wurden auch Künstler angeheuert, unter ihnen der Deutsche Hans Baldung, von dem die unvoreilhaftesten Hexendarstellungen stammen.“<sup>250</sup>

Dies waren auch die Darstellungen, welche Givry in seinem Werk zur Untermalung seiner Forschungserkenntnisse zur Hexerei verwendete und die den Surrealist\*innen zum Teil als Inspirationsquelle dienten.<sup>251</sup> So stand selbst bei der Darstellung von jungen Hexen die Objektifizierung des weiblichen Körpers und seine Erotisierung im Mittelpunkt, weshalb bei diesen Darstellungen die Nacktheit der Protagonistinnen ein wesentliches Element bildete (vgl. *Departure for the Sabbath [Aufbruch zum Sabbat]* von Queverdo (Abb. 72)). Varos Gemälde ließe sich hingegen vielmehr in die kraftvollen, selbstbewussten Selbstdarstellungen in den Arbeiten einiger ihrer surrealistischen Kolleginnen einreihen. So wie das *Selbstbildnis* Carringtons von 1937/38 oder Dorothea Tannings Werk *Geburtstag* von 1942, in welchen eine transformierte, selbstermächtigende Version der Darstellung der Hexe in Begleitung eines tierischen Gehilfen oder der metamorphen Version ihrer selbst abgebildet ist. Varo, Carrington und andere Surrealistinnen adaptierten das von ihren männlichen Kollegen so gefeierte Bild der jungen, schönen, machtvollen Hexe und machten aus ihr eine Ikone der Selbstermächtigung. So wurde die Figur der Hexe Teil einer weiblichen Genealogie des Widerstandes gegen patriarchale Machtgefüge. In ihr sahen die Künstler\*innen eine Vereinigung historischer und legendärer Zeugnisse mit den Grundsätzen des zeitgenössischen Feminismus. Somit diente ihre Auseinandersetzung mit dem Okkultismus gleichzeitig einer Hinterfragung

---

<sup>249</sup>Federici 2012, S. 205-206.

<sup>250</sup>Federici 2012, S. 206.

<sup>251</sup>De Givry 1971, S. 55-89, Madrid 2018, S. 197.

geschlechtsspezifischer Zuordnungen, eine Vorgehensweise, die andere Künstler\*innen und Aktivist\*innen Jahre später aufgriffen.<sup>252</sup>

Die Figur der Hexe stellte für Varo folglich weit mehr dar als ein bildliches Motiv. Sie diente ihr als reale Identifikationsfigur, deren überlieferte Praktiken die Künstlerin tatsächlich umzusetzen versuchte. Diese Umsetzung bestand aus der Erforschung noch existierender Praktiken der Hexerei und des Experimentierens mit unterschiedlichen Rezepten, Riten und Zaubern. Beflügelt durch die innige Freundschaft mit Leonora Carrington führten die beiden Künstler\*innen eine traditionell weibliche Praxis fort und definierten diese auf eklektische und multikulturelle Weise neu. Das Land Mexiko bot für dieses Unterfangen den idealen Nährboden und erwies sich als enorme Inspirationsquelle. Dabei war die Hauptmotivation der Künstler\*innen eine politische. Der idealistischen Idee des Verhinderns atomarer Katastrophen, des kollegialen Miteinanders und der Erschaffung einer gesamtheitlichen Harmonie sowie der Findung ihres wahren weiblichen Selbst waren diese Motive und Praktiken geschuldet. Dabei entfernten sie sich von traditionellen Darstellungsweisen und geschlechtsspezifischen Zuschreibungen oder kehrten diese in selbstermächtigende Ikonen um. Sie lösten sich vom Bild der gewalttätigen, hässlichen Greisin, welches bereits im 16. Jahrhundert eingesetzt worden war, um Heilerinnen, arme Witwen und andere Frauen zu diskreditieren und ihre Verfolgung und Hinrichtung zu rechtfertigen. So wurde die Hexe in Varos und Carringtons Auslegung zu einem Symbol weiblicher Macht, zu einer Ikone des Widerstandes gegen patriarchale Machtstrukturen. Bereits in ihrer Partnerschaft mit Péret im Barcelona und Paris der 1930er Jahre und später in Mexiko war Varo Teil der antikapitalistischen Bewegung gewesen und skeptisch bzw. ablehnend gegenüber vorherrschenden Machtstrukturen eingestellt. Der geteilte Wunsch der über den Surrealismus verbundenen Künstler\*innen, die Gesellschaft einem grundlegenden Wandel zu unterziehen, bildete auch für Varo ein fundamentales Anliegen. Besonders die Rolle der Frau, von deren Konventionen sie sich in ihrem Leben immer wieder freizumachen suchte, bedurfte einer Erneuerung. Ein Anliegen, das sie in ihren Werken zur Anschauung brachte, indem sie Frauen oder androgyne Personen Dinge tun ließ und Abenteuer erleben ließ, die historisch männlich besetzt waren. Auch in ihrer Lebensführung

---

<sup>252</sup>Madrid 2018, S. 202-203.

manifestierten sich die Bedürfnisse nach Selbstbestimmung, finanzieller Unabhängigkeit und sexueller Freiheit. Die Figur der Hexe als Repräsentation sexueller Selbststimmung und weiblicher Macht diente somit als Symbol weiblicher Emanzipation.<sup>253</sup>

## 6.4 Moderne Hexen

In der kunsthistorischen Forschung der letzten Jahre wurde Leonora Carringtons Werk und seine essentialistische Konzentration auf `das Weibliche´ mit feministischen Forderungen der 1960er bis 1980er Jahre in Verbindung gebracht. Da Varo bereits am Anfang der 1960er Jahre verstarb, gerieten ihre Werke und deren feministische Auslegung vor allem in der europäischen Kunstgeschichte weitgehend in Vergessenheit. Auch wenn das Interesse für ihr Werk in den vergangenen Jahren etwas zugenommen hat, bedarf es weiterhin einer dezidierten Beschäftigung mit ihrer künstlerischen Praxis aus feministischer Perspektive. Es lassen sich auch in ihren Werken emanzipatorische und feministische Motive erkennen, die auf Auslegungen der zweiten feministischen Generation vorausweisen. So steht wie in Carringtons Arbeiten auch bei Varo weibliche Spiritualität im Zentrum ihres Œuvres. Bilder von magischen Frauengestalten mit schöpferischen Kräften, Alchemistinnen und Hexen bilden hierbei nur einige der emanzipatorischen Motive. Auch die Vorstellung eines Matriarchats und einer gynozentrischen Gesellschaftsstruktur, welche in Varos und Carringtons Gemälden repräsentiert wird, greift auf folgendes feministisches Gedankengut voraus. Sie schließen an die neopagane Religion der Wicca an, deren Bezug auf feministische Göttinnen-Spiritualität und enge Verbindung zur Natur, die Künstler\*innen faszinierte. Jene politische und emanzipatorische Motivation der Künstler\*innen lässt sich durch die Tatsache bestätigen, dass Carrington sich in Mexiko der feministischen Gruppe *Mujeres Conciencia* (Frauen des Bewusstseins) anschloss, für welche sie 1972 ein politisches Plakat entwerfen sollte. Während sie ebenso wie Varo anfangs an ihren künstlerischen Fähigkeiten gezweifelt hatte und Hürden darin sah, als Frau mit Kindern Ausstellungen zu organisieren und sich in der patriarchalen Kunstwelt zu behaupten, gewann sie später auch aufgrund ihres wirtschaftlichen Erfolges an Selbstbewusstsein. Den Motiven

---

<sup>253</sup>Madrid 2018, S. 194-205, Federici 2015, S. 202-212, Kaplan 1998.

ihrer Gemälde nach zu urteilen, liegt es nahe, dass feministische Ansätze wichtige Themen in den täglichen Unterhaltungen der beiden Freundinnen waren.<sup>254</sup>

Sie verbanden ihre feministischen Überzeugungen mit okkulten Bildwelten. So wählte Carrington für das politische Plakat für die feministische Befreiungsbewegung der *Mujeres Conciencia* eine Kombination aus religiösen und okkulten Motiven. Das mit Gouache auf Karton gemalte Werk ist gänzlich in einem Grün gehalten. Diese Farbgebung und die vielen organischen und pflanzlichen Formen deuten darauf hin, dass es sich hier um eine Repräsentation des Garten Eden handelt. Die zentrale Figur jener Darstellung bildet eine Schlange. Doch stellt das Tier der Schlange hier keinen Dämon dar, sondern das Symbol weiblicher Erkenntnis. Flankiert wird sie von zwei Frauen, eine in Schwarz und die andere in Weiß gehalten und Granatäpfel austauschend. So wurde aus dem Apfel des Sündenfalls ein Granatapfel, das traditionelle Symbol der Göttin Hekate, die in der griechischen Mythologie die Göttin der Magie darstellte. Diese stand mit Hexerei und Fruchtbarkeit in Verbindung. Adam und die generationsübergreifende Verurteilung der Frau aufgrund des Sündenfalls durch Eva wichen in diesem Werk einer Darstellung Evas, die sich mit ihrer Partnerin oder Freundin in einem harmonischen, machtvollen Austausch befindet. In der beigefügten Erklärung schilderte Carrington das Geschehen: „Eva gibt die Frucht der Weisheit zurück. Frauen nehmen die ursprüngliche Weisheit zurück“.<sup>255</sup> Sie nahm das Gemälde zu einem internationalen Treffen der *National Organization of Women* in New York mit und unterstrich mithilfe jener feministischen Ikonografie ihre Anliegen der Rückgewinnung weiblicher Rechte und „Geheimnisse“<sup>256</sup>. Sie bezog sich in ihrer Aussage auf die Idee eines prähistorischen Matriarchats.<sup>257</sup>

Diese Herangehensweise der Bekräftigung feministischer Überzeugungen mithilfe der Rückbesinnung auf weibliche Mythen und Gestalten sowie okkulte Lehren stellt ein Charakteristikum einer ideologischen Gruppe der zweiten Frauenbewegung dar, die in den 1960er bis 1980er Jahren aktiv war. Dabei bot sich die Figur der Hexe aufgrund ihrer Geschichte

---

<sup>254</sup>Ferentinou 2022b, S. 217, Aberth 2022, S. 80-81.

<sup>255</sup>Zitiert nach Aberth 2022, S. 81.

<sup>256</sup>Aberth 2022, S. 81.

<sup>257</sup>Aberth 2022, S. 80-81.

der patriarchalen Unterdrückung besonders an. Diese Feministinnen der zweiten Generation hatte sich einer Auseinandersetzung mit der Hexerei verschrieben, die sich den ihr inhärenten Unterdrückungsmechanismen widmete, deren Problematik Feministinnen der ersten Generation nicht zu thematisieren vermochte. Diese hatten sich noch mit grundlegenden Anliegen wie der Er kämpfung des Wahlrechts für Frauen beschäftigen müssen. Während die erste Generation Hexen in kollegialer Manier als Frauen sah, die dem misogynen Aberglauben zum Opfer gefallen waren, setzte sich die zweite Generation vertiefend mit okkulten Praktiken, die der Hexerei historisch zugeschrieben worden waren, auseinander. So wandelte sich die Perspektive auf die Hexerei dahingehend, dass sie von einem durch christliche Männer erfundenen Aberglauben zu einer Überzeugung wurde, die der Hexerei beschuldigten Frauen hätten tatsächlich alternative religiöse Praktiken ausgeübt. Feminist\*innen der zweiten Generation hielten es für möglich, dass jene Frauen Magie vollbracht hätten. Um ihre Annahmen diesbezüglich zu bestätigen, bezogen sie sich auf die Studien von Anthropolog\*innen oder anderen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem westlichen Okkultismus. Unter anderem bot Gerald Gardner eine Erklärung dafür, was diejenigen Frauen, welche der Hexerei beschuldigt worden waren, tatsächlich praktiziert hätten. Er war der Gründer der Wicca-Religion, die in den folgenden Jahrzehnten nach seiner Publikation enormen Zuwachs erfuhr. Dieser Kult definierte sich als die wahre Religion der Hexen. Der Historikerin Magret Murray folgend schrieb Gardner von einem uralten Hexenkult oder einer europäischen Religion. Dabei bestätigte Gardner die Annahmen Murrays durch `Beweise´ und belegte ihre Behauptung, die frühmoderne Hexerei sei ein Überbleibsel eines Fruchtbarkeitskultes. Gardner sah jene Theorie durch einen indigenen Kult mit Namen Wicca bestätigt. Er selbst sah sich nur als Vermittler, der den alten vorchristlichen Kult der Britischen Inseln wiederbeleben wollte. Laut Gardener waren die Angehörigen jenes Wicca-Kultes durch die katholische Kirche dazu verdammt worden, ihre Religion im Untergrund zu praktizieren, waren aber dazu im Stande gewesen, mithilfe von Hexerei zu überleben und ihren Glauben weiter zu tradieren. Um diese `Natur Religion´ nun zurück in die englische Gesellschaft einzuführen, war Gardner in den 1930er Jahren einer dieser Hexengemeinschaften beigetreten. Für die Behauptungen aus Gardners Buch existierten aber keinerlei Beweise. Für die

Feministinnen, die auf der Suche nach Antworten bezüglich historischer Hexenkulte und deren Praktiken waren, bot jenes Werk allerdings eine willkommene Erklärung. Auch Varo hatte in Gardners Publikation einen historischen Beweis für ihre bereits vorhandene Überzeugung der Existenz von Hexen und Hexerei gefunden. 1968 gründete sich dann eine Gruppe, die sich *the Women's international Terrorist Conspiracy from Hell* oder Kurz *WITCH* nannte. Diese schrieb in ihrem Manifest:<sup>258</sup>

„WITCH is an all-women Everything. It's theatre, revolution, magic, terror, joy, garlic flowers, spells. It's an awareness that witches and gypsies were the original guerrillas and resistance fighters against oppression - particularly oppression against women - down through the ages. Witches have always been women who dared to be: groovy, courageous, aggressive, intelligent, nonconformist, explorative, curious, independent, sexually liberated, revolutionary. (This possibly explains why nine million of them have been burned.) Witches were the first Friendly Heads and Dealers, the first birth-control practitioners and abortionists, the first alchemists (turn dross into gold and you devalue the whole idea of money!) they belonged to no man, being the living remnants of the oldest culture of all - one in which men and women were equal sharers in a truly cooperative society, before the death-dealing sexual, economic, and spiritual repression of the Imperialist phallic Society took over and began to destroy nature and human society.“<sup>259</sup>

---

258Liebe 2022, S. 28-30.

259[Übersetzt durch die Verfasserin: „WITCH ist ein reines Frauen-Alles. Es geht um Theater, Revolution, Magie, Terror, Freude, Knoblauchblüten, Zaubersprüche. Es ist ein Bewusstsein dafür, dass Hexen und Zigeunerinnen die ursprünglichen Guerillas und Widerstandskämpferinnen gegen Unterdrückung - insbesondere gegen die Unterdrückung von Frauen - durch die Jahrhunderte waren. Hexen waren schon immer Frauen, die es wagten, groovy, mutig, aggressiv, intelligent, nonkonformistisch, forschend, neugierig, unabhängig, sexuell befreit und revolutionär zu sein. (Das erklärt vielleicht, warum neun Millionen von ihnen verbrannt wurden.) Hexen waren die ersten Friendly Heads und Dealer, die ersten Verhüterinnen und Abtreiberinnen, die ersten Alchemistinnen (verwandle Schlacke in Gold und du entwertest die ganze Idee des Geldes!), sie gehörten keinem Mann, denn sie waren die lebenden Überreste der ältesten Kultur überhaupt - einer Kultur, in der Männer und Frauen gleichberechtigte Teilhaber in einer wahrhaft kooperativen Gesellschaft waren, bevor die todbringende sexuelle, wirtschaftliche und spirituelle Unterdrückung der imperialistischen phallischen Gesellschaft die Oberhand gewann und begann, die Natur und die menschliche Gesellschaft zu zerstören.“] Zitiert nach Adler 1992, S.179.

Ähnlich wie Varo und Carrington waren einige Feministinnen<sup>260</sup> der zweiten Generation folglich der Überzeugung, die Frau unterscheide sich durch spezifische Eigenschaften vom Mann. Besonders die Verbindung der Frau zur Natur spielte hierbei eine entscheidende Rolle. Diese befähigte die Frau dazu, mithilfe irdischer Kräfte Zauber zu vollführen und zu einer Hexe zu werden. Diesen Auslegungen lag eine Perspektive zugrunde, die teilweise der damaligen Auseinandersetzung mit Geschlecht inhärent war. So waren manche Feminist\*innen der Überzeugung, dass sich Mann und Frau nicht nur aufgrund ihrer biologischen Eigenschaften unterschieden, sondern auch kognitive, emotionale und vor allem spirituelle Differenzen aufwiesen. Auf diese Weise wurde dem weiblichen Geschlecht mitunter eine besondere Verbindung zu Natur und Spiritualität und eine Verbindung zum Unbewussten zugeschrieben. Einige Feminist\*innen wie die Autorin Zsuzsanna Budapest behaupteten, dass diese besonderen Fähigkeiten der Frau von Männern gefürchtet worden seien und als satanisch und irrational diskreditiert worden waren, um ihre Unterdrückung zu rechtfertigen. Nun, nach ihrer Befreiung, könnten die Frauen ihre Kräfte als das anerkennen, was sie waren, magisch und transformativ. Nach Budapest würden westliche Kulte wie jene der Wicca oder andere pagane Kulte eine Möglichkeit darstellen, die Kontrolle und Bündelung jener Kräfte zu üben. Aber letztendlich besäße jede Frau allein aufgrund ihrer Existenz diese Kräfte. Somit würde jeder Frau eine Hexe innewohnen. Auch diejenigen Feminist\*innen, welche die der Hexerei bezichtigten Frauen nicht mit religiösen oder kultischen Handlungen in Verbindung brachten, waren der Überzeugung, diese Frauen hätten Fähigkeiten besessen oder Dinge getan, die das Patriarchat und mächtige Männer in irgendeiner Weise als Gefahr wahrgenommen hätten. Selbst Feminist\*innen, die in keiner Weise mit Kulturen wie dem der Wicca oder anderen magischen Bewegungen in Verbindung standen, identifizierten sich dennoch mit den in der Geschichte verurteilten Frauen. Sie sahen in jenen Verurteilungen einen „paranoid misogynist

---

<sup>260</sup>Die zweite internationale Frauenbewegung war eine vielfältige politische Bewegung mit unterschiedlichen ideologischen Gruppen, die je nach Region und Kontext individuell betrachtet werden muss. Zwei der wichtigsten Anliegen, die viele dieser Gruppen einten, waren die Forderung nach dem Selbstbestimmungsrecht über den weiblichen Körper und die Ablehnung staatlicher Entrechtung von Frauen. Weitere Themen waren weibliche Homosexualität, Gewalt gegen Frauen, politische Gleichberechtigung, Solidarität und Frieden, nur einige wenige bezogen sich auf die hier angeführte stereotype spirituelle Perspektive auf die Frau. Vgl. Kiefert 2011, S. 47-54, Müller 2013, S. 45-64.

code for women's skilled abilities, such as healing, midwifery, agricultural knowledge, financial, social, and sexual independence ".<sup>261</sup>

Dieses Bild der Hexe als einer weisen Frau, die allein am Rand des Dorfes lebte und als Heilerin, Hebamme und Kräuterkundige ein friedliches Leben führte, bis sie durch die katholische Kirche oder einen Arzt verurteilt wurde, die in ihren Kenntnissen eine Bedrohung sahen und sie deshalb auf dem Scheiterhaufen verbrennen ließen, nachdem sie unter Folter sexuelle Handlungen mit dem Teufel gestanden hatte, stimmte nur zum Teil. Jene romantische Figur entstammte Volksgeschichten und wurden von einigen Mitgliedern der feministischen Bewegung im 20. Jahrhundert aufgegriffen. Laut Silvia Federici handelte es sich bei den als Hexe ausgewiesenen Frauen tatsächlich um arme, bäuerliche Frauen, Kätnerinnen und Lohnarbeiterinnen. In England waren es überwiegend ältere Frauen, die von der Wohlfahrt lebten und um Nahrung und Trank bettelnd von Haus zu Haus zogen. Bei den Klägern handelte es sich hingegen um wohlhabende, respektierte Mitglieder der Gesellschaft, häufig auch um die Arbeitgeber oder Grundherren der Angeklagten. Es war also der Klassenkampf – die Furcht der „Höhergestellten“ vor der „Unterklasse“, die aufgrund des entstehenden Kapitalismus und damit des Untergangs des feudalen Systems (in der Zeit zwischen 1580 und 1630) alles verlor –, der zur Entstehung der Figur oder des Feindbildes der Hexe beitrug. Federici beschrieb, dass neben der Enteignung der europäischen Arbeiter und Arbeiterinnen und der Versklavung afrikanischer und amerikanischer Ureinwohner die „Verwandlung des Körpers in eine Arbeitsmaschine“<sup>262</sup> und die „Unterordnung der Frauen unter die Erfordernisse der Arbeitskraftreproduktion“<sup>263</sup> ein Weltproletariat hervorbrachte. Es erforderte „die Zerschlagung der Macht der Frauen; sie wurde, sowohl in Europa als auch in Amerika, durch die Vernichtung der „Hexen“ erreicht.“<sup>264</sup> Demzufolge besaßen jene Frauen, die als Hexen verurteilt wurden, keine magischen Kräfte oder besonderen Fähigkeiten, sie fielen schlicht der neu

---

<sup>261</sup>[Übersetzt durch die Verfasserin: paranoid-frauenfeindlichen Code für die Fähigkeiten von Frauen, wie z. B. Heilen, Hebammenkunst, landwirtschaftliche Kenntnisse, finanzielle, soziale und sexuelle Unabhängigkeit] Zitiert nach Liebe 2022, S. 31.

<sup>262</sup>Federici 2012, S.78.

<sup>263</sup>Federici 2012, S.78.

<sup>264</sup>Federici 2012, S. 78.

entstehenden gesellschaftlichen Ordnung, die auf Unterschieden und Spaltung fußte und auf Hierarchien, die auf Faktoren wie Geschlecht, „Rasse“ und Alter basierten, zum Opfer.<sup>265</sup>

Bei dem Anliegen eines Teils der zweiten Frauenbewegung, die Hexerei als feministische Religion oder spirituelle Praxis zu reklamieren, spielte außerdem die Rückbesinnung auf eine prähistorische Periode eines Matriarchats eine entscheidende Rolle. Adler argumentierte diesbezüglich, dass die Idee des Matriarchats derart attraktiv war, dass die Frage, ob jenes tatsächlich existierte, an Bedeutung verlor. Die Vorstellung einer weiblichen Macht, die sich gänzlich von der des Mannes unterscheidet, wurde romantisiert und idealisiert. So galt matriachale Macht in den Augen der Feministinnen als eine Macht, die weibliche Anliegen berücksichtige und nicht besitzergreifend oder kontrollierend, sondern organisch und in Harmonie mit der Natur funktionierte. Einige dieser Frauen erschufen folglich eine eigene Mythologie und Historie. Auch basierend auf ihren Lebensrealitäten stellte die Vorstellung eines Matriarchats eine machtvoll Alternative dar. So sollten in der Periode des Matriarchats Frauen Priesterinnen der Mutter-Göttin gewesen sein. Jene Idee stellte für Feministinnen wie Budapest eine tatsächliche Vision für eine sozialistische matriachale Zukunft dar. Auch wenn diese Vorstellung aus heutiger Sicht aufgrund der Problematiken mütterlicher Identität und von Mutterschaft in der westlichen Gesellschaft etwas überholt ist, stellte sie damals ein machtvoll Bild dar. Auch die Figur der Hexe als Hebamme und Heilerin half nicht bei der Loslösung des vorherrschenden Bildes der Frau als fürsorgende, pflegende, unterstützende Kraft, deren Raum der häusliche war. Viele Frauen jener Generation waren an den häuslichen Raum gebunden, doch die Tradition der Zuschreibung der Frau zur häuslichen Sphäre ist eine, die historisch auf das System des Kapitalismus zurückzuführen ist und keine grundlegend weibliche. Jene Bilder der heilenden Hexe unterstrichen diese geschlechtsspezifischen Zuordnungen. Obwohl an den Auslegungen von einzelnen Mitgliedern dieser feministischen Generation also Kritik geübt werden kann und die historische Akkuratess ihrer Quellen angezweifelt werden kann, scheint es aus heutiger Sicht irrelevant zu sein, ob jene Frauen der Geschichte tatsächlich Magie praktizierten oder nicht, denn die Hexe ist ein sozio-historisches Konstrukt. Sie steht für eine Frau, die nicht bereit war, sich dem Patriarchat zu unterwerfen,

---

<sup>265</sup>Liebe 2022, S. 34-37, Federici 2012, S. 78, 201-211.

eine politische Rebellin. Somit wäre eine Hexe (oder die Idee jener Figur) eine Frau, die sich gegen die Unterdrückungsmechanismen des Patriachats auflehnt und damit ein Modell einer Feministin, in deren Fußstapfen die heutigen Feministinnen treten können.<sup>266</sup>

Während Carrington also aktives Mitglied jener feministischen Generation war und ihren Überzeugungen nach in deren Tradition arbeitete und lebte, sind in Bezug auf Varo hierzu keine expliziten Quellen erhalten. Aufgrund ihrer Freundschaft zu Carrington und ihrer gemeinsamen Lektüre des Werkes Gardners sowie ihrer Auseinandersetzung mit ähnlichen Themen liegt es nahe, anzunehmen, dass auch Varo mit jenem feministischen Gedankengut in Verbindung gekommen war. Die Figur der rebellischen Hexe entsprach Varos Selbstbild in vielerlei Hinsicht. Neben der Ausführung hexischer Rituale und Praktiken gibt es ein weiteres Werk, welches eine Hexe darstellt. So zeigt nicht nur *Bruja que va al Sabbath* (Abb. 70), sondern auch *Nacer de Nueve* (1960) (Abb. 73) eine Hexe mit den Gesichtszügen der Malerin. Sie befindet sich in einem polygonalen Gebäude, dessen Wände aufgrund der verwendeten Technik der Décalcomanie organisch wirken und Brüche und Öffnungen aufweisen. Die Öffnungen bestehen aus einem Rundbogenfenster und einem Rundbogeneingang, durch die Äste hineinragen und welche einen Blick in einen dunklen Wald freigeben. Die Risse befinden sich an den Wänden. Auch durch sie dringen Äste in den Innenraum, vor allem aber scheint ihnen eine junge nackte Frau zu entspringen. In mehreren Schichten, abermals an Labien erinnernd, pellt sich die Wand um die Protagonistin zur Seite. Mit ihrem Oberkörper voraus betritt sie den Raum, in dessen Mitte sich ein sechseckiger Tisch befindet, der einen gläsernen Gral mit transparenter Flüssigkeit trägt. In ihr spiegelt sich die Sichelform des Mondes, welcher aufgrund eines Loches in der Decke des Gebäudes am Himmel deutlich zu sehen ist. Das Geschehen findet folglich nachts statt. Dennoch scheinen Innenraum und Protagonistin von einer leuchtenden Aura umgeben zu sein. Die nackte junge Frau blickt neugierig auf die Oberfläche der Flüssigkeit, als könnte sie ihr magische Geheimnisse offenbaren. Gardners Beschreibungen des Sabbat zufolge fanden die Treffen der Hexen im Winter in Ruinen oder Höhlen statt, in denen die nackten Hexen nicht frieren mussten. Den kargen Ästen der Bäume zufolge handelt es sich in Varos Gemälde ebenfalls um eine winterliche Nacht. Auch das

---

<sup>266</sup>Liebe 2022, S. 32-37.

Gebäude mit seinen verfallenen Wänden erinnert mehr an eine Ruine als an einen funktionierenden Bau. Der Titel *Nacer de Nuevo* verweist auf Riten zur Wiedergeburt, die Gardner geschildert hatte. Er zitiert in seinem Werk die angeblichen Aussagen der Hexen: „*Unsere Götter sind nicht allmächtig, sondern bedürfen unserer Hilfe. Sie wünschen Menschen, Tieren und Natur Fruchtbarkeit, aber die Menschen müssen mitwirken. Unsere Tänze und andere Mittel helfen ihnen dabei. Nach unserem Tod gehen wir in die Bereiche der Götter ein. Nachdem wir uns eine Weile in ihrem herrlichen Land ausgeruht haben, sind wir bereit, wieder auf Erden geboren zu werden. Wenn wir die Riten richtig vollziehen, werden wir dank der Großen Mutter unter denen wiedergeboren, die wir liebten.*“<sup>267</sup>

Wie in zahlreichen ihrer anderen Werke setzt Varo auch in diesem Gemälde den Mond – das alchemische Zeichen der weiblichen Königin und Göttin – ins Bild und deutet damit die Macht des ‚Weiblichen‘ und seinen Zugang zur himmlischen Sphäre an.<sup>268</sup> Auch die leuchtend rote Farbe des Raumes kann im Zusammenhang mit alchemistischer Symbolik gelesen werden. So steht jene Farbe zum einen mit dem edelsten Gold, der Goldkoralle, der lebenspendenden Sonne, aber auch mit Blut in Verbindung. Eine Symbolik, die in Zusammenhang mit der labialen Form der Wandöffnung, aus welcher die Protagonistin ‚geboren‘ wird, auf weibliche Fruchtbarkeit und erneut auf ihre schöpferische Kraft verweisen könnte.<sup>269</sup>

Varo griff folglich in Gardners und anderen okkultistischen Schriften beschriebene Symboliken auf, um ihre eigene profeministische Auslegung davon ins Bild zu setzen. Da die Künstlerin in ihrer Lebensführung feministische Prinzipien wie sexuelle Freiheit, finanzielle Emanzipation und Gleichberechtigung umsetzte, können ihre eklektischen Repräsentationen magischer Frauen als Untermauerung ihres feministischen Denkens gesehen werden. Die Figur der Hexe bot sich hierfür besonders an und sollte, auch wenn ihre geschlechtlichen und historischen Zuschreibungen heute hinterfragt werden können, auf zukünftige feministische Ansätze vorausweisen. Nicht nur ihre gemalten Figuren, sondern auch die rothaarige,

---

<sup>267</sup>Gardner 1965, S. 136, Aberth 2022, S. 80-81, Gardner 1965, S. 50.

<sup>268</sup>Ferentinou 2022b, S. 218.

<sup>269</sup>Priesner 1998b, S. 133.

freigeistige Malerin selbst verkörperte also eine Rebellin gegen patriarchale Strukturen, eine Moderne Hexe.<sup>270</sup>

Varos hexische Praxis und ihr Verständnis der Figur der Hexe lässt sich mit zeitgenössischen feministischen künstlerischen Arbeiten und Aktivismen in Relation setzen, die sich ebenfalls dem Thema der Hexerei widmen. Im Zuge meiner Recherche zur Figur der Hexe und ihrer feministischen Bedeutung wurde deutlich, dass die Hexe derzeit eine Wiederentdeckung erfährt. Die Zusammenkünfte der zeitgenössischen Hexen haben sich allerdings von den abgelegenen Orten der Wälder nun zum Teil ins Internet verlagert. So findet auf Social-Media-Plattformen wie Tiktok (vgl: Witchtok) und Instagram ein reger, internationaler Austausch zu hexischen Themen statt. Das Motiv der Hexe wurde zu einem zentralen feministischen, umweltaktivistischen, postkolonialen Sinnbild uminterpretiert. Diese neue, junge Generation an Hexen trifft sich in der echten Welt und online, um zu zaubern, zu hexen und sich zu organisieren. Sie verbinden Aktivismus mit Hexerei, um unterschiedlichen Formen der Diskriminierung und Unterdrückung entgegenzuwirken. Themen wie durch Staatsgewalt praktizierter Sexismus und Ungerechtigkeiten im Sozial- und Gesundheitswesen, die auf kapitalistische und koloniale Verwerfungen zurückgehen, gehören zu ihren Hauptanliegen. Sie leisten Widerstand gegen Sexismen, Transphobie, sexuellen Missbrauch, Femizide, Rassismen und Klimaungerechtigkeit. In erster Linie sind es queer-feministische Akteur\*innen, die jene Praxis anführen und die Köpfe unterschiedlicher transnationaler Bewegungen bilden, die allgemein unter den Begriffen „witchcraft activism“ oder „magical resistance“ bekannt sind.<sup>271</sup>

Katharina Brandl beschrieb in ihrem Aufsatz von 2022 wie sich 2016 eine magische Protestbewegung aus Hexen, Wiccans, Popstars und Künstler\*innen zusammenfand, um sich in einem magischen Amtsenthebungsritual gegen Donald Trump zu versuchen. Unter den Hashtags #BindTrump und #magicResistance versammelten sich während Trumps Amtszeit tausende von Personen, um mithilfe magischer Rituale Widerstand gegen seine US-Administration zu leisten. Trump, so Brandl, repräsentierte in diesem Zusammenhang die

---

<sup>270</sup>Kaplan 1998.

<sup>271</sup>Braun 2022, S. 163.

Verkörperung eines postfaktischen Systems. „Er stand (und steht) für den Abbau einer Weltordnung des Multilateralismus und eines Wiedererstarkens der *white supremacy* – auf beiden Seiten des Atlantiks.“<sup>272</sup> Die Antwort der Aktivist\*innen mit Hilfe von Hexerei auf dieses willkürliche Regime Trumps zu reagieren, schien die „okkulte Notwehr“ zu sein, die aufgrund ihrer Irrationalität gerade angemessen war. Auch in der zeitgenössischen Kunstszene ließ sich eine Rückbesinnung auf die Hexerei beobachten, die bis heute anhält und in queer-feministischen Künstler\*innenkreisen gefeiert wird. In ihrem Aufsatz *Trendy witches, witchy trends. Über die Rezeption von Hexenkulturen in der Gegenwartskunst* von 2022 beschrieb Brandl drei Gründe, weshalb das Interesse an der Hexerei heute derart groß ist. Diese lassen sich bei näherer Betrachtung an das Werk Varos rückkoppeln und untermalen erneut die Aktualität und Relevanz ihres Werkes und ihrer Lebensführung. Als erstes Argument für die Rezeption der Hexerei in der Gegenwartskunst führt Brandl das „transgenerationale Argument“ an. So betont sie, dass sich Feminist\*innen unterschiedlicher Generation (auch wenn diese nicht konfliktfrei aufeinander aufbauen) mit der Figur der Hexe auseinandersetzen und dieses Thema somit einen Ort biete, um „Gemeinsamkeiten zu artikulieren“<sup>273</sup>. Obgleich es sich um Referenzen der „aktuellen Hexe“, der „historischen Hexe“ oder des „Hexenmythos“ nach Silvia Bovenschen handelte, alle bezögen sich auf die Hexe. „Sie eröffnet eine Perspektive der historischen Kontinuität, statt weiter jene eines Bruchs zu stärken“<sup>274</sup>. Das zweite Argument bezeichnet Brandl als „antikapitalistisches Argument“<sup>275</sup>. Es bezieht sich auf die Bedeutung der Hexenrezeption für den antikapitalistischen feministischen Widerstand. In diesem Zusammenhang war Silvia Federicis Werk *Caliban und die Hexe. Frauen und die Ursprüngliche Akkumulation* von besonderer Bedeutung, da sie in ihrer Analyse der Hexenverfolgung eine zentrale Bedeutung im Rahmen einer entstehenden kapitalistischen Akkumulation zusprach. Federici beschrieb hier außerdem den weiblichen Körper als Ort des Widerstandes. Eine Idee, die in der zeitgenössischen Kunst Jesse Jones beispielsweise in Form einer Video-Installation mit

---

<sup>272</sup>Brandl 2022, S. 77.

<sup>273</sup>Brandl 2022, S. 81.

<sup>274</sup>Brandl 2022, S. 81.

<sup>275</sup>Brandl 2022, S. 82.

dem Titel *Tremble Tremble* (2018) aufgegriffen wurde. Hier stellt der Uterus einer Gigant\*in den Ort der Entstehung von Gesetz, Macht und Geschichte dar. Eine Installation, die reproduktive Rechte der Frau einforderte. Das letzte „sprechtheoretische Argument“<sup>276</sup> Brandels bezieht sich auf „Spelling als Text- und Handlungsform“<sup>277</sup>. Hier verweist Brandl auf ein Argument von John L. Austin, der argumentiert hatte, dass „erfolgreiche performative Äußerungen die Macht [hätten], neue Wirklichkeiten zu konstruieren.“<sup>278</sup> So seien Performativa auf ihren jeweiligen Kontext angewiesen (nur ein Richter könne in Form eines Sprechakts Gefängnisstrafen verhängen und nur ein Priester jemanden taufen). Auch wenn Zaubersprüche de facto keine direkte Auswirkung hätten, hätten sie das Potential, ihre Welt zu verändern. Brandl argumentiert, dass die Figur der Hexe sich sowohl als Repräsentation der Unterdrückung als auch des Widerstandes gut eignet und deshalb in der künstlerischen und aktivistischen Rezeption großen Anklang fand und findet. Diese beiden Felder sind teils auch miteinander verbunden, wie der Einsatz künstlerischer Praktiken bei politischen Aktionen der vergangenen Jahre zeigte. So setzten Doris Stauffer oder die Gruppe W.I.T.C.H., aber auch Leonora Carrington künstlerische Arbeiten als Mittel des Protestes ein. Brandl führte weiter einen Gedanken an, der sich beinahe exakt auf Varos hexische Auseinandersetzung übertragen lässt: Sie schrieb, dass man jene hexische und künstlerische Praxis als Realismus verstehen könne, dass also eine Vorstellung von einer speziellen Relation zwischen Kunst und Leben damit verknüpfbar sei. In dieser könne man diese beiden Bereiche als „gegenseitig durchdrungen verstehen“<sup>279</sup>. Sie schrieb weiter: „Realismus meint hier nicht eine mimetische Annäherung einer zu repräsentierenden Realität, sondern wird als aktives Einwirken auf dieselbe verstanden ☒ – durch eine Neuverteilung politischer Handlungsmacht.“<sup>280</sup>

Die durch Brandl angeführten Argumente lassen sich auch auf Varos hexische Praxis anwenden.<sup>281</sup> So stellt ihre Darstellung der Hexe, aber auch der Alchemistin als Repräsentation

---

<sup>276</sup>Brandl 2022, S. 83.

<sup>277</sup>Brandl 2022, S. 84.

<sup>278</sup>Brandl 2022, S. 84.

<sup>279</sup>Brandl 2022, S. 85

<sup>280</sup>Brandl 2022, S. 76-87, Aberth 2022, S. 71-81.

<sup>281</sup>Brandl 2022, S. 79.

von weiblicher Macht, Wissen und Sexualität einen Prototyp folgender, feministischer Hexendarstellungen dar.<sup>282</sup> Auch das Argument des Performativen und einer Veränderung der eigenen Welt mithilfe von Sprechakten bildete ein zentrales Element der hexischen Praxis Varos.<sup>283</sup> Während die Figur der Alchemistin allerdings eine Repräsentation der Umkehrung männlich konnotierter Macht und männlich dominierten Wissens in eine weibliche Entsprechung darstellte, kann die Hexe bei Varo als profeministische Figur betrachtet werden, die in Form der Hexe Varos selbst, ihrer performativen Handlungen und ihrer bildlichen Entsprechungen auf queer-feministische Praktiken von heute vorausweist.<sup>284</sup>

## 7. Fazit

Für die feministische Kunstgeschichte ist das Werk Varos aufgrund seiner neuen Auslegung surrealistischer Techniken und männlich geprägter Motive von besonderer Bedeutung. Varo befreite sich im Laufe ihres Lebens von konservativen, kirchlichen und akademischen Maßstäben und erarbeitete sich sowohl auf bildlicher als auch persönlicher Ebene ein eigenes avantgardistisches Vokabular. Während Autor\*innen wie Teresa Arcq<sup>285</sup> oft behaupten, sie sei über den Surrealismus und vor allem über ihre männlichen Partnerschaften auf okkulte Themen gestoßen, kann bei einer genauen Untersuchung ihrer biografischen Aufzeichnungen festgestellt werden, dass dieses Interesse einen viel früheren Ursprung in ihrer Kindheit hatte. Den Höhepunkt erlangte die theoretische und praktische Auseinandersetzung mit dem Okkultismus während des Exils in Mexiko und in Kooperation mit Leonora Carrington. Die eklektischen Inhalte ihrer Werke, die eine Kombination aus unterschiedlichen wissenschaftlichen und okkultistischen Lehren und Mythen wie persönlichen Anschauungen darstellten, fungierten als Eskapismus aus einer von Traumata gezeichneten Lebensrealität und Veranschaulichung einer alternativen Eigenwelt. Dabei spielten Humor und Ironie eine wichtige Rolle. Varo kombinierte ihre in der Akademie erlernten präzisen malerischen Techniken mit den Zufallstechniken der Surrealist\*innen und erschuf somit eine einzigartige Formensprache. Dabei

---

<sup>282</sup>Aberth 2022, S. 71-81.

<sup>283</sup>Arcq 2010b, S. 106, Madrid 2018, S. 199, Kaplan 1998, S. 95-96.

<sup>284</sup>Arcq 2010b, S. 106, Madrid 2018, S. 199, Kaplan 1998, S. 95-96.

<sup>285</sup>Arcq 2010a, S. 52.

setzte sie sich mit den Inhalten der surrealistischen Philosophie kritisch auseinander und extrahierte emanzipatorische, ermächtigende Motive, die sich häufig geschlechtsspezifischen Zuordnungen widersetzen. Besonders die Figur der Hexe stellte dabei eine Personifikation weiblicher Macht und feministischen Widerstandes dar. Eine Auseinandersetzung mit dem Werk und Leben der Künstlerin ist von Bedeutung, da es zum einen die Sichtbarkeit einer unterrepräsentierten, herausragenden, weiblichen Künstlerin erhöht und zum anderen verdeutlicht, dass ihre Motive, ihre feministischen Anliegen und ihr emanzipatorisches Narrativ auch heute noch von Aktualität sind. In einer weiterführenden Untersuchung könnte näher auf das Verhältnis der Künstlerin zu anderen der erwähnten okkultistischen Lehren, etwa der Astrologie oder auch abergläubischen Konzepten eingegangen werden. Ebenso könnte ihre Bildsprache, beispielsweise hinsichtlich der dargestellten Räume und Figuren, weiter untersucht werden. Auch das schriftliche und das einzige skulpturale Werk der Künstlerin könnten in einer weiterführenden Arbeit näher in Augenschein genommen werden. Das vielschichtige, komplexe Werk Varos verlangt weitere gründliche Auseinandersetzungen, die in der deutschsprachigen Kunstgeschichte gänzlich fehlen. Mit dieser Arbeit soll hierfür ein Grundstein gelegt werden. „gurnar kur kar“!<sup>286</sup>

---

<sup>286</sup>Zitiert nach Madrid 2018, S. 199, Arcq 2020, S. 261-326, Arcq 2010a, S. 44-53, Arcq 2010b, S. 98-115, Ferentinou 2022a, S. 165-190, Ferentinou 2022b, S. 215-219.

## **8. Literaturverzeichnis**

### **Aberth 2022**

Susan Aberth, Die weiße Göttin. Leonora Carrington, Surrealismus und Magie, in: Vivien Greene u.a. (Hg.), Surrealismus und Magie. Verzauberte Moderne (Kat. Ausst., Museum Barberini, Potsdam 2022/2023), München/London/New York 2022, S. 71-82.

### **Aberth 2004**

Susan L. Aberth, Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art, Aldershot/Burlington 2004.

### **Adler 1992**

Margot Adler, Drawing Down the Moon. Witches, Druids, Goddess-Worshippers, and Other Pagans in America Today, Boston 1992.

### **Arcq 2020**

Teresa Arcq, Magische Begegnungen. Surrealistische Künstlerinnen in Mexiko, in: Ingrid Pfeiffer (Hg.), Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo (Kat. Ausst., Schirn Kunsthalle/Louisiana Museum of Modern Art, Frankfurt/ Humlebæk 2020), München 2020, S. 261-326.

### **Arcq 2010a**

Teresa Arcq, Remedios Varo, in: Lund Humphries (Hg.), *Surreal Friends. Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna* (Kat. Ausst., Pallant House Gallery/Sainsbury Centre for Visual Arts 2010), Farnham/Burlington 2010, S. 44-53.

### **Arcq 2010b**

Teresa Arcq, *Mirrors of the Marvellous. Leonora Carrington and Remedios Varo*, in: Lund Humphries (Hg.), *Surreal Friends. Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna* (Kat. Ausst., Pallant House Gallery/Sainsbury Centre for Visual Arts 2010), Farnham/Burlington 2010, S. 98-115.

### **Argüelles/Bradú 2018**

Marisol Argüelles/Fabienne Bradú, *Le dernier Romantique a été enculé par le Maréchal Pétain, 1961*, in: Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Bellas Artes (Hg.), *Adictos a Remedios Varo. Nuevo legado 2018* (Kat. Ausst., Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt 2018), Mexiko-Stadt 2018, S. 67.

### **Armstrong/Vail/Westheider 2022**

Richard Armstrong/Karole P. B. Vail/Ortrud Westheider, Vorwort, in: Vivien Greene; u.a. (Hg.), *Surrealismus und Magie. Verzauberte Moderne* (Kat. Ausst., Museum Barberini, Potsdam 2022/2023), München/London/New York 2022, S. 7-11.

### **Bauduin/Ferentinou/Zamani 2017**

Tessel M. Bauduin/Victoria Ferentinou/Daniel Zamani, Introduction. In Search of the Marvellous, in: Tessel M. Bauduin/Victoria Ferentinou/Daniel Zamani (Hg.), *Surrealism, Occultism and Politics. In Search of the Marvellous*, New York 2017, S. 1-20, Taylor & Francis Group.

### **Bouzard 2018**

Sylvia Navarrete Bouzard, o.T., in: Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Bellas Artes (Hg.), *Adictos a Remedios Varo. Nuevo legado 2018* (Kat. Ausst., Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt 2018), Mexiko-Stadt 2018, S. 11-13.

### **Brandl 2022**

Katharina Brandl, Trendy witches, witchy trends. Über die Rezeption von Hexenkulturen in der Gegenwartskunst, in: FKM// Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, 71, September 2022, S. 76-87.

### **Braun 2022**

Johanna Braun, #WitchTok, in: FKM// Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, 70, Februar 2022, S. 163-165.

### **Bremm 2022**

Helen Bremm, Glossar, in: Vivien Greene u.a. (Hg.), Surrealismus und Magie. Verzauberte Moderne (Kat. Ausst., Museum Barberini, Potsdam 2022/2023), München/London/New York 2022, S. 238-244.

### **Breton 1969**

André Breton, Second Manifesto of Surrealism, in: eng. von Richard Seaver/Helen R. Lane, Ann Arbor Paperbacks-The Michigan University Press (Hg.), Manifestoes of Surrealism, Michigan 1969, S. 117-194.

### **Bulwer-Lyton 1889**

Sir Edward Bulwer-Lyton, Zanoni, New York 1889, EBSCO.

### **Burchert 2015**

Linn Burchert, Die Alchemie des Bildes. Surreale Transformationen bei Remedios Varo, Jena/Berlin 2015.

### **Burnett 1998**

Charles Burnett, Astroalchemie, in: Claus Priesner/Karin Figala (Hg.), Alchemie. Lexikon der hermetischen Wissenschaft, München 1998, S. 65-66.

### **Camacho 2018**

Lidia Camacho, o.T., in: Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Bellas Artes (Hg.), *Adictos a Remedios Varo. Nuevo legado 2018* (Kat. Ausst., Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt 2018), Mexiko-Stadt 2018, S. 9.

### **Castells 1997**

Isabel Castells, Remedios Varo. *Cartas, Sueños y otros Textos*, Mexiko-Stadt 1997.

### **Cepeda 2018**

María Cristina García Cepeda, o.T., in: Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Bellas Artes (Hg.), *Adictos a Remedios Varo. Nuevo legado 2018* (Kat. Ausst., Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt 2018), Mexiko-Stadt 2018, S. 7.

### **Chadwick 1993**

Whitney Chadwick, *Woman Artists and the Surrealist Movement*, London 1993.

### **Cicutto 2022**

Roberto Cicutto, Introduction, in: *La Biennale di Venezia* (Hg.), *Short Guide* (Kat. Ausst., La Biennale di Venezia, Venedig 2022), Venedig 2022, S. 39-41.

### **De Beauvoir 1987**

Simone de Beauvoir, *Das Andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Gütersloh/u.a. 1987.

### **De Givry 1971**

Emile Grillo de Givry, *Witchcraft, Magic and Alchemy*, eng. von J. Courtenay Locke, New York 1971 (zuerst französisch: *Le Musée des Sorciers, Mages et Alchimistes*, Paris 1919).

### **Deveney 2006**

John Patrick Deveney, *Spiritualism*, in: Wouter J. Hanegraaff (Hg.), *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*, Leiden/Boston 2006, S. 1074-1082, EBSCO.

### **Federici 2012**

Silvia Federici, Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation, dt. von Max Henninger, hg. von Martin Birkner, Wien 2012 (zuerst englisch: Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation, New York 2004).

#### **Ferentinou 2022a**

Victoria Ferentinou, Göttin und Hexe. Frauenbilder im Surrealismus, in: Vivien Greene; u.a. (Hg.), Surrealismus und Magie. Verzauberte Moderne (Kat. Ausst., Museum Barberini, Potsdam 2022/2023), München/London/New York 2022, S. 165-190.

#### **Ferentinou 2022b**

Victoria Ferentinou, Okkulte Bildwelten. Leonora Carrington und Remedios Varo, in: Vivien Greene; u.a. (Hg.), Surrealismus und Magie. Verzauberte Moderne (Kat. Ausst., Museum Barberini, Potsdam 2022/2023), München/London/New York 2022, S. 215-219.

#### **Figala 1998a**

Karin Figala, Alchemiekritik, in: Claus Priesner/Karin Figala (Hg.), Alchemie. Lexikon der hermetischen Wissenschaft, München 1998, S. 36-39.

#### **Figala 1998b**

Karin Figala, Materia prima, in: Claus Priesner/Karin Figala (Hg.), Alchemie. Lexikon der hermetischen Wissenschaft, München 1998, S. 238-240.

#### **Figala 1998c**

Karin Figala, Quintessenz, in: Claus Priesner/Karin Figala (Hg.), Alchemie. Lexikon der hermetischen Wissenschaft, München 1998, S. 300-302.

#### **Gardner/Murray/Mangoldt 1965**

Gerald B. Gardner/Dr. M. Murray/Ursula von Mangoldt, Ursprung und Wirklichkeit der Hexen, dt. von Ursula von Mangoldt, München 1965 (zuerst englisch: Witchcraft Today, London 1954).

#### **Gassen/Minol 2006**

Hans Günter Gassen/Sabine Minol, Die Alraune oder die Sage vom Galgenmännlein, in: *Biologie in Unserer Zeit*, 36, 5, 2006, S. 302-307, Wiley Online Library.

**Gil/Rivera 2015**

José Antonio Gil/Magnolia Rivera, Remedios Varo. El hilo invisible, Mexiko-Stadt 2015.

**Gilbert 2006**

Robert A. Gilbert, Hermetic Order of the Golden Dawn, in: Wouter J. Hanegraaff (Hg.), *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*, Leiden/Boston 2006, S. 544-550, EBSCO.

**Hanegraaff 2006**

Wouter J. Hanegraaff, Occult/Occultism, in: Wouter J. Hanegraaff (Hg.), *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*, Leiden/Boston 2006, S. 884-889, EBSCO.

**Hick 1962**

John Hick, Review. The Teachings of the Mystics: Being Selections from the Great Mystics and Mystical Writings of the World by Walter T. Stace, *The Journal of Philosophy*, 59,5,1962, S. 135-136, JSTOR.

**Hild 1998**

Heike Hild, Ei, philosophisches (Ei der Philosophen), in: Claus Priesner/Karin Figala (Hg.), *Alchemie. Lexikon der hermetischen Wissenschaft*, München 1998, S. 120.

**Joly 1998**

Bernard Joly, Natur, in: Claus Priesner/Karin Figala (Hg.), *Alchemie. Lexikon der hermetischen Wissenschaft*, München 1998, S. 250-251.

**Jung 1968**

C.G. Jung, *Psychology and Alchemy*, eng. und hg. von Gerhard Adler/ R.F.C. Hull, Princeton 1968 (zuerst deutsch: *Psychologie und Alchemie*, Zürich 1944), De Gruyter.

**Kahn 1998**

Didier Kahn, Flamel, Nicolas. Schreiber angebl. Adept \*um 1330 Pontoise (?) †22.3.1418 Paris, in: Claus Priesner/Karin Figala (Hg.), Alchemie. Lexikon der hermetischen Wissenschaft, München 1998, S. 136-138.

### **Kaplan 1998**

Janet A. Kaplan, Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo, Mexiko-Stadt 1998.

### **Kaplan 1988**

Janet A. Kaplan, Unexpected Journeys. The Art and Life of Remedios Varo, New York/London/Paris 1988.

### **Kaplan 1987**

Janet A. Kaplan, Remedios Varo. Art Essay, Feminist Studies, 13, 1, 1987, S. 38-48.

### **Kiefert 2011**

Cathleen Kiefert, Politik ist eine viel zu ernste Sache, als dass man sie allein den Männern überlassen könnte. Die Frauenorganisationen in den deutschen Parteien, Baden-Baden 2011, Nomos eLibrary.

### **Kofoed 1941**

Charles A. Kofoed, Review. Magic in a Bottle by Milton Silverman, Isis, 33,4,1941, S. 553-555, JSTOR.

### **Laurant 2006**

Jean-Pierre Laurant, Papus, in: Wouter J. Hanegraaff (Hg.), Dictionary of Gnosis & Western Esotericism, Leiden/Boston 2006, S. 913-915, EBSCO.

### **Liebe 2022**

Rosa Liebe, Witchcraft as empowerment in the zeitgeist of contemporary feminism, Wien 2022.

### **Madrid 2017**

Maía José González Madrid, "On True Exercise of Witchcraft" in the Work of Remedios Varo, in: Tessel M.Bauduin/Victoria Ferentinou/Daniel Zamani (Hg.), Surrealism, Occultism and Politics. In Search of the Marvellous, New York 2017, S.194-209. URL: <https://www-taylorfrancis-com.uaccess.univie.ac.at/books/edit/10.4324/9781315146652/surrealism-occultism-politics-tessel-bauduin-victoria-ferentinou-daniel-zamani>.

### **Mahon 2022**

Alyce Mahon, Königliche Hochzeit. Alchemie und Begierde in der Kunst des Surrealismus, in: Vivien Greene; u.a. (Hg.), Surrealismus und Magie. Verzauberte Moderne (Kat. Ausst., Museum Barberini, Potsdam 2022/2023), München/London/New York 2022, S. 59-70.

### **Meyrink 2016**

Gustav Meyrink, Der Golem, Leipzig 2016, Project Gutenberg.

### **Moorhead 2010**

Joanna Moorhead, Surreal Friends in Mexico, in: Lund Humphries (Hg.), Surreal Friends. Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna (Kat. Ausst., Pallant House Gallery/Sainsbury Centre for Visual Arts 2010), Farnham/Burlington 2010, S. 70-97.

### **Müller 2013**

Ursula G. T. Müller, Die Frauenbewegungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts schaffen sich ihre eigene politische Heimat, in: Springer VS (Hg.), Dem Feminismus eine politische Heimat - der Linken die Hälfte der Welt, Wiesbaden 2013, S. 45-64, SpringerLink.

### **O'Rawe 2018**

Ricki O'Rawe, The Re-enchantment of Surrealism. Remedios Varo's Visionary Artists, in: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America, 95, 5, 2018, ( 2 4 . 0 3 . 2 0 2 3 ) , URL : <https://www-tandfonline-com.uaccess.univie.ac.at/doi/full/10.1080/14753820.2018.1497346>.

### **O'Rawe 2014**

Ricki O'Rawe, Ruedas metafísicas. 'Personality' and 'Essence' in Remedios Varo's Paintings, in: Hispanic Research Journal, 15, 5, 2014, (24.03.2023), URL: <https://www-tandfonline-com.uaccess.univie.ac.at/doi/full/10.1179/1468273714Z.000000000100>.

### **Papus 1910**

Papus [d.i. Gérard Encausse], Die Kabbala, dt. von Julius Nestler, Leipzig 1910 URL: <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/freimann/content/pageview/459741>.

### **Pfeiffer 2020**

Ingrid Pfeiffer, Fantastische Frauen in Europa, den USA und Mexiko, in: Ingrid Pfeiffer (Hg.), Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo (Kat. Ausst., Schirn Kunsthalle/Louisiana Museum of Modern Art, Frankfurt/ Humlebæk 2020), München 2020, S. 25-37.

### **Poeschel 2014**

Sabine Poeschel, Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2014.

### **Pottenger/Pottenger 2021**

Dennis Pottenger/Rebecca Livingston Pottenger, Alchemy, Jung, and Remedios Varo. Cultural Complexes and the Redemptive Power of the Abjected Feminin, hg. von Rebecca Livingston Pottenger, London/New York 2021 URL: <https://www-taylorfrancis-com.uaccess.univie.ac.at/books/mono/10.4324/9781003146230/alchemy-jung-remedios-varo-dennis-pottenger-rebecca-pottenger>.

### **Priesner/Figala 1998**

Claus Priesner/Karin Figala, Vorwort der Herausgeber, in: Claus Priesner/Karin Figala (Hg.), Alchemie. Lexikon der hermetischen Wissenschaft, München 1998, S. 7-10.

### **Priesner 1998a**

Claus Priesner, Amulett, in: Claus Priesner/Karin Figala (Hg.), Alchemie. Lexikon der hermetischen Wissenschaft, München 1998, S. 45-46.

**Priesner 1998b**

Claus Priesner, Amulett, in: Claus Priesner/Karin Figala (Hg.), Alchemie. Lexikon der hermetischen Wissenschaft, München 1998, S. 131-133.

**Priesner 1998c**

Claus Priesner, Okkultismus, in: Claus Priesner/Karin Figala (Hg.), Alchemie. Lexikon der hermetischen Wissenschaft, München 1998, S. 260-261.

**Principe 1998a**

Lawrence M. Principe, Adept, in: Claus Priesner/Karin Figala (Hg.), Alchemie. Lexikon der hermetischen Wissenschaft, München 1998, S. 15.

**Principe 1998b**

Lawrence M. Principe, Gold, in: Claus Priesner/Karin Figala (Hg.), Alchemie. Lexikon der hermetischen Wissenschaft, München 1998, S. 157-160.

**Principe 1998c**

Lawrence M. Principe, Laboratorium, in: Claus Priesner/Karin Figala (Hg.), Alchemie. Lexikon der hermetischen Wissenschaft, München 1998, S. 208-211.

**Principe 1998d**

Lawrence M. Principe, Laborgeräte, in: Claus Priesner/Karin Figala (Hg.), Alchemie. Lexikon der hermetischen Wissenschaft, München 1998, S. 211-215.

**Santucci 2006**

James A. Santucci, Theosophical Society, in: Wouter J. Hanegraaff (Hg.), Dictionary of Gnosis & Western Esotericism, Leiden/Boston 2006, S. 1114-1123, EBSCO.

**Schade/Jockusch 2018**

Fritz Schade/Harald Jockusch, Betörend, berauschend, tödlich - Giftpflanzen in unserer Umgebung, Berlin/Heidelberg 2018, URL: [https://link-springer-com.uaccess.univie.ac.at/chapter/10.1007/978-3-662-56048-8\\_50](https://link-springer-com.uaccess.univie.ac.at/chapter/10.1007/978-3-662-56048-8_50).

### **Schütt 1998**

Hans-Werner Schütt, Silber, in: Claus Priesner/Karin Figala (Hg.), Alchemie. Lexikon der hermetischen Wissenschaft, München 1998, S. 336-338.

### **Sturge 2002**

Kate Sturge, The Plunge into the Unconscious. Freud on Jokes, The Translator, 8,2, 2002, S.401-407, URL: <https://www-tandfonline-com.uaccess.univie.ac.at/doi/abs/10.1080/13556509.2002.10799140>.

### **Varo 2002**

Remedios Varo, Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus Cuadros, in: Walter Gruen/Ricardo Ovalle (Hg.), Remedios Varo. Catálogo razonado, Mexiko-Stadt 2002, S. 51-64.

### **Vogt 1992**

Rolf Vogt, Aktuelle Bemerkungen zu Freuds Abhandlung „Die Frage der Laienanalyse“, Psyche, 46, 2, 1992, S. 145-177, URL: <https://elibrary-klett-cotta-de.uaccess.univie.ac.at/article/99.120105/ps-46-2-145?pid=99.120105>.

### **Wagner 1996**

Anne Middleton Wagner, Three Artists (Three Women). Modernism and the Art of Hesse, Krasner and O'Keeffe, London 1996

### **Warlick 2014**

M.E. Warlick, Surrealismus und Alchemie, in: Sven Dupré/ Dedo von Kressenbrock-Krosigk/Beat Wismer (Hg.), Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung (Kat. Ausst., Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf 2014), Düsseldorf 2014, S. 158-171.

### **Weyer 1998**

Jost Weyer, Alchemie, antike, in: Claus Priesner/Karin Figala (Hg.), Alchemie. Lexikon der hermetischen Wissenschaft, München 1998, S. 24-25.

### **Wyndham 1950**

Miles Wyndham, Review. The Alchemists: Founders of Modern Chemistry by F. Sherwood Taylor, Isis, 41,2, 1950, S.237-238, JSTOR.

### **Zinser 2009**

Harmut Zinser, Esoterik. Eine Einführung, München/Paderborn 2009, URL: <https://brill-com.uaccess.univie.ac.at/display/title/48561>.

## **9. Abbildungsnachweis**

**Abb. 1:** Aufgenommen von der Verfasserin.

**Abb. 2:** Argüelles/Bradú 2018, S. 77.

**Abb. 3:** Planta Insumisa, 1961., in: Remedios Varo, zuletzt geändert o.D. 2022 (07.04.2023),  
URL: <https://www.remedios-varo.com/planta-insumisa-1961/>

**Abb. 4:** Arcq 2010b, S. 113.

**Abb. 5:** Bordando el Manto Terrestre, 1961., in: Remedios Varo, zuletzt geändert o.D. 2022 (07.04.2023), URL: <https://www.remedios-varo.com/bordando-el-manto-terrestre-1961/>.

**Abb. 6:** Argüelles/Bradú 2018, S. 25.

**Abb. 7:** Kaplan 1998, S. 28.

**Abb. 8:** Vincent Steenberg, Hieronymus Bosch - The Garden of Earthly Delights, in: Wikimedia Commons, zuletzt geändert am 30.01.2012 (07.04.2023), URL: [https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Hieronymus\\_Bosch\\_-\\_The\\_Garden\\_of\\_Earthly\\_Delights\\_-\\_Hell.jpg](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Hieronymus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_Hell.jpg).

**Abb. 9:** Cadavre Exquis with Estebán Francés, Remedios Varo, Oscar Domínguez und Marcel Jean, MoMa, zuletzt geändert o.D. 2023 (07.04.2023), URL: <https://www.moma.org/collection/works/33175>.

**Abb. 10:** La Leçon D'anatomie (La lección de Anatomía), in: Las artistas en la escena cultural española y su relación con Europa, 1803-1945, zuletzt geändert o.D. 2018 (07.04.2023), URL: <https://maes.unizar.es/en/project/remedios-varo-leccion-anatomia/>.

**Abb. 11:** La traversée (La travesía), in: Las artistas en la escena cultural española y su relación con Europa, 1803-1945, zuletzt geändert o.D. 2018 (07.04.2023), URL: <https://maes.unizar.es/en/project/remedios-varo-traversee/>.

**Abb. 12:** Le pianiste masqué (El pianista enmascarado), in: Las artistas en la escena cultural española y su relación con Europa, 1803-1945, zuletzt geändert o.D. 2018 (07.04.2023), URL: <https://maes.unizar.es/en/project/remedios-varo-pianista-enmascarado/>.

**Abb. 13:** Catálogo de Sombras, 1935., in: Remedios Varo, zuletzt geändert o.D. 2022 (07.04.2023), URL: <https://www.remedios-varo.com/catalogo-de-sombras-1935/>.

**Abb. 14:** Kaplan 1998, S. 66.

**Abb. 15:** Kaplan 1998, S. 66.

**Abb. 16:** Le Désir (El Deseo), in: Las artistas en la escena cultural española y su relación con Europa, 1803-1945, zuletzt geändert o.D. 2018 (07.04.2023), URL: <https://maes.unizar.es/en/project/remedios-varo-desir-deseo/>.

**Abb. 17:** Kaplan 1998, S. 47.

**Abb. 18:** Kaplan 1998, S. 58.

**Abb. 19:** Kaplan 1998, S. 59.

**Abb. 20:** Brennende Giraffe – (Salvador Dali), in: wikioo.org - Die Enzyklopädie bildender Kunst, zuletzt geändert o.D. (07.04.2023), URL: <https://wikioo.org/de/paintings.php?refarticle=5ZKEMQ&titlepainting=Burning%20Giraffe&artistname=Salvador%20Dali>.

**Abb. 21:** Ferentinou 2022a, S. 173.

**Abb. 22:** Kaplan 1998, S. 49.

**Abb. 23:** Kaplan 1998, S. 59.

**Abb. 24:** Kaplan 1998, S. 60.

**Abb. 25:** Argüelles/Bradú 2018, S. 133.

**Abb. 26:** Argüelles/Bradú 2018, S. 129.

**Abb. 27:** Kaplan 1998, S. 73.

**Abb. 28:** Kaplan 1998, S. 75.

**Abb. 29:** Von der Verfasserin fotografiert.

**Abb. 30:** Argüelles/Bradú 2018, S. 69.

**Abb. 31:** Kaplan 1988, S. 99.

**Abb. 32:** Arcq 2020, S. 280.

**Abb. 33:** Argüelles/Bradú 2018, S. 103.

**Abb. 34:** Monja en Bicicleta (Madre Superiora), 1961., in: Remedios Varo, zuletzt geändert o.D. 2022 (07.04.2023), URL: <https://www.remedios-varo.com/monja-en-bicicleta-1961/>.

**Abb. 35:** Astro errante, 1961., in: Remedios Varo, zuletzt geändert o.D. 2022 (07.04.2023), URL: <https://www.remedios-varo.com/astro-errante-1961/>.

**Abb. 36:** Remedios Varo y su Cuaderno de Dibujo, in: Remedios Varo, zuletzt geändert o.D. 2022 (07.04.2023), URL: <https://www.remedios-varo.com/remedios-varo-y-su-cuaderno-de-dibujo/>.

**Abb. 37:** Moorhead 2010, S. 70.

**Abb. 38:** El Mexico antiguo. Salas de Arte Prehispanico, in: Museo Amparo, zuletzt geändert o.D. (07.04.2023), URL: <https://museoamparo.com/colecciones/pieza/3669/figura-femenina-con-dos-rostros>.

**Abb. 39:** Von der Verfasserin fotografiert.

**Abb. 40** Niño y Mariposa (Niño Triste), 1961., in: Remedios Varo, zuletzt geändert o.D. 2022 (07.04.2023), URL:<https://www.remedios-varo.com/nino-y-mariposa-1961/>.

**Abb. 41:** Descubrimiento de un Geólogo Mutante (Hallazgo del Botánico Mutante), 1961., in: Remedios Varo, zuletzt geändert o.D. 2022 (08.04.2023), URL: <https://www.remedios-varo.com/descubrimiento-de-un-geologo-mutante-1961/>.

**Abb. 42:** Gil/Rivera 2015, S. 154.

**Abb. 43:** Argüelles/Bradú 2018, S. 115.

**Abb. 44:** La Despedida, 1958, in: Remedios Varo, zuletzt geändert o.D. 2022 (08.04.2023), URL: <https://www.remedios-varo.com/la-despedida-1958/>

**Abb. 45:** Gil/Rivera 2015, S. 110.

**Abb. 46:** Gil/Rivera 2015, S. 113.

**Abb. 47:** Argüelles/Bradú 2018, S. 89.

**Abb. 48:** Ciencia Inútil o El Alquimista (Dibujo Previo), 1955., in: Remedios Varo, zuletzt geändert o.D. 2022 (08.04.2023), URL: <https://www.remedios-varo.com/ciencia-inutil-o-el-alquimista-dibujo-previo-1955/>.

**Abb. 49:** Hallazgo, 1956., in: Remedios Varo, zuletzt geändert o.D. 2022 (08.04.2023), URL:<https://www.remedios-varo.com/hallazgo-1956/>.

**Abb. 50:** Gil/Rivera 2015, S. 58.

**Abb. 51:** Argüelles/Bradú 2018, S. 27.

**Abb. 52:** Gil/Rivera 2015, S. 22.

**Abb. 53:** Gil/Rivera 2015, S. 100.

**Abb. 54:** Gil/Rivera 2015, S. 169.

**Abb. 55:** Bremm 2022, S. 241.

**Abb. 56:** Aberth 2004, S. 65.

**Abb. 57:** Nacer de Nuevo (Dibujo Previo), 1960, in: Remedios Varo, zuletzt geändert o.D. 2022 (08.04.2023), URL: <https://www.remedios-varo.com/nacer-de-nuevo-dibujo-previo-1960/>.

**Abb. 58:** Creación de las Aves (Dibujo previo I), 1957, in: Remedios Varo, zuletzt geändert o.D. 2022 (08.04.2023), URL: <https://www.remedios-varo.com/creacion-de-las-aves-dibujo-previo-i-1957/>.

**Abb. 59:** Argüelles/Bradú 2018, S. 31.

**Abb. 60:** Dosso Dossi, in: Wikipedia, zuletzt bearbeitet 07.04.2009 (08.04.2023), URL: [https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Dosso\\_Dossi\\_010.jpg](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Dosso_Dossi_010.jpg).

**Abb. 61:** Gil/Rivera 2015, S. 121.

**Abb. 62:** Aberth 2004, S. 83.

**Abb. 63:** Kaplan 1988, S. 25.

**Abb. 64:** Frío (Invierno), 1948, in: Remedios Varo, zuletzt geändert o.D. 2022 (08.04.2023), URL: <https://www.remedios-varo.com/frio-1948/>.

**Abb. 65:** El Conjuero, in: Fundación Goya en Aragón, zuletzt geändert o.D. 2023 (08.04.2023), URL: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/el-conjuero/527>.

**Abb. 66:** El Aquelarre, in: Fundación Goya en Aragón, zuletzt geändert o.D. 2023 (08.04.2023), <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/el-aquelarre/526>.

**Abb. 67:** Mucho hay que chupar, in: Fundación Goya en Aragón, zuletzt geändert o.D. 2023 (08.04.2023), URL: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/mucho-hay-que-chupar/915>.

**Abb. 68:** Gavin Parkinson, Im Zeichen von *L'Art magique*. Surrealismus und Magie in den 1950er Jahren, in: Vivien Greene; u.a. (Hg.), Surrealismus und Magie. Verzauberte Moderne (Kat. Ausst., Museum Barberini, Potsdam 2022/2023), München/London/New York 2022, S. 87.

**Abb. 69:** Aberth 2004, S. 101.

**Abb. 70:** Arcq 2010b, S. 106.

**Abb. 71:** De Givry 1971, S. 68.

**Abb. 72:** De Givry 1971, S. 67.

**Abb. 73:** Ferentinou 2022b, S. 219.

## 10. Abbildungsverzeichnis



**Abb. 1:** o.A., Remedios Varo mit Katze, 6,5 x 6,2 cm, Archiv Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt.



**Abb. 2:** Remedios Varo, *Mimetismo* [*Mimesis*], 1960, Öl auf Masonit, o.M., Sammlung Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt.



**Abb. 3:** Remedios Varo, *Planta insumisa* [*Widerspenstige Pflanze*], 1961, Öl auf Masonit, o.M., o.O..



**Abb. 4:** Remedios Varo, *Hacia la torre* [*In Richtung des Turms*], 1960, Öl auf Masonit, 123 x 100 cm, Privatsammlung, USA.



**Abb. 5:** Remedios Varo, *Bordando el manto Terrestre* [*Sticken des Erdmantels*], 1961, Öl auf Masonit, o.M., Privatsammlung, Chicago.



**Abb. 6:** Remedios Varo, *La huida* [Die Flucht], 1961, Öl auf Masonit, 123 x 98 cm, Sammlung Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt.



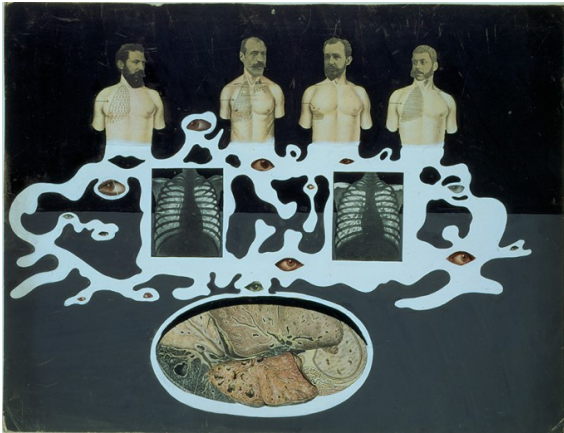
**Abb. 7:** Remedios Varo, Porträt ihrer Großmutter Doña Maria Josefa Cajalvo, 1926, Öl auf Leinwand, 38 x 32 cm, Privatsammlung, o.O.



**Abb. 8:** Hieronymus Bosch, *Garten der Lüste, rechter Innenflügel (Hölle)*, zwischen 1480 und 1505, Öl auf Holz, 220 x 97 cm, Museo del Prado, Madrid.



**Abb. 9:** *Cadavre exquis* mit Estebán Francés, Remedios Varo, Oscar Domínguez und Marcel Jean, 1935, 27,3 x 20,8 cm, MoMa, New York.



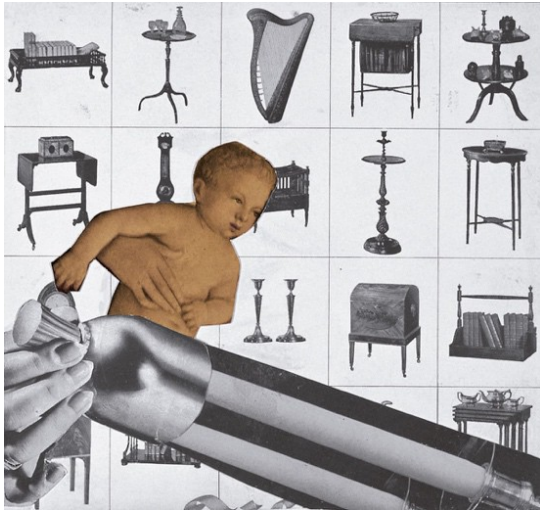
**Abb. 10:** Remedios Varo, *La Leçon D'anatomie (La lección de anatomía)* [die Anatomiestunde], 1935, Collage auf Papier, Privatsammlung, Paris.



**Abb. 11:** Remedios Varo, *La traversée (La travesía)* [Die Überfahrt], 1935, Collage und Tempera auf Papier, 23,5 x 19,7 cm, Privatsammlung, Paris.



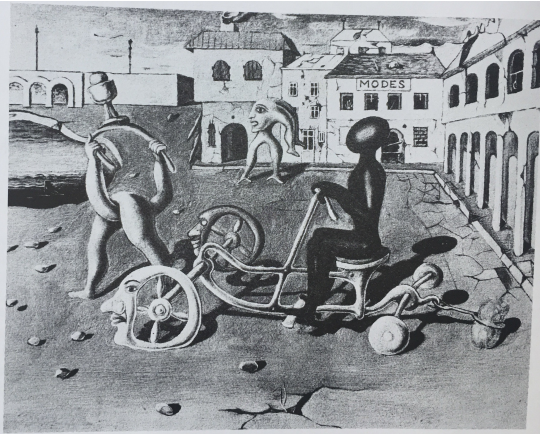
**Abb. 12:** Remedios Varo, *Le pianiste masqué (El pianista enmascarado)* [Der maskierte Pianist], 1935, Collage auf Karton, 15,4 x 12,9 cm, Privatsammlung, Paris.



**Abb. 13:** Remedios Varo, *Catálogo de Sombras* [Katalog der Schatten], 1935, Collage, 17,1 x 18,4 cm, Fundación MAPFRE, Madrid.



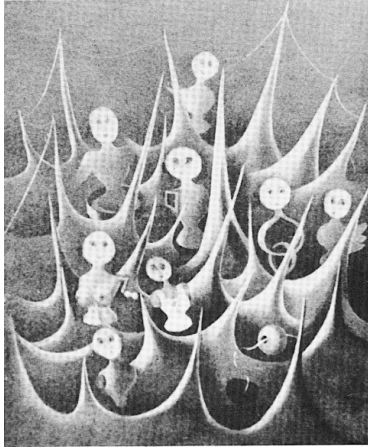
**Abb. 14:** Remedios Varo, *En del Techo del Mundo* [Auf dem Dach der Welt], 1938-39, o.O..



**Abb. 15:** Victor Brauner, *El remitente* [Der Absender], 1937, o.O.



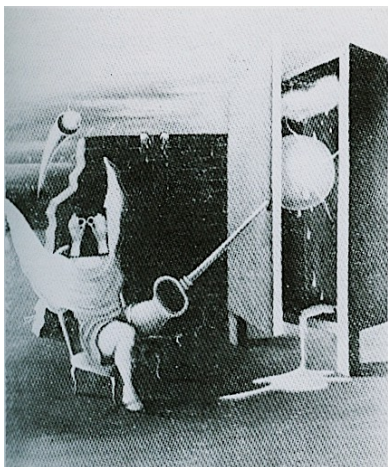
**Abb. 16:** Remedios Varo, *Le Désir* (*El Deseo*) [Die Begierde], 1935, Wachs und Mischtechnik in einer Schachtel, 23 x 28,5 x 9,5 cm, Privatsammlung, Paris.



**Abb. 17:** Remedios Varo, *Pintura* [Malerei], 1936, o.T., o.M., o.O..



**Abb. 18:** Wolfgang Paalen, *En la escalera del Deseo* [Auf der Leiter der Begierde], 1936, o.T., o.M., o.O..



**Abb. 19:** Remedios Varo, *La espera* [Das Warten], 1936, o.T., o.M., o.O..



**Abb. 20:** Salvador Dalí, *Die brennende Giraffe*, 1937, Öl auf Leinwand, 35 × 27 cm, Kunstmuseum Basel, Basel.



**Abb. 21:** René Magritte, *Die Komplizinnen des Zauberers* (hier leicht beschnitten), 1926, Öl auf Leinwand, 139 x 105 cm, Sammlung Ulla und Heinrich Pietzsch, Berlin.



**Abb. 22:** Remedios Varo, *L'agent double* (*El agente doble*) [*Der Doppelagent*], 1936, Öl auf Kupfer, o.M., Sammlung Daniel Filipacchi, Paris.



**Abb. 23:** Remedios Varo, *Reuerdo de la valkiria* [*Erinnerung an die Walküre*], 1938, Gouache auf Sperrholz, o.M., Privatsammlung.



**Abb. 24:** Remedios Varo, *Como en un sueño* [Wie in einem Traum], 1938, Tinte auf Papier, o.M., Privatsammlung.







**Abb. 28:** o.A., von links nach rechts: Victor Serge, Benjamin Péret, Remedios Varo und André Breton vor der Villa Air-Bel in Marseille, ca. 1940-41, o.O..



**Abb. 29:** o.A., Flüchtlinge in Marseille mit André Breton und Benjamin Péret in der Mitte, ca. 1941, Archiv Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt.



**Abb. 30:** Zusammenarbeit zwischen Remedios Varo, Óscar Domínguez, Jacques Hérold und Victor Brauner, *Le dernier Romantique a été enculé par le Maréchal Pétain* [Der letzte Romantiker wurde von Marschall Pétain in den Arsch gefickt], 1941, Mischtechnik, 20 x 17,8cm, Sammlung Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt.



**Abb. 31:** Remedios Varo, Handbemalte Schachtel, 1948 Öl und Blattgold auf Holz (außen) und Spiegel (innen), 15,75 x 13,375 cm, Privatsammlung.



**Abb. 32:** Remedios Varo, *Tailleur pour dames* [Der Damenschneider], 1957, Tempera auf Masonit, 69 x 107 x 5 cm, Modern Art International Foundation, Courtesy: Maria and Manuel Rayero Collection, New York.



**Abb. 33:** Remedios Varo, *Vagabundo* [Wanderer], 1957, Öl auf Masonit, 56 x 27 cm, Sammlung Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt.



**Abb. 34:** Remedios Varo, *Monja en Bicicleta (Madre Superiora)* [Nonne auf Fahrrad (Mutter Oberin)], 1961, Bleistift und Aquarell auf Papier, o.O..



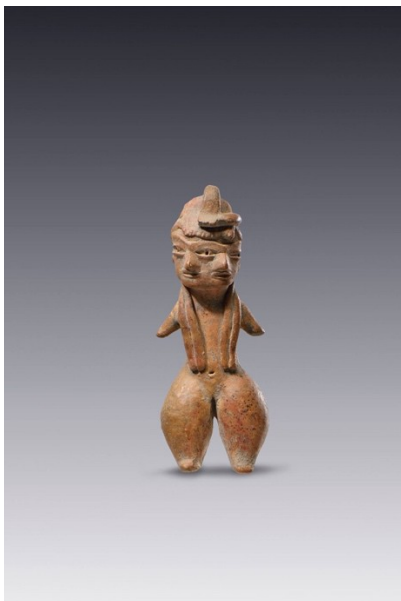
**Abb. 35:** Remedios Varo, *Astro errante* [wandernder Stern], 1961, Öl auf Masonit, 76 x 41 cm, Privatsammlung.



**Abb. 36:** Remedios Varo, Zeichnung der Großmutter Doña Maria Josefa Cajalvo, 1923, Bleistift auf Papier, o.M., Privatsammlung.



**Abb. 37:** Kati Horna, Remedios Varo mit Maske (Bei Moorhead 2010, S. 70 wird angegeben, dass Carrington diese Maske fertigte, bei Kaplan 1988, S. 102 hingegen wird beschrieben, dass Varo diese fertigte), Mexiko, 1957, 24 x 18,4 cm, Privatsammlung, England.



**Abb. 38:** Weibliche Figur mit zwei Gesichtern, Tlatilco Kultur, 1500 -400 v. C., modellierter Ton, geglättet, mit eingeritzter Pastillage und Punzierung, Museo Amparo, Puebla.



**Abb. 39:** Privatsammlung prähispanischer Objekte von Remedios Varo, Archiv Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt.



**Abb. 40:** Remedios Varo, *Niño y Mariposa* [*Junge und Schmetterling*], 1961, Öl auf Masonit, 53,1 x 29,8 cm, Gallery Wendi Norris, San Francisco.



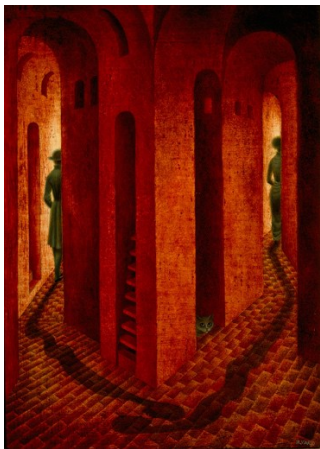
**Abb. 41:** Remedios Varo, *Descubrimiento de un Geólogo Mutante (Hallazgo del Botánico Mutante)* [*Die Entdeckung eines Mutantengeologen (Die Entdeckung des mutierten Botanikers)*], 1961, Öl auf Masonit, o.M., o.O..



**Abb.42:** Remedios Varo, *Exploración de las Fuentes del Río Orinoco* [*Erforschung der Quellen des Orinoco*], 1959, Öl auf Leinwand, 45,7 x 40 cm, Privatsammlung.



**Abb. 43:** Remedios Varo, *Roulotte (Carricoche) (Interior en marcha)* [Wohnwagen (Auto), (Innenraum in Bewegung)], Öl auf Masonit, 78 x 60 cm, Sammlung Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt.



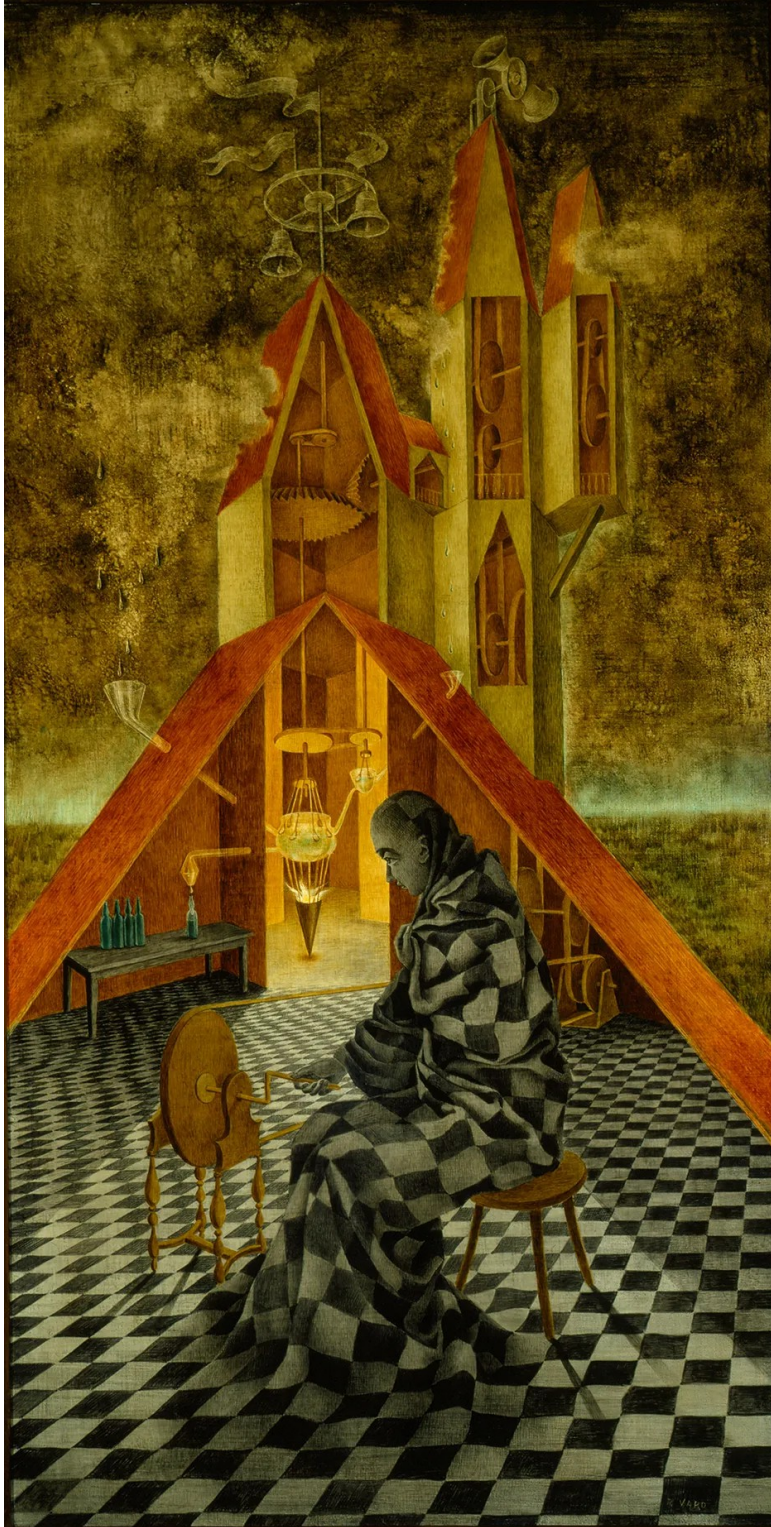
**Abb. 44:** Remedios Varo, *La despedida* [Der Abschied], 1958, Öl auf Leinwand, o.M., o.O..



**Abb.45:** Remedios Varo, *Simpatía (La rabia del Gato)* [*Sympathie (Die Wut des Katers)*], 1955, Öl auf Masonit, 95,9 x 85,1 cm, Privatsammlung.



**Abb. 46:** Remedios Varo, *Música solar* [*Solarmusik*], Öl auf Masonit, o.M., o.O..



**Abb. 47:** Remedios Varo, *Ciencia inútil o El alquimista* [Nutzlose Wissenschaft oder Der Alchemist], Öl auf Masonit, 1955, 105 x 53 cm, Sammlung Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt.



**Abb. 48:** Remedios Varo, *Ciencia inútil o El alquimista* [Nutzlose Wissenschaft oder Der Alchemist], Vorzeichnung, Bleistift auf Pauspapier, 1955, o.O..



**Abb. 49:** Remedios Varo, *Hallazgo* [Erkenntnisse], 1956, Öl auf Masonit, o.M., o.O..



**Abb. 50:** Remedios Varo, *El Malabarista o el Juglar* (El Prestidigitador) [Der Trickser oder der Gaukler (Der Fantast)], 1956, Perlmutter und Öl auf Masonit, 91 × 122 cm, MoMa, New York.



**Abb. 51:** Remedios Varo, *El Flautista* [Der Flötenspieler], 1955, Perlmutter und Öl auf Masonit, 122 x 99 cm, Sammlung Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt.



**Abb. 52:** Remedios Varo, *Revelación o el Relojero* [Die Offenbarung oder der Uhrmacher], 1955, Öl auf Masonit, 71 x 84 cm, Sammlung Hanni Bruder Kafka, México.



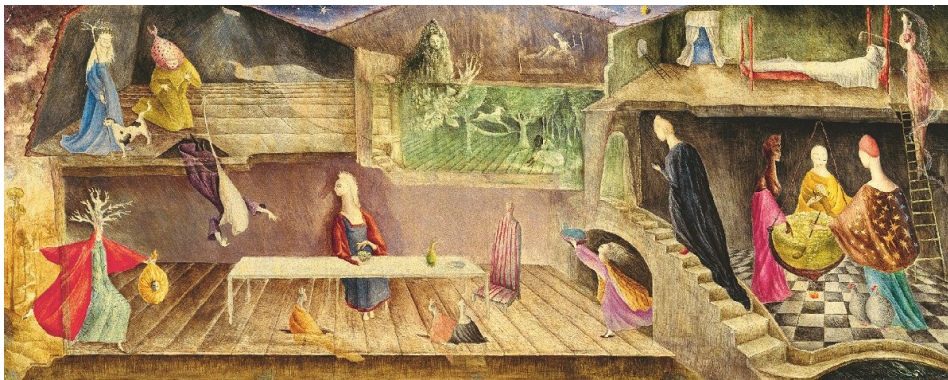
**Abb. 53:** Remedios Varo, *Armonía* [Harmonie], 1956, Öl auf Masonit, 75 x 92,7 cm  
Privatsammlung.



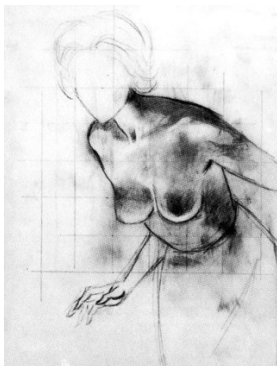
**Abb.54:** Remedios Varo, *Naturaleza muerta resucitando* [Stillleben, das wieder zum Leben erwacht], Öl auf Leinwand, 1963, o.M., o.O..



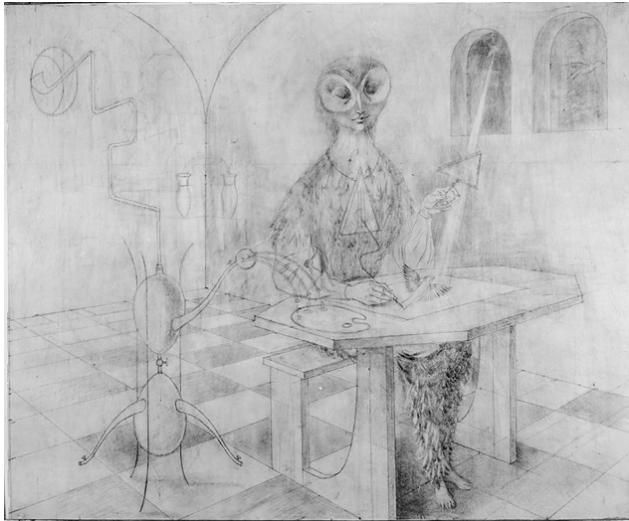
**Abb. 55:** Gebrüder Limburg, Der Tierkreiszeichenmensch, in: Les Très Riches Heures du duc de Berry, 1411-1416, fol.14v., Musée Condé, Chantilly.



**Abb. 56:** Leonora Carrington, *La Maison En Face* [Das Haus Gegenüber], 1945, Tempera auf Papier, 33 x 82 cm, Edward James Foundation, England.



**Abb. 57:** Remedios Varo, *Nacer de Nuevo* [wiedergeboren werden], Vorzeichnung, 1960, Bleistift auf Pauspapier, o.M., o.O..



**Abb. 58:** Remedios Varo, Vorzeichnung *Creación de las aves* [Erschaffung der Vögel], 1957, Bleistift auf Pauspapier, o.M., o.O..



**Abb. 59:** Remedios Varo, *Creación de las aves* [Erschaffung der Vögel], 1957, Öl auf Masonit, 54 x 64 cm, Sammlung Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt.



**Abb. 60:** Dosso Dossi, *Zeus der Weltenmaler*, 1530er, Öl auf Leinwand, 111,3 x 150 cm, Sammlung Lanckoroński auf dem Wawel, Krakau.



**Abb. 61:** Remedios Varo, *Laboratorio [Laboratorium]*, Gouache auf Karton, 1947, o. O..



**Abb. 62:** Leonora Carrington, *Sidhe, the White People of The Tuahtha dé Danaan*, 1954, Öl auf Leinwand, 59,5 x 78,5 cm, Privatsammlung.



**Abb. 63:** Remedios Varo, Darstellung einer Hexe, 1913(?), Gouache auf Papier, o.M., o.O..



**Abb. 64:** Remedios Varo, *Frío (Invierno)* [Kälte (Winter)], 1948, Gouache auf Karton, o.M., o.O..



**Abb. 65:** Francisco de Goya, *El conjuro* [der Fluch], 1797-1798, Öl auf Leinwand, 43 x 30 cm, Museo Lázaro Galdiano, Madrid.



**Abb. 66:** Francisco de Goya, *El aquelarre* [Der Hexenzirkel], 1797-1798, Öl auf Leinwand, 43 x 30 cm, Museo Lázaro Galdiano, Madrid.



**Abb. 67:** Francisco de Goya, *Mucho hay que chupar* [Es gibt viel zu lutschen], ca. 1797 - 1799, Radierung und Aquatinta brüniert, 30,6 x 20,1 cm, Museo del Prado Madrid.



**Abb. 68:** Albrecht Dürer, *Rückwärts reitende Hexe auf einem Ziegenbock*, um 1500/01, Kupferstich, 11,4 x 7 cm, National Gallery of Art, Washington, Rosenwald Collection.



**Abb. 69:** Leonora Carrington, *El mundo magico de los mayas* [Die magische Welt der Maya] (hier leicht beschnitten), 1963, Kasein auf Papier, 213 x 457 cm, © Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-INAH-MX, Mexiko.



**Abb. 70:** Remedios Varo, *Bruja que va al Sabbath* [Hexe auf dem Weg zu Sabbath], 1957, Mischtechnik auf Papier, o.M., Privatsammlung Mexiko.



**Abb. 71:** Ulrich Molitor, *Witches transformed into Animals* [In Tiere verwandelte Hexen], o.D., o.O..



**Abb. 72:** Pierre Maleuvre nach François-Marie-Isidore Queverdo, *Départ pour le sabbat* [Aufbruch zum Sabbat], Kupferstich, 38,5 cm x 27,6 cm, o.D..



**Abb. 73:** Remedios Varo, *Nacer de Nuevo* [wiedergeboren werden], 1960, Öl auf Masonit, 81 x 47 cm, Privatsammlung.