

Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich
Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich
Band: 9-10 (2002-2003)

Artikel: Meret Oppenheim als Künstlerin und Modell : ein kritischer Beitrag zur kunsthistorischen Rezeption des Œuvres einer Künstlerin
Autor: Kupper, Wanda
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-720053>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 03.05.2026

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



Abb. 1: Meret Oppenheim, »Pelztasse«, auch »Déjeuner en fourrure«, 1935 oder 1936, Objekt, New York, Museum of Modern Art. Fotografie: Man Ray, »Objekt« (-Déjeuner en fourrure-), 1936.

Meret Oppenheim als Künstlerin und Modell

Ein kritischer Beitrag zur kunsthistorischen Rezeption des Œuvres einer Künstlerin

Wie ein Märchen liest sich die schon oft erzählte Lebensgeschichte zu Meret Oppenheims aussergewöhnlich erfolgreichem Karrierebeginn: Als erst 18-jährige zog Oppenheim 1932 von der Region Basel nach Paris, um sich dort zur Künstlerin auszubilden. Sie besuchte jedoch nur sporadisch Kurse an der Académie de la Grande Chaumière und arbeitete vor allem in ihrem eigenen Atelier.¹ Durch in Paris ansässige Schweizer Künstler lernte sie das Künstlerpaar Sophie Taeuber Arp und Hans Arp kennen.² Dank der Vermittlung von Hans Arp und Alberto Giacometti fand sie Anschluss an die surrealistische Künstlerbewegung um André Breton. Bereits ein Jahr nach ihrer Ankunft in Paris konnte sie sich an einer Ausstellung der damals von den Surrealisten dominierten »Association artistique des Surindépendants« beteiligen.³ Für den im surrealistischen Künstlerkreis arbeitenden Fotografen Man Ray stand Oppenheim in der Zeit von 1933 bis 1936 mehrfach, zum Teil auch nackt, Modell. Eines dieser Aktfotos mit der Künstlerin als Modell wurde 1934 in Paris publiziert und erregte Aufsehen.⁴ Mit ihrem heute noch bekanntesten Werk, der »Pelztasse« (auch »Le déjeuner en fourrure«, 1935/36),⁵ zog die junge Oppenheim Mitte der dreissiger Jahre erstmals die Beachtung der internationalen westlichen Kunstwelt auf sich. Dieses Objekt hatte sie an einer Gruppenausstellung der Surrealisten 1936 in Paris ausgestellt. In der zur Ausstellung verfassten Zeitschrift wurde die Pelztasse zum idealen Beispiel eines surrealistischen Objekts erklärt, da das Werk Oppenheims sexuelle Vorstellungen hervorruft.⁶ Noch im selben Jahr erwarb der damalige Direktor des Museum of Modern Art, Alfred H. Barr, die Pelztasse. Durch die Aufnahme in die New Yorker Museumssammlung wurde Oppenheims Objekt weltberühmt. Ebenfalls 1936 fand ihre

erste Einzelausstellung in der Galerie Schulthess in Basel statt. 1937 kehrte Oppenheim, eine christlich erzogene Deutsche mit jüdischen Wurzeln, wegen der unsicheren politischen Lage sowie aus finanziellen und persönlichen Gründen in die Schweiz, das Heimatland ihrer Mutter, zurück, wohin auch ihre Familie geflohen war.

Der ungemein erfolgreiche Beginn dieser Künstlerinnenkarriere ist mit Ausstellungsaufnahmen und -kommentaren hinreichend belegt und kann daher sicherlich nicht einfach dem Reich der Künstlerinnenlegenden zugeordnet werden. Die Erfolgsgeschichte der jungen, schönen Künstlerin im Umfeld des Pariser Surrealismus entwickelte jedoch in ihrer Tradierung eine so starke eigene Dynamik, dass sie lange Zeit zum dominierenden Topos in der Rezeption des gesamten Œuvres von Meret Oppenheim wurde.

In der kunsthistorischen Forschung ist die Künstlerin Meret Oppenheim bis in die achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts fast ausschliesslich im Zusammenhang mit dem Surrealismus erwähnt worden. In Übersichtswerken zum Surrealismus oder zur Kunst des 20. Jahrhunderts werden meist dieselben frühen surrealistischen Objekte der Künstlerin, wie die Pelztasse (Abb. 1) und »Ma gouvernante, my nurse, mein Kindermädchen« (Abb. 2), abgebildet und besprochen.⁷ Oppenheims Œuvre ist lange Zeit nur sehr selektiv wahrgenommen und meistens auf ihre frühen Objekte reduziert worden.

Im Vergleich zur Fülle von Monografien, die es über andere bekannte Künstler aus dem Kreise des Surrealismus gibt, ist auffallend, dass bis heute relativ wenig Literatur über Meret Oppenheims Werk existiert.⁸ Erst 1982 erschien eine umfassende Publikation zur Künstlerin. Diese Monografie enthält unter anderem

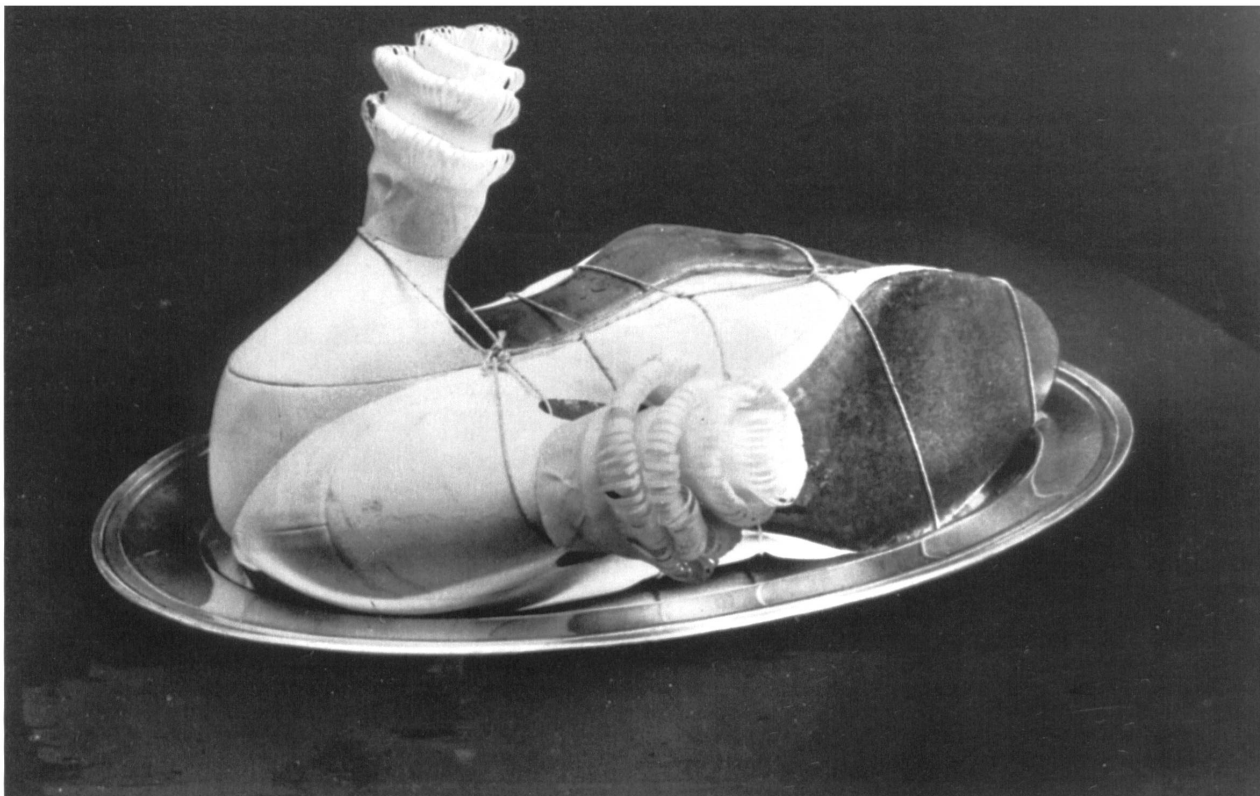


Abb. 2: Meret Oppenheim, »Ma gouvernante, my nurse, mein Kindermädchen«, 1936, Replik 1967, Objekt, Original zerstört, Replik in Stockholm, Moderna Museet.

ein von Dominique Bürgi bearbeitetes Werkverzeichnis und einen biografisch orientierten Essay von Bice Curiger.⁹ Die zahlreichen Artikel der Kunstkritik und auch die Katalogbeiträge zu Oppenheim beschränken sich bis in die achtziger Jahre vorwiegend auf biografische Darstellungen, auf Interviews mit der Künstlerin und auf kurze allgemeine Einschätzungen ihres Œuvres.¹⁰

Ende der achtziger Jahre vollzog sich eine Wende in der Oppenheim-Forschung. In Katalogbeiträgen zur Legat-Ausstellung¹¹ von 1987 im Kunstmuseum Bern ist eine Abkehr vom biografischen Ansatz und eine wesentliche Erweiterung in der Rezeption des Œuvres feststellbar. Die beiden Essays von Isabel Schulz und Josef Helfenstein im Katalog behandeln erstmals ausführlicher und kritisch einzelne Aspekte wie die Selbstbildnisse und das Thema der Androgynität in Oppenheims Werk.¹² Ebenfalls von Schulz und Helfenstein wurden im Jahre 1993 zwei kunsthistorische Dissertationen zu

thematischen bzw. zeitlichen Ausschnitten des Oppenheim-Œuvres veröffentlicht.¹³

In den späten neunziger Jahren entstanden umfangreiche Ausstellungskataloge zu Oppenheim-Retrospektiven in den USA, in Österreich und in Italien. Diese drei Publikationen mit englischer Übersetzung boten der internationalen Oppenheim-Forschungsgemeinschaft eine Plattform, ihre Ergebnisse zusammenzutragen, die von unterschiedlichen wissenschaftlichen Diskursen wie der Gender-Theorie, der Psychoanalyse oder der Ikonologie geprägt sind.¹⁴ Einigen Beiträgen im New Yorker und im Wiener Katalog sind die Erweiterung des Untersuchungsgegenstandes und eine methodische Öffnung der Oppenheim-Forschung zu verdanken.

Bei der Durchsicht der Werkkommentare der Surrealisten und der kunsthistorischen Forschung fällt auf, dass das im Surrealismus



Abb. 3: Man Ray, ohne Titel (Meret Oppenheim und Louis Marcoussis), 1933, Fotografie.

virulente Thema der Sexualität viele Interpretationen von den dreissiger Jahren bis heute wie ein roter Faden durchzieht und die Rezeption des gesamten Werkes wesentlich geprägt hat. Die tradierten Kommentare der surrealistischen Künstlerkollegen und der Kunstkritik in den dreissiger Jahren bilden den entscheidenden Beginn der sexualisierten Rezeption von Meret Oppenheims Werken. Das öffentliche Auftreten der Künstlerin als Aktmodell von Man Ray und die Wichtigkeit des Themas Sexualität im Surrealismus sind zwei wesentliche Auslöser für die in der kunsthistorischen Forschung aufgenommene erotisch konnotierte Wahrnehmung Meret Oppenheims und für die vielfach sexualisierte Rezeption ihres Œuvres. In diesem Essay soll die von sexuellen Inhalten geprägte Rezeption exemplarisch anhand ihres bekanntesten Werkes »Pelztasse« (1935/36) und ihrer Aktion »Frühlingsfest/Festin« (1959) analysiert und den Gründen für diese Art der Rezeption nachgegangen werden. Das letzte Kapitel meines Aufsatzes ist Oppenheims künstlerischen und verbalen Strategien gewidmet, mit denen sie sich vom surrealistischen, sexualisierten Etikett für ihr Werk und ihre Person zu distanzieren und als eigenständige Künstlerin zu profilieren suchte.

Künstlerin und Aktmodell

Meret Oppenheim lernte den amerikanischen Fotografen und Objektkünstler Man Ray 1933 im surrealistischen Künstlerkreis in Paris kennen. Dieser scheint von der jungen Künstlerin fasziniert gewesen zu sein und schlug ihr vor, ihm als Akt für Fotografien Modell zu stehen.¹⁵ Noch im gleichen Jahr entstand Man Rays sehr bekannte Fotoserie, welche Meret Oppenheim mehrfach nackt im Pariser Druckatelier des Künstlers Louis Marcoussis zeigt (Abb. 3–5). Zehn Aufnahmen aus dieser Serie wurden bis heute veröffentlicht. Auf fünf Fotografien ist Oppenheim zusammen mit Louis Marcoussis in dunklem Herrenanzug und mit falschem Bart abgebildet.¹⁶ Drei dieser Aufnahmen zeigen die Künstlerin mit dem verfremdeten Künstlerkollegen nicht nackt, sondern unauffällig und ganz in Schwarz gekleidet. Die Szene einer Fesselung, welche zwei der Fotografien wiedergeben, wirkt trotz des nicht entblößten weiblichen Körpers äusserst brutal (Abb. 4). Das Modell liegt mit angsterfülltem Gesicht bäuchlings auf dem Druckwagen einer Tiefdruckpresse. Der Mann mit falschem Bart fesselt ihr die Hände auf den Rücken, wodurch sie noch wehrloser erscheint. Ob dieser Gewaltszene eine weitere folgt und um welche brutale Tat des Mannes es sich handeln könnte, wird der (sadistischen) Fantasie des Bildbetrachters überlassen.

30 Jahre nach der Entstehung der Fotoserie schreibt Man Ray in der 1963 publizierten Autobiografie zu den Aufnahmen in Marcoussis' Atelier: »Meret was one of the most unhibited women I have ever met. She posed for me in the nude, her hands, and arms smeared with the black ink of an etching press in Marcoussis's studio. The latter [...] wore a false beard in one of the pictures. This was a bit too scabrous for the deluxe art magazine for which it

was intended; the one of Meret alone, leaning on the press, was used. Still, it was very disturbing, a perfect example of the Surrealist tendency toward scandal.«¹⁷ Man Ray weist hier nur sehr diskret darauf hin, welche wichtige Bedeutung die Surrealisten dem erotischen Skandal, dem Angriff auf das Schamgefühl beimassen.¹⁸ In der Pariser Kulturzeitschrift »Minotaure« wurde die Fotografie mit Meret Oppenheim als eine Art Illustration zu einem Text André Bretons präsentiert und mit der Legende » erotique-voilée« versehen (Abb. 6). Dieser Ausdruck »erotisch-verhüllt« findet sich im letzten Satz von Bretons Aufsatz zur surrealistischen, »konvulsivischen« Schönheit wieder: »La beauté convulsive sera erotique-voilée, explosive-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas.«¹⁹ Nach Josef Helfensteins Recherchen wurde die Aktaufnahme mit Oppenheim sofort nach ihrer Veröffentlichung 1934 als Skandal angesehen.²⁰ Der surrealistische Angriff auf die bürgerliche Moral sei demzufolge geglückt.

Die Pariser Zeitschrift »Minotaure« wurde 1933 unter der Leitung von Albert Skira gegründet. Skira und der Chefredaktor Stratis Eleftheriades Tériade arbeiteten von Beginn an eng mit André Breton zusammen.²¹ Für die fünfte »Minotaure«-Ausgabe, zu der mehrere Surrealisten Texte und Bildmaterial beisteuerten, wählte die Redaktion das »Radfoto«²² aus der Fotoserie mit Meret Oppenheim aus. Die Wahl der Redaktion fiel gemäss Man Ray auf diese Aufnahme der Serie, weil sie am wenigsten verfänglich erschien. Zudem wurde Rays Fotografie in einer am unteren Rand »gekürzten« Version im »Minotaure« publiziert. Damit wurde der visuelle Witz, die androgyn erotische Anspielung in der Radfoto-Aufnahme weggeschnitten (Abb. 5 und 6). Im unteren Bereich und im Vordergrund ist der Hebel des Rades als Phallussymbol auf Höhe des Geschlechts von Oppenheim positioniert. Oppenheim verwandelt sich dadurch in ein androgynes Wesen, in die Gestalt des Hermaphroditen mit offen gelegter männlicher Potenz.²³

In der surrealistischen Literatur und Malerei taucht der Mythos des Hermaphroditen mehrfach auf. In antiken Quellen und im sich auf die Mythologie beziehenden Kunstschaffen der Surrealisten ist der Hermaphrodit oder Androgyn in erster Linie aus patriarchaler Sicht thematisiert worden, beispielsweise als Vervollkommnung des Mannes durch dessen Vereinigung mit weiblichen Elementen.²⁴

Die amerikanische Kunsthistorikerin Nancy Spector schreibt, es sei der Wille der »Minotaure«-Redaktion gewesen, das Radfoto ohne ganzen Phallus und damit ohne Verbildlichung eines Zwitterwesens zu publizieren.²⁵ In der Man-Ray-Ausstellung »La photographie à l'envers« von 1998 in den Galeries nationales du Grand Palais in Paris waren zahlreiche Original-Fotoabzüge aus den dreissiger Jahren zu sehen. In vielen der kleinformigen Kontaktabzügen hatte Man Ray mit einem Stift einen Rahmen um den ihn interessierenden Ausschnitt gezogen (Abb. 4 und 7). Man Ray benutzte die Arbeitstechnik, von seinen Aufnahmen einen oder mehrere Ausschnitte für die grösseren endgültigen Abzüge auszuwählen.²⁶ Daher schliesse ich im Gegensatz zu Nancy Spector nicht gänzlich

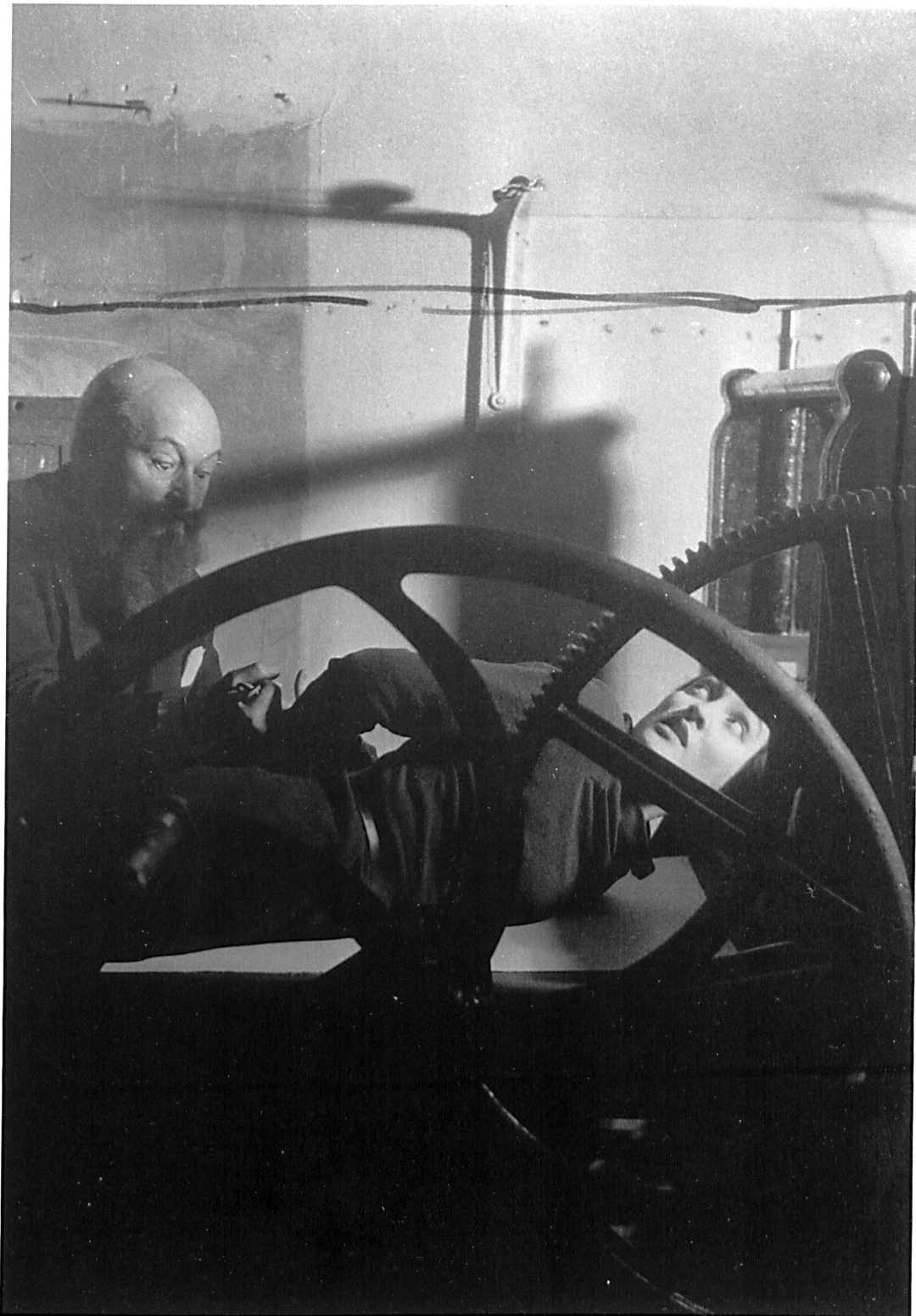


Abb. 4: Man Ray, ohne Titel (Fesselung, Meret Oppenheim und Louis Marcoussis), 1933, Fotografie.



Abb. 5: Man Ray, «Erotique-voilée» (ganze Aufnahme), 1933, Fotografie (© ProLitteris, 2004, Zürich).

travailla, qu'elle soit artistique, scientifique, philosophique ou d'aussi médiocre utilité qu'on voudra, enlève à mes yeux toute beauté à ce qui n'est pas elle. C'est en elle seule qu'il nous est donné de reconnaître le merveilleux précipité du désir. Elle seule a le pouvoir d'agrandir l'univers, de le faire revenir partiellement sur son opacité, de nous découvrir en lui des capacités de reced extraordinaire, proportionnées aux besoins incommensurables de l'esprit. La vie quotidienne abonde du reste, en menues découvertes de cette sorte, ou prédomine

fréquemment un élément d'apparence gratuite, fonction très probablement de notre incompréhension provisoire, et qui ne me paraissent par suite nullement dédaignables. Je suis intimement persuadé que toute perception enregistrée de la manière la plus involontaire comme, par exemple, celle de paroles prononcées à la cantonade, porte en elle la solution, symbolique ou autre, d'une difficulté ou l'on est avec soi-même. Il n'est encore que de savoir s'orienter dans le dédale. Le délire d'interprétation ne commence qu'au moment où l'homme mal préparé prend peur dans cette forêt d'indices. Mais je soutiens que l'attention se ferait plutôt briser les

poignets que de se prêter une seconde, pour un être, à ce à quoi le désir de cet être reste extérieur.

Ce qui me séduit dans une telle manière de voir, c'est qu'à perte de vue elle est reconstitutive de désir. Comment ne pas espérer faire surgir à volonté la tête aux veaux de prodiges, comment supporter l'idée que, parfois pour longtemps, elle ne peut être forcée dans sa retraite? C'est toute la question des *apôtes*. Ainsi, pour faire apparaître une femme, me suis-je vu ouvrir une porte, la fermer, la rouvrir, — quand j'avais constaté que c'était insuffisant

glisser une lame dans un livre choisi au hasard, après avoir postulé que telle ligne de la page de gauche ou de droite devait me renseigner d'une manière plus ou moins indirecte sur ses dispositions, me confirmer sa venue imminente ou sa non-venue, — puis recommencer à déplacer les objets, chercher les uns par rapport aux autres à leur faire occuper des positions insolites, etc. Cette femme ne venait pas toujours mais alors il me semble que cela m'a aidé à comprendre pourquoi elle ne viendrait pas, il me

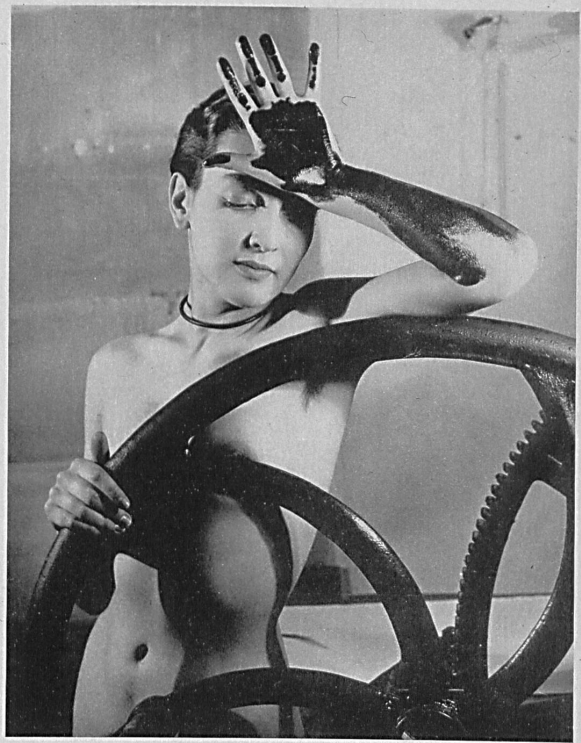
semble que j'acceptais mieux qu'elle ne vint pas. D'autres jours, où la question de l'absence, du manque invincible était tranchée, c'était des cartes, interrogées tout à fait hors des règles, quoique selon un code personnel invariable et assez précis, que j'essayais d'obtenir pour le présent, pour l'avenir, une vue claire de ma grâce et de ma disgrâce. Des années durant je me suis servi pour cela toujours du même jeu, qui porte au dos le pavillon de la «Hamburg-America Linie» et sa magnifique devise: «Mein Feld ist die Welt», sans doute aussi parce que dans ce jeu la dame de pique est plus belle que la dame de cœur. Le mode de consultation auquel allait et va

encore ma prédilection supposait presque d'emblée la disposition des cartes en croix (au centre ce que j'interroge: moi, elle, l'amour, le danger, la mort, le mystère, au-dessus ce qui plane, à gauche ce qui effraye ou nuit, à droite ce qui est certain, au-dessous ce qui est surmonté). L'impatience voulait que, devant trop de réponses évasives, j'eusse recourus très vite à l'interposition, dans cette figure, d'un objet central très personnalisé tel que lettre ou photographie, qui me parut amener des résultats meilleurs puis, électivement, tour à tour, de deux



EN PLEINE OCCULTATION DE VENUS

Man Ray



EROTIQUE-VOILÉE

Man Ray

Abb. 6: Man Ray, links: «En Pleine Occultation de Venus», rechts: «Erotique-voilée» (publizierte Aufnahme in: Minotaure 5, 1934, S. 14–15), 1933, Fotografie.

aus, dass Man Ray aus eigener Initiative und nicht auf Wunsch der Redaktion den unteren Teil des Radfotos für die Publikation im »Minotaure« wegliess. Hierbei könnte es sich auch um einen Fall der Selbstzensur handeln, da Man Ray eventuell Bedenken hatte, der Redaktion die nach bürgerlicher Moralvorstellung perverse Hermaphroditen-Fotografie mit Meret Oppenheim zur Veröffentlichung vorzuschlagen.²⁷ Oppenheim war mit der Publikation des gekürzten Radfotos einverstanden.²⁸ Daraus ist zu schliessen, dass Oppenheim von den Surrealisten oder der Redaktion um Druckerlaubnis angefragt wurde. Die Künstlerin hatte bei dieser Nachfrage ebenfalls Gelegenheit, zensurierend zu intervenieren und eine Abänderung des Hermaphroditen-Fotos zu veranlassen.

In der neueren Forschung wird das Radfoto von mehreren Kunsthistorikerinnen und -historikern als eine Art Selbstdarstellung

lung Oppenheims interpretiert.²⁹ »Tatsächlich ist man versucht, in Man Rays berühmter Fotografie eine versteckte Selbstdarstellung Meret Oppenheims zu sehen«, schreibt Helfenstein in vorsichtiger Weise.³⁰ Nancy Spector sieht in der Man-Ray-Fotoserie und in den zahlreichen anderen Aufnahmen, welche die Künstlerin ihr Leben lang machen liess (Abb. 8), eine bestimmte Absicht Oppenheims belegt. Die Künstlerin habe bewusst verschiedene »Selbst«, unterschiedliche Selbstdarstellungen für die Kamera »konstruiert« und in Szene gesetzt. Dieser Akt der variierenden Selbstinzenierung sei ein wichtiger Teil ihrer »ästhetischen Philosophie« gewesen. Spector spricht von einer parodistischen Performance³¹, von verschiedenen performativen Identitäten, die Oppenheim in der ganzen Druckatelier-Fotoserie spielte: »A one-woman show, she enacted a number of distinctive theatrical characters: fragile



Abb. 7: Man Ray, ohne Titel (Akt, Meret Oppenheim sitzend), 1933, Fotografie.

victim, mechanical bride, cunning hermaphrodite and artistic prodigy. To complete this picture of artistic travesty, as it were, Oppenheim appeared cross-dressed in a 1936 photograph taken by Ed Schmid.³² Zu Recht verweist Spector auf eine Portraitfotografie von Oppenheim, in der sie sich im Herrenanzug, mit Krawatte und kurzem, nach hinten gekämmtem Haar ablichten liess (Abb. 8). Das Crossdressing der Künstlerin in dieser Studioaufnahme zeigt eine Verwandtschaft mit Fotografien wie »Selbstporträt als Dandy« (um 1920; Abb. 9) von Claude Cahun, die »offen als Lesbe, zeitweise in Männerkleidung, mit Monokel und exzentrischer Haartracht« im Pariser Surrealistenkreis der zwanziger und dreissiger Jahre verkehrte.³³ Wie Cahun und andere »Neue Frauen«³⁴ ihrer Zeit hatte Oppenheim eine Affinität dafür, sich durch Kurzhaarfrisur und Crossdressing in eine »männliche« Zwitterfigur zu verwandeln. Im Radfoto fällt auf, dass der Busen der Künstlerin durch das Radgestänge bzw. dessen Schatten verdeckt wird und durch die betonte Darstellung des Phallus die Männlichkeit die Oberhand in der zweigeschlechtlichen Figur gewinnt.³⁵

Wie Spector die ganze Fotoserie Man Rays als Selbstdarstellungen Oppenheims zu interpretieren, scheint mir jedoch ein kühner Schritt, da eine zentrale Frage der Interpretation in den bislang aufgearbeiteten Quellen nicht beantwortet wird: Welchen künstlerischen und performativen Beitrag leistete Oppenheim zu dieser Fotoserie? Die zutreffende Antwort liegt wohl im Bereich zwischen passivem Modell und autonomer Selbstinszenierung.

1932, ein Jahr vor der Entstehung der Fotoserie, fertigte die Künstlerin eines der in dieser Zeit in ihrem Œuvre seltenen Selbstportraits an. Die Tuschzeichnung mit dem Titel »Selbstbildnis (Grimasse)« (Abb. 10) zeigt die erkennbaren Gesichtszüge und die nach hinten gekämmte Frisur der jungen Oppenheim, wie wir sie von Portraitaufnahmen aus den dreissiger Jahren her kennen (Abb. 8).³⁶ In Vorderansicht ist die eine Grimasse schneidende und die Nase rümpfende Künstlerin zu sehen. Oppenheim nimmt in dieser Zeichnung eine nicht auf Schönheit ausgerichtete, aggressive Haltung ein. In der Zeichnung kommen Vitalität und Kampfeslust der dargestellten Person zum Ausdruck.³⁷ Das spontan wirkende Selbstbildnis Oppenheims steht in einem Gegensatz zu den gekünstelten und sexualisierten Inszenierungen der meisten Aufnahmen von Man Rays Fotoserie. Dieser Vergleich lässt vermuten, dass die junge Künstlerin in Marcoussis' Atelier andere Rollen gewählt hätte. Einzig die androgyne Figur des Hermaphroditen, welche Oppenheim im Radfoto einnimmt, scheint mir für das Menschenbild und das Werk der Künstlerin von Bedeutung zu sein. Diese spielerische Inszenierung mit dem phallischen Radhebel könnte daher vielleicht eine künstlerische Idee Oppenheims gewesen sein. In jedem Falle deckt sich die von ihr dargestellte Gestalt des Hermaphroditen mit ihrem Ideal des androgynen Menschen. Das von den Theorien C. G. Jungs geprägte zweigeschlechtliche Menschenbild der Künstlerin, über das sie sich zwar erst in den Interviews und Texten der siebziger und achtziger Jahre äusserte, ist ein klarer Anhaltspunkt für ihre Affinität zur Figur des Hermaphroditen. Oppenheim hatte bereits als



Abb. 8: Ed Schmid, »Meret Oppenheim«, 1936, Fotografie.

Jugendliche beispielsweise von der zweigeschlechtlichen Animus-Anima-Theorie C. G. Jungs Kenntnis, da ihr Vater als Allgemein- arzt Seminare bei Jung besucht hatte.³⁸ Während ihrer psychischen Krise nach 1937 setzte sie sich erneut intensiv mit der Lehre Jungs auseinander.³⁹ Sicherlich seit dem 15. Lebensjahr beschäftigte sich Oppenheim ihr Leben lang mit der in der Tiefenpsychologie wichtigen Deutung ihrer Träume. In einigen ihrer Traumaufzeichnungen, die Jahrzehnte nach der Man-Ray-Fotoserie entstanden, spielen das Transsexuelle und die Figur des Hermaphroditen eine zentrale Rolle.⁴⁰ Insbesondere der Traum vom 6. März 1984 mit Oppenheims Fragen »Welche Rolle spiele ich? Die des Hermaphroditen?« zeugt von der vitalen Bedeutung dieser mythologischen Figur für die Künstlerin; möglicherweise hatte die in den Traumaufzeichnungen erkennbare Identifikation Oppenheims mit dem Androgyn bereits 1933 bestanden.

Die Kunsthistorikerin Renée Riese Hubert vermutet eine gleichberechtigte Partnerschaft zwischen dem Fotografen Man Ray und seinem Modell Oppenheim während der Aufnahme der Fotoserie: »Man Ray, I presume, could not have dictated appealing poses to his model even had he so wished. She participated in the unconventional mise-en-scènes in such a way that she became his partner.«⁴¹ Huberts Annahme scheint mir richtig. Oppenheim konnte als Künstlerkollegin und zeitweilige Geliebte Man Rays von ihm wohl kaum zu ihr widerstrebenden Darstellungen gezwungen werden.⁴² Die Frage bleibt jedoch weiterhin offen, wieweit sie aktiv Ideen zu den Szenen der Fotoserie beisteuerte. Die Aufnahme mit der bekleideten Oppenheim, welche auf dem Druckwagen liegend von Louis Marcoussis an den Händen gefesselt wird, zeigt männliche Gewalt gegenüber einer Frau (Abb. 4). Mit Sadismus verbundene Gewalttaten gegen den Frauenkörper wurden in der surrealistischen Kunst von Männern oft dargestellt (Abb. 11–13). Die beschriebene Fesselungsszene bewegt sich in dieser ikonografischen Tradition des Surrealismus und scheint mir daher eine Inszenierung von Man Ray zu sein.

Erst ab Mitte der siebziger Jahre interessierten sich zahlreiche Journalistinnen und Kunsthistoriker für Meret Oppenheim als Interviewpartnerin. Oppenheim wurde bis zu ihrem Tode 1985 in vielen der aufgezeichneten Gesprächen auf die Man-Ray-Fotoserie in Marcoussis' Atelier angesprochen. In den Interviews hat sie wiederholt ihren aktiven Beitrag zur Fotoserie heruntergespielt oder gar gänzlich negiert.⁴³ Auf Robert Beltons Frage, ob sie das Radfoto nicht als eines ihrer Werke anerkenne, antwortete sie: »Not at all. He was the boss.«⁴⁴ Für eine Retrospektive von 1984 im Musée d'art moderne de la ville de Paris wollte Oppenheim nicht, dass die Fotoserie Man Rays ausgestellt wurde. Von den Pariser Kuratorinnen nach dem Grund für den Ausschluss der Fotos befragt, meinte die Künstlerin prägnant: »Je ne vois pas ce que mon œuvre a à voir avec ce corps de jeune fille.«⁴⁵ Trotz solchen dezidierten verbalen Distanzierungen von den Man-Ray-Fotos willigte Oppenheim beispielsweise 1977 ein, der französischen Fotografie-Zeitschrift »Créatis« ein Interview zu geben, das zusammen mit der bekannten



Abb. 9: Claude Cahun, »Selbstporträt als Dandy«, um 1920, Fotografie.



Abb. 10: Meret Oppenheim, »Selbstbildnis (Grimasse)«, 1932, Tusche, 27 x 21 cm, Palma de Mallorca, Yannick Vu.



Abb. 11: Max Ernst, »Le lion de belfort 28« (Illustrationsvorlage zu »Une semaine de bonté«, Kap. 1, 28), 1934, Collage, 15,4 x 12,3 cm, Paris, Privatsammlung.

Fotoserie und anderen Aktaufnahmen Man Rays veröffentlicht werden sollte.⁴⁶ Es scheint, als ob Oppenheim einerseits die Werbewirksamkeit dieser Bilder für sich als Künstlerin und für ihr Werk erkannte, andererseits jedoch auch eine ambivalente bis ablehnende Haltung gegenüber diesen Fotografien entwickelt hatte.

Das spätere Negieren jeglicher Mitautorenschaft an der Fotoserie war eine Strategie der Künstlerin, sich von ihrem öffentlichen Auftritt als Modell in den dreissiger Jahren und vom grossen Bekanntheitsgrad der Man-Ray-Fotos zu distanzieren. Oppenheim hoffte wohl durch ihr Abstandnehmen vom viel beachteten Radfoto, weniger als schöne, anti-bürgerliche Muse der Surrealisten, sondern vielmehr als Künstlerin mit einem eigenen Œuvre wahrgenommen zu werden.

Sexualisierung der Objekte: Das Fallbeispiel »Pelztasse«

Die Gruppe von surrealistischen Schriftstellern, bildenden Künstlern und einigen wenigen Künstlerinnen hatte sich bereits Mitte der zwanziger Jahre um André Breton formiert. Der Literat und ausgebildete Mediziner André Breton war die geistig und organisatorisch treibende Kraft der surrealistischen Bewegung. Das Bestreben der Surrealisten, in ihrer Kunst Unkonventionelles, Tabubrechendes auszudrücken und dadurch Teile des individuellen Unbewussten hervorzulocken, hat eine wichtige Wurzel in den psychoanalytischen Theorien Sigmund Freuds, mit denen sich Breton intensiv beschäftigte. Ab 1915, seit seinem Sanitätsdienst als Soldat und seiner späteren Tätigkeit in der Psychiatrie als Assistenzarzt, beschäftigte sich Breton mit den Schriften Freuds. Er kannte die Freud'sche Triebtheorie und war von der enormen Wichtigkeit des Sexualtriebs für den Menschen überzeugt.⁴⁷ Das revolutionäre Pathos der oftmals Aufsehen erregenden surrealistischen Publikationen, Aktionen und Ausstellungen begründete sich von Mitte der zwanziger bis Mitte der dreissiger Jahre vor allem durch die kommunistische Gesinnung der Surrealisten. André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, Benjamin Péret und Pierre Unik traten 1927 in die Kommunistische Partei Frankreichs ein. 1935 kam es auf Grund ihrer kritischen Haltung gegenüber Stalins Sowjetregime zum endgültigen Bruch der Surrealisten mit der Kommunistischen Partei.⁴⁸ In Bretons Werk und Wirken trat nun statt der Revolution vermehrt die Erotik als Vehikel zur individuellen Befreiung in den Vordergrund.

Im Gegensatz zur Dichtung und Malerei, mit denen sich die Surrealisten bereits in den zwanziger Jahren intensiv auseinandersetzen, fanden die Skulptur und die Objektkunst erst in den dreissiger Jahren bei den Surrealisten grosse Beachtung. Nach 1930 war unter ihnen ein reges Interesse am Kreieren von Objekten und auch eine Diskussion über die Beschaffenheit und die Funktionen eines surrealistischen Objekts aufgekommen.⁴⁹ An diesem seit 1931 in surrealistischen Zeitschriften dokumentierten Diskurs beteiligten sich in erster Linie André Breton, Salvador Dalí und Marcel Jean.



Abb. 12: André Masson, »Massacre«, 1931, Öl auf Leinwand, 120 x 160 cm, Paris, Galerie Louise Leiris.

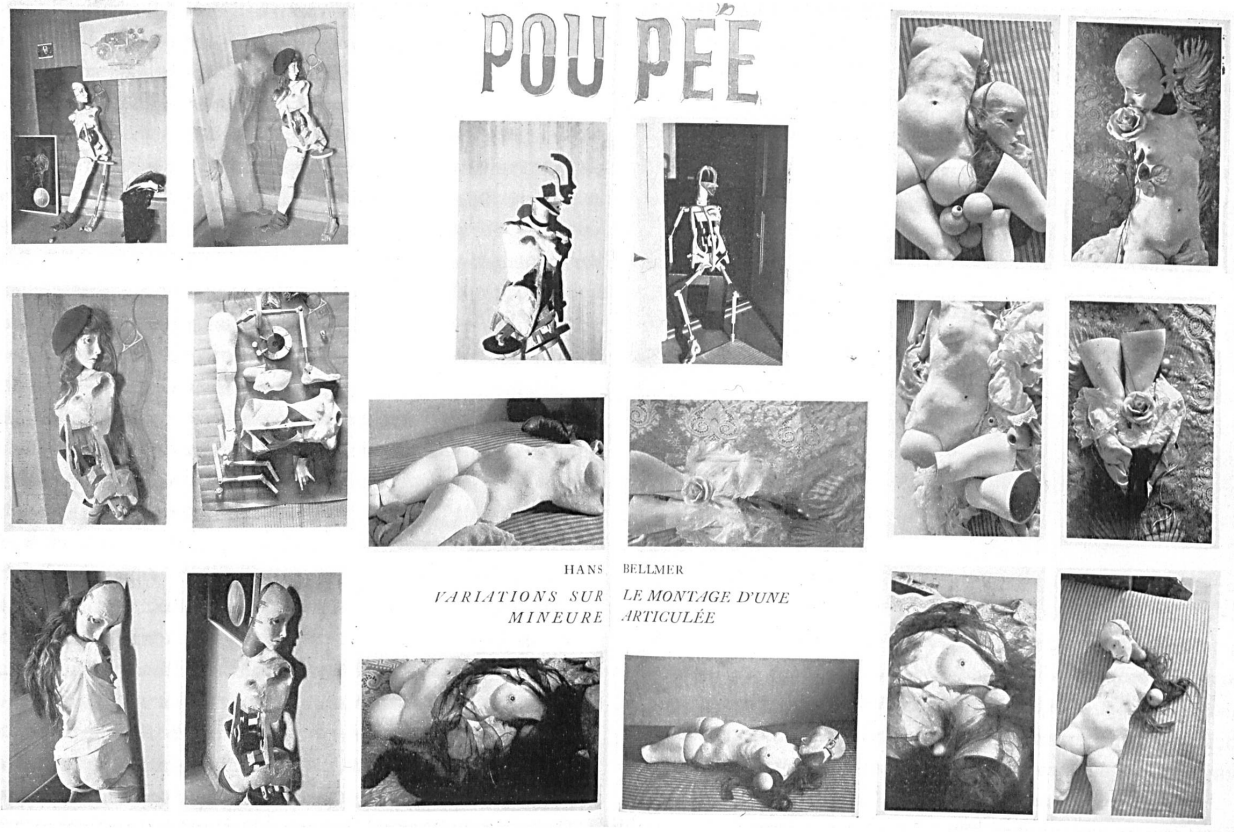


Abb. 13: Hans Bellmer, «Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée» (in: Minotaure 6, 1935, S. 30–31), 1934, Objekt-Fotografien.

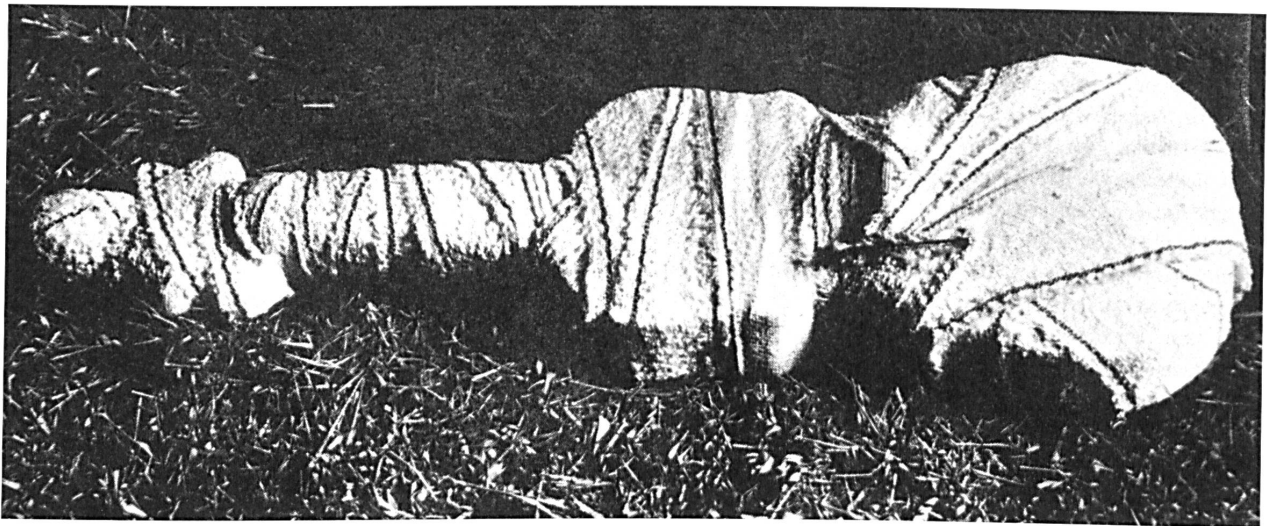


Abb. 14: Maurice Henry, «Hommage à Paganini», 1936, Objekt, Standort unbekannt.

Sowohl bei Breton wie auch bei Dalí galt Alberto Giacomettis Plastik »La boule suspendue« (dt. »Schwebende Kugel«) als exemplarische Vertreterin eines surrealistischen Objekts.⁵⁰ Dalí stellte 1931 in einer surrealistischen Zeitschrift eine Typologie der Objekte auf. Der Spanier reihte Giacomettis »Schwebende Kugel« in die Kategorie »Objets à fonctionnement symbolique (origine automatique)« ein.⁵¹ Die zweiteilige Skulptur Alberto Giacomettis setzt sich aus einer hängenden, eingekerbten Kugel und einem länglich geformten Gegenstück, das genau unter der Einkerbung zu liegen kommt, zusammen. Die Plastik verleite die Betrachtenden dazu, die Kugel in die einzig mögliche Pendelbewegung zu versetzen. Die Kerbe der Kugel sei eine »weibliche Vertiefung«, und die kantige Form darunter ähnele einem »croissant«; durch die Pendelbewegung könnten sich das weibliche und männliche Element der Skulptur fast berühren, führte Dalí seine sexuellen Assoziationen zum Werk aus. In seinem Artikel von 1931 schlug er generell vor, surrealistische Objekte mit erotischer Bedeutung herzustellen, deren Basis »die erotischen Fantasien und Wünsche« und insbesondere »die sexuelle Perversion« seien. In der gleichen Ausgabe von »Le Surréalisme au Service de la Révolution« stimmte André Breton dem grundsätzlich zu, erhob jedoch gegenüber Dalí den Einwand, dass einseitig und eindeutig erotisch ausgerichtete Werke der Interpretation wenig Raum liessen. Breton plädierte für die Anwendung verschlüsselter, indirekter künstlerischer Mittel, wodurch ebenfalls eine sexuelle Stimmung bei den Betrachtenden erzeugt werden sollte.⁵²

Im Mai 1936 fand in der Pariser Galerie Charles Ratton die erste dem surrealistischen Objekt gewidmete Ausstellung statt. In der von Breton organisierten »Exposition surréaliste d'objets« war sowohl die Auswahl der Exponate als auch deren Präsentation unkonventionell. Im Galerieraum war ein Sammelsurium von plastischen Werken der Surrealisten, von Naturobjekten wie Fleisch fressenden Pflanzen, Kristallen und einem ausgestopften Ameisenbär zu sehen. Es wurden verkohlte Gegenstände, welche angeblich nach einem Vulkanausbruch gefunden worden waren, in den Regalen präsentiert. Von Max Ernst im Institut Henri Poincaré entdeckte und von Man Ray ausgewählte dreidimensionale mathematische Modelle waren ebenfalls ausgestellt. Zudem zeigte der Galerist Charles Ratton, ein Experte für aussereuropäische Kunst, Kultobjekte aus Amerika, Asien und Ozeanien in denselben Regalen und Vitrinen.⁵³ Dergestalt glich die surrealistische Ausstellung einer fürstlichen Kunst- und Wunderkammer der Spätrenaissance, in der Kunstwerke, ungewöhnliche Gegenstände und Naturobjekte nebeneinander präsentiert wurden.⁵⁴

Diese den Objekten und Kunstobjekten verschiedenster Art gewidmete surrealistische Ausstellung war nur vom 22. bis 29. Mai 1936 für eine Woche geöffnet. Trotzdem fand dieser Anlass in der Galerie Ratton grosse Beachtung in der Pariser Kunstwelt.⁵⁵ Breton hatte zuvor Kunstschaffende aus dem surrealistischen Kreis, darunter auch Meret Oppenheim, aufgefordert, speziell für diese Ausstellung Objekte zu schaffen. Diese neuen Werke kombinierte Breton mit bis zu zwanzig Jahre alten kubistischen und dadaistischen

Objekten der Künstler Pablo Picasso und Marcel Duchamp, die den Surrealisten in dieser Zeit nahe standen.⁵⁶ Breton stellte damit die surrealistischen Objekterfindungen in die Traditionen der kubistischen Plastik, der Verwendung von vorfabrizierten Gegenständen im Readymade und der dadaistischen Entdeckung des Zufalls und des Automatismus als Gestaltungsformeln.⁵⁷

Meret Oppenheim war in der Galerie Ratton mit drei Arbeiten vertreten. Sie zeigte dort erstmals ihr heute bekanntestes Werk, die so genannte »Pelztasse« von 1935 oder 1936 (Abb. 1).⁵⁸ Zudem waren ihr Holzobjekt »Kopf eines Ertrunkenen. 3. Zustand« und das Schuhobjekt »Ma gouvernante, my nurse, mein Kindermädchen« (Abb. 2) zu sehen.⁵⁹

Neben dem mit Pelz besetzten Gedeck Oppenheims fanden sich in der Objekt-Ausstellung andere mit verfremdendem Material eingekleidete Gegenstände. Eine beschädigte, vollständig einbandagierte Geige stellte Maurice Henry unter dem Titel »Hommage à Paganini« aus (Abb. 14). Obwohl in der Galerie Ratton surrealistische Objekte mit einer verwandten Gestaltungsidee vorhanden waren, wurde die Pelztasse Oppenheims laut William Rubin »der grosse Schlager der Ausstellung«. Rubin erklärt sich dies damit, dass das Pelzgedeck »das Grundprinzip des surrealistischen Objekts mit der klassischen Schlichtheit von Lautréamonts Imago präsentierte«. ⁶⁰ Die Bandagen um die Geige Henrys beziehen sich vermutlich auf den »verletzten« Zustand des Saiteninstruments. Oppenheims Pelzverkleidung kann hingegen nicht auf den ersten Blick in einen narrativ-logischen Bezug zum Porzellangeschirr mit Löffel gebracht werden. Daher wirkt Oppenheims Verfremdung eines Gebrauchsgegenstandes rätselhafter und provokativer als diejenige bei anderen surrealistischen Objekten.⁶¹

Noch im gleichen Jahr kaufte der Direktor des New Yorker Museums of Modern Art, Alfred H. Barr, die Pelztasse Oppenheims an.⁶² Bevor das surrealistische Werk Oppenheims seinen noch heute wichtigen Platz in der Sammlung des 1929 gegründeten Museums of Modern Art einnahm, war die Pelztasse im Sommer 1936 an der »International Surrealist Exhibition« in London zu sehen.⁶³ Im New Yorker Museum of Modern Art machte das Objekt Oppenheims erstmals Furore in der Ausstellung »Fantastic Art, Dada, Surrealism«, welche von Alfred H. Barr kuratiert wurde.⁶⁴ Der amerikanische Museumsdirektor schrieb 1937, kurz nach dem Ende dieser Ausstellung, es habe in den letzten Jahren nur wenige Kunstwerke gegeben, welche die Fantasie des Publikums derart angeregt hätten wie das surrealistische Objekt Meret Oppenheims. Bei »Zehntausenden von Amerikanern« habe die Pelztasse Spannung und Erregung ausgelöst, welche in »Wutausbrüchen, Gelächter, Ekel und Entzücken« zum Ausdruck kamen.⁶⁵ In den beiden ausführlichen Studien zum Œuvre Oppenheims und in der neueren Forschung zum Museum of Modern Art finden sich weitere Belege dafür, dass der Pelztasse in Amerika seit ihrem Ankauf sowohl grosse Kritik als auch Bewunderung entgegengebracht wurde. Die Aufregung, welche die Pelztasse beim amerikanischen Publikum und bei Kunstfachleuten der USA auslöste, verstärkte wiederum die Rezeption dieses Werkes

unter den Surrealisten, von denen um 1940 viele wegen des kriegerischen Faschismus in Europa in die Staaten emigrierten.⁶⁶

Begleitend zur »Surrealistischen Ausstellung von Objekten« von 1936 in der Pariser Galerie Raton erschien eine dem Thema »L'objet« gewidmete Ausgabe der Zeitschrift »Cahiers d'art«. Darin nahm Marcel Jean die um das Objekt entstandene Diskussion zwischen Breton und Dalí wieder auf. Der Autor bezeichnet die in der Objekt-Ausstellung gezeigte Pelztasse Oppenheims als exemplarisch für ein surrealistisches Objekt: »L'objet n'est plus tant destiné à l'accomplissement de tel mouvement symbolique déterminé toujours le même. Il tend à répondre à des besoins physiologiques, intellectuels généraux, un besoin par exemple, qui serait à la nutrition ce qu'est aux tasses et aux cuillères le couvert revêtu de fourrure de Méret Oppenheim. Tout ceci est assez clair et l'on retrouve la perversion sexuelle et son éclatante valeur poétique, à peine latente et tout naturellement incorporée à l'objet qu'elle a fait naître.«⁶⁷ Bereits anlässlich der ersten Ausstellung der Pelztasse verbindet Jean das Werk Oppenheims mit sexuellen Vorstellungen. Indem Breton dem Objekt den erotisch konnotierten Titel »Le déjeuner en fourrure« verlieh, setzte sich diese Sexualisierung der Pelztasse während der dreissiger Jahre fort.

Im 1938 von den Surrealisten publizierten »Dictionnaire abrégé du Surréalisme« taucht der Titel Bretons erstmals auf.⁶⁸ Oppenheim selbst hat dem Objekt keinen besonderen Titel gegeben. In der Zeitschrift »Cahiers d'art« zur Objekt-Ausstellung von 1936 wird dementsprechend das Werk sachlich mit der Bildlegende »Tasse, soucoupe et cuiller revêtues de fourrure« versehen. Bretons Bezeichnung »Le déjeuner en fourrure« verweist als Wortspiel auf Edouard Manets Skandalbild »Le déjeuner sur l'herbe« von 1863.⁶⁹ Die Künstlerin selbst stellt einen Bezug zwischen der Titellgebung Bretons und dem sadomasochistischen Roman »Vénus en fourrures« von Leopold von Sacher-Masoch her.⁷⁰ In diesem literarischen Werk von 1869 wird die Geschichte einer Perversion, die Beziehung eines masochistischen Mannes zu seiner pelztragenden Domina beschrieben. Diese Erzählung Sacher-Masochs ist von den Surrealisten gelesen und hoch geschätzt worden.⁷¹

Die sich auf sexuelle Inhalte konzentrierende Diskussion um das surrealistische Objekt und die zusätzliche erotische Aufladung der Pelztasse durch den Titel Bretons haben die sexualisierte Interpretation des Werkes initiiert und verfestigt. Die einseitig sexuell ausgerichtete Interpretation hat sich bis in heutige Zeit erhalten: So bemerkt Werner Hofmann in einer Laudatio von 1982, dass der Pelz »seit jeher mit dem weiblichen Geschlechtsteil assoziiert werde«.⁷² 1991 schlägt Robert Belton als mögliche Interpretation vor, die Verbindung von Tasse und darin rührendem Löffel als Symbol des Geschlechtsakts zu sehen.⁷³ Thomas McEvelley interpretiert 1996 das Pelzgedeck in derselben sexualisierten Richtung als »uterine vessel and the extended spoon that enters it«.⁷⁴ Die von sexuellen Fantasien beflügelte Verbindung der Pelztasse mit den Geschlechtsorganen ist nicht ausschliesslich von Männern hergestellt worden. Renée Riese Hubert interpretiert »Das Frühstück in



Abb. 15: Fotograf unbekannt, Aufnahme des »Frühlingsfestes« von Meret Oppenheim in Bern, April 1959, Fotografie.

Pelz« in gleicher Weise: »In both ›Ma governante‹ and ›Le Déjeuner en fourrure‹ Oppenheim alludes to the feminine. The fur suggests an expensively decked-out woman; the cup, hollow yet round, can evoke female genitalia; the spoon with its phallic shape further eroticizes the hairy object.«⁷⁵

Maureen P. Sherlock stellt in ihrem pointierten Essay »Mistaken identities« die These auf, Oppenheim habe die männlichen Diskurse Freuds, der Surrealisten und C. G. Jungs als Orientierungen in ihrem Leben zu Hilfe genommen. Die Autorin zeigt auf, wie das Schuhobjekt »Ma governante, my nurse, mein Kindermädchen« (Abb. 2) und die Pelztasse (Abb. 1) in der Rezeption im Sinne männlicher Sexualität erotisiert worden sind. Dieses männliche Sprechen über Werke Oppenheims sei jedoch auch von Kunsthistorikerinnen übernommen worden. Sie verweist unter anderen auf Whitney Chadwick, welche die zusammengebundenen Stöckelschuhe von »Ma governante [...]« als einen auf dem Rücken liegenden Frauenakt mit gespreizten Beinen sieht.⁷⁶ Im Gegensatz zu diesem Kopieren von männlichen Diskursen benötige es einer eigenen weiblichen Sprache, einer »anderen Muttersprache« (engl. »[M]OTHER TONGUE«), um den Werken der Künstlerin gerecht zu werden, betont Sherlock in ihrem Essay. Damit bleibt die Autorin in einem fixierten binären Denken über die Geschlechter verhaftet, was ihren ansonsten prägnanten Ideen die innovative Kraft nimmt.⁷⁷

Hätte Oppenheim auf die Geschlechtsorgane und den Geschlechtsakt anspielen wollen, würde sie meines Erachtens das Pelzgedeck entsprechend arrangiert und die »weibliche« Tasse mit dem sich darin befindlichen »phallischen« Löffel dem Publikum präsentiert haben. 1936, im Entstehungsjahr der Tasse, fertigten die Künstlerin Dora Maar und Man Ray je eine Aufnahme des Pelzobjekts an (Abb. 1). Beide fotografischen Arrangements des Werkes zeigen den Löffel rechts neben der Tasse mit Unterteller liegend. Da Oppenheim in späterer Zeit nachweislich ein Wort bei den fotografischen Aufnahmen ihrer Werke mitreden wollte⁷⁸ und sie mit Dora Maar und Man Ray um 1936 befreundet war, kann eine Mitarbeit der Künstlerin bei den zwei Pelztassen-Fotos angenommen werden. Bei der fotografischen Abbildung ihres Pelzobjekts legte Oppenheim offenbar keinen Wert auf die Betonung der assoziativen Verbindungen zwischen dem Löffel in der Tasse und dem Geschlechtsakt. Die unumwunden sexualisierte Auslegung der Tasse als Vagina und des Löffels als Phallus deckt sich daher wohl nicht mit der Intention der Künstlerin in der Entstehungszeit des Werkes. Laut Schulz betreibt Oppenheim mit der Pelztasse zwar das surrealistische »Spiel erotischer Aufladung ›harmloser‹ Gegenstände«. Im Gegensatz zu ihren männlichen Surrealistenkollegen vermeide die Künstlerin jedoch jegliche geschlechtliche Zuordnung und sexuelle Projektion.⁷⁹

In vielen der schriftlich aufgezeichneten Interviews von 1973 bis zu ihrem Todesjahr 1985 wurde Oppenheim auf ihr bekanntestes Werk, die Pelztasse, angesprochen. Die Künstlerin erzählte in diesem Zusammenhang immer wieder dieselbe Geschichte zur Entstehung der Objektidee. Sarah Schumann referiert die Anekdote in ihren Gesprächsaufzeichnungen von 1977: »Meret Oppenheim

sagt, die Pelztasse, das war nichts weiter als eine in einem Gespräch entstandene Idee. Sie hatte sich ein Armband gemacht. Ein Klempner hatte ihr ein breites Stück Messingrohr abgeschnitten und eine breite Vertiefung in das Rohr geätzt, die sie mit Pelz ausgelegt hatte. Sie sass mit dem Armband im Café. Hinzukommende Freunde, es waren Dora Maar und Picasso, bewunderten ihren neuen Schmuck. Sie sagten, da könne man ja schliesslich alles mit Pelz überziehen – dies und das und z. B. diese Tasse, sagte dann Meret Oppenheim. Als A. Breton sie kurz darauf bat, ein Objekt an eine Ausstellung zu geben, setzte sie diese Idee in die Tat um.«⁸⁰ Mit dieser wiederholt und lapidar erzählten Geschichte zur Entstehung der Idee wollte die Künstlerin der sexualisierten Interpretation der Pelztasse entgegenwirken und dem Wirbel um ihr berühmtes, surrealistisches Objekt den Boden entziehen.

Frühlingsfest im Winter

Im April 1959 lud Oppenheim in Bern Freunde zu einem Frühlingsfest ein. Für dieses Fest kurz nach der Frühjahrs-Tag-und-Nacht-Gleiche und dem Wiedererwachen der Natur hatte die Künstlerin eine besondere Idee: Eine junge Frau, die Oppenheim nur flüchtig kannte, bildete das Zentrum dieses allein von der Künstlerin arrangierten Anlasses. Oppenheim hatte den Festtisch mit selbst gepflückten Waldanemonen geschmückt und das Aktmodell, das als Platte fungierte und mit Medikamenten eingeschlafert worden war, mit verschiedenen Speisen dekoriert (Abb. 15). Das Haupt der jungen Frau hatte die Künstlerin vergoldet und mit Rosen und Mimosen bekränzt. Das Schmücken der Frau und das Essen fanden bei Kerzenlicht statt, was dem Fest einen rituellen Charakter verlieh. Das Modell verkörperte an diesem Abendessen eine Art weibliche Gottheit, die mit ihrer naturgegebenen Fruchtbarkeit den Menschen Nahrung spendet. Die vier geladenen Kunstschaaffenden und Oppenheim assen Speisen wie Tartarsteak, Champignonsalat, Obst und Schokoladenmousse ohne Teller und Besteck direkt vom Körper der jungen Frau.⁸¹

Die Literatur der zweiten Frauenbewegung des 20. Jahrhunderts setzt sich mit Riten matriarchaler Spiritualität und Kulturen auseinander. Auf den Zusammenhang zwischen diesen Riten und Oppenheims sorgfältiger Inszenierung des Frühlingsfestes weist Peter Gorsen in seinem monografischen Aufsatz zu dieser Festidee hin.⁸² Thomas McEvelley sieht in Oppenheims Frühlingsgöttin eine Vorwegnahme der Symbole so genannt matriarchaler, urgeschichtlicher Gesellschaften, wie sie feministische Künstlerinnen in den siebziger Jahren (re)produzierten und verehrten.⁸³ Er vergisst dabei, dass die künstlerische Darstellung archaischer Frauenstatuetten bereits in den frühen sechziger Jahren bei Louise Bourgeois und Niki de Saint Phalle zu finden ist.⁸⁴

Schulz und McEvelley verweisen auf die problematische tradierte Gleichsetzung von Weiblichkeit und Natur, welche Oppenheim mit ihrem Frühlingsfest zelebrierte. Vor allem während ihrer

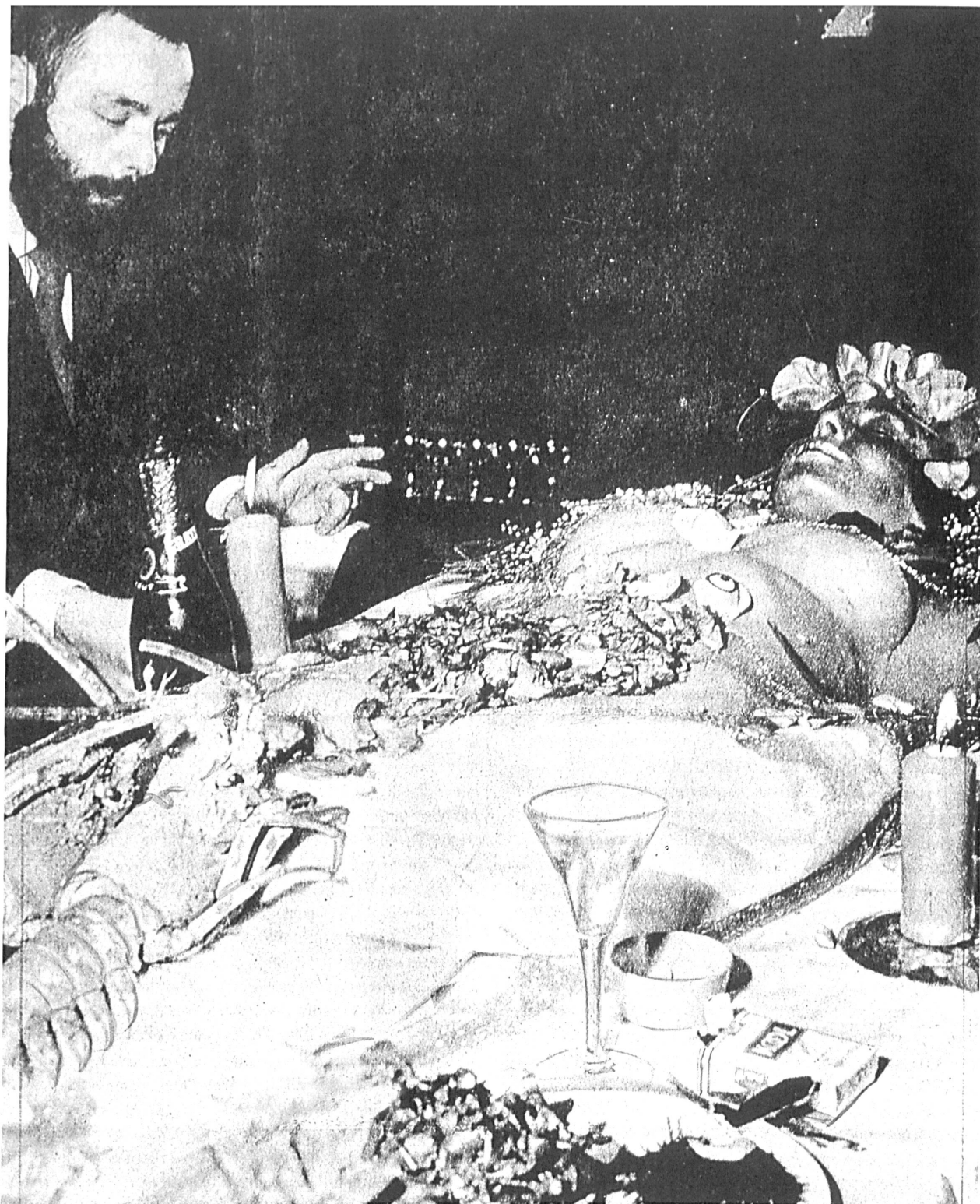


Abb. 16: Fotograf unbekannt, Pressefotografie des »Banketts« von Meret Oppenheim anlässlich der »Exposition internationale du Surréalisme« in Paris, 1959, Paris, Galerie Daniel Cordier.

künstlerischen Krise, Ende der dreissiger bis Mitte der fünfziger Jahre, habe sich die Künstlerin auf die traditionellen Dichotomien zwischen Natur und Kultur bzw. zwischen Weiblich und Männlich konzentriert und damit ein patriarchales Denkmuster wiederholt, schreibt McEvilley: »This was difficult, since it was a distinction that had already been characteristic of the patriarchy, in which woman had seemed the weak link, the unbeliever who could betray civilization and got over to a primitive and nature-based view-point. The association of the female with nature, then, might contribute to perpetuating her oppression – and actually, it was culture she [Oppenheim, Anm. d. Verf.] really wanted to participate in.«⁸⁵

Das Grundkonzept dieses der »Erdfruchtbarkeit« gewidmeten Frühlingsfestes⁸⁶ griff Oppenheim für einen weit grösseren und im Dezember 1959 stattfindenden Anlass wieder auf. »Nur auf André Bretons Drängen hin« und »etwas gegen ihre Überzeugung«, wie die Künstlerin im Nachhinein beteuerte,⁸⁷ willigte sie ein, nochmals das »Festin« für die grosse surrealistische EROS-Ausstellung in der Pariser Galerie Cordier zu inszenieren.⁸⁸ Eine am Vernissage-Abend aufgenommene Fotografie, die damals als Pressefoto international grosse Verbreitung fand,⁸⁹ zeigt ein etwas anderes Arrangement als beim Frühlingsfest (Abb. 16): Die Beine des Modells wurden ganz mit weissen Tüchern und der Oberkörper mit einem goldenen Netzstoff bedeckt.⁹⁰ Die Vernissage-Gäste bedienten sich von den Speisen und assen sie am Tisch konventionell mit Teller und Besteck. Auch der Speiseplan hatte sich gegenüber dem Frühlingsfest geändert:⁹¹ Wie die Fotografie zeigt, sind die erotisch-aggressiv wirkenden Langusten auf den Oberschenkeln der Frau besonders auffallend. Die pikant-sadistische Kombination von Schalentieren wie Hummer mit dem weiblichen Akt ist bereits 1939 in einer Fotomontage mit Salvador Dalí vorzufinden, dessen surrealistisches Objekt »Hummertelefon« von 1936 eines seiner bekanntesten Werke aus den dreissiger Jahren ist.⁹² Die bekannten publizierten Fotografien vom Pariser »Festin« zeigen fast ausschliesslich Männer, die sich an den auf der nackten Frau liegenden Speisen gütlich tun. Dies verdeutlicht die lüsterne, sensationsgierige und sicherlich von den Surrealisten beeinflusste öffentliche Rezeption dieses Anlasses: Im Zentrum des Interesses stand das erotisch-kulinarische Vergnügen des Mannes. Die nackte Frau verhielt sich während des Banketts immobil und passiv; nach der Vernissage wurde sie in der Ausstellung bezeichnenderweise durch eine Schaufensterpuppe ersetzt. Die Bankett-Frau war Objekt in zweifacher Hinsicht, sie fungierte als Buffetplatte und als erotischer Anziehungspunkt. »Essen und Sexualität scheinen austauschbar«, schreibt Schulz 1993 dazu.⁹³ Die Verbindung von Erotik und Nahrungsaufnahme, in der die Frau zu einem Teil des kulinarischen Angebots wurde, war bereits vor der EROS-Ausstellung von 1959/60 ein beliebtes Thema Salvador Dalís. 1941 organisierte der spanische Künstler unter anderen ein dem Pariser Bankett ähnliches Festmahl zugunsten emigrierter Künstler im kalifornischen Del Monte. Oppenheims Konzept des Frühlingsfestes und dessen Neuauflage in der Pariser Ausstellung hatten eine gefährliche Nähe zum androzentrierten »Kannibalismus der

surrealistischen Erotik«.⁹⁴ Das dürfte wohl ein Grund dafür gewesen sein, dass der rituelle, mythische und matriachale Charakter des »Festins« von ihren surrealistischen Künstlerkollegen nicht verstanden wurde und bei der Durchführung des Vernissage-Banketts nicht zum Tragen kam. Oppenheim war im Nachhinein mit dem Ablauf und der öffentlichen Rezeption des Pariser Banketts unzufrieden.⁹⁵

Meret Oppenheims Frühlingsfestidee von 1959, welche meines Erachtens der weiblichen kreativ-geistigen Fruchtbarkeit gewidmet war,⁹⁶ konnte im Kontext der surrealistischen EROS-Ausstellung keinen Bestand haben. Das kleine, rituelle Frühlingsfest zu Ehren der Fruchtbarkeitsgöttin wurde an der Vernissage in Paris zum spektakulären, aufreizenden Candle-Light-Dinner mit nackter Dame.

In einer kurz nach dem Pariser Bankett datierten Traumaufzeichnung fragt sich Oppenheim, ob sie dieses »Geheimnis«, die matriachale Festidee, habe verraten dürfen oder gar habe verraten »müssen«. In dieser und einer weiteren Traumnotiz vom Dezember 1959 schreibt sie von Schutzsymbolen, die sie in dieser Zeit benötigt habe, da sie sich »mit dieser Idee der »Festin« wirklich exponiert habe«.⁹⁷ In diesen Aufzeichnungen und auch in späteren Äusserungen der Künstlerin kommt mehrfach zum Ausdruck, dass Oppenheim die »Festin«-Durchführung in der surrealistischen Ausstellung als misslungen betrachtet und ihren Entscheid zur Neuauflage des Festes im Nachhinein bedauert hat.⁹⁸ Peter Gorsen kommentiert den inneren Konflikt der Künstlerin zu Recht folgendermassen: »Als sie sich auf den Mythos der Naturfrau und den mit ihr kombinierten Erotismus der Surrealisten einliess, [...] musste Meret Oppenheim damit rechnen, dass ihre Identitätskonflikte übersehen werden.«⁹⁹

In seinen Romanen »Nadja« (1928), »L'amour fou« (1937) und »Arcane 17« (1944/47) beschreibt André Breton die Frau als Inspirationsquelle, verrückte Muse des Mannes, als Türöffnerin ins Reich des Emotionalen und des Unbewussten.¹⁰⁰ In den Büchern »L'amour fou« und »Arcane 17«, die Bretons Ehepartnerinnen gewidmet sind, wird die Frau als zweite ergänzende Hälfte des Mannes in einer ewig währenden Liebesbeziehung dargestellt. Wie Xavière Gauthier in ihrem Buch »Surrealismus und Sexualität« aufzeigt, herrscht in der surrealistischen Literatur ein verklärendes, überhöhdendes Frauenbild als Muse und Liebende vor, während in der surrealistischen bildenden Kunst Sexualität und Perversion die dominierenden Themen in Frauendarstellungen sind.¹⁰¹ In Max Ernsts Collage-Romanen »Une semaine de bonté« (1931/34; Abb. 11) und »La femme 100 têtes« (1929) werden Frauen von Männern auf diverse Arten gemartert. André Masson setzte in seinen Bildern zahlreiche Massaker an weiblichen Körpern um (Abb. 12). Der Berliner Grafiker Hans Bellmer fotografierte fast ausschliesslich weibliche Puppen, die er zuvor in ihre Glieder zerlegt und in unterschiedlichen, oft perversen Arten neu zusammengesetzt hatte (Abb. 13).¹⁰² Diese gewalttätigen Darstellungen, die ein Angriff auf bürgerliche Moralvorstellungen waren, boten den weiblichen Surrealistinnen keine Identifikationsmöglichkeit, ausser derjenigen des weiblichen masochistischen Opfers.¹⁰³

Die These liegt nahe, dass Meret Oppenheim mit ihren weiblichen Figuren den surrealistischen und allgemein den patriarchalen Frauenbildern kritisch hinterfragende, für sie stimmigere Entwürfe von Frau-Sein und weiblicher Sexualität entgegensetzen wollte. Die Episode des »Banketts« in der surrealistischen Ausstellung zeigt, dass Oppenheim jedoch eine solche Neudefinition von Weiblichkeit im surrealistischen Umfeld nicht gelingen konnte. In der Forschung wird diese Durchführung des »Festins« oft als Oppenheims letzter Beitrag zu einer surrealistischen Ausstellung und als Anlass für den endgültigen Bruch mit den Surrealisten dargestellt. Dies entspricht zwar nicht ganz den Tatsachen – bis 1961 nahm sie noch an Surrealisten-Ausstellungen Bretons teil¹⁰⁴ –, ein innerer Bruch der Künstlerin mit Breton und der Bewegung des Surrealismus dürfte jedoch bereits nach dem »Bankett« von 1959 stattgefunden oder sich vorbereitet haben.

Es gab einen weiteren wesentlichen Grund, weswegen Oppenheim sich Anfang der sechziger Jahre als Künstlerin zugestand, ihre beruflichen Verbindungen zu André Breton und anderen Künstlern aus dem surrealistischen Kreis endgültig aufzugeben. In den fünfziger Jahren hatte sie sich durch ihre Zusammenarbeit und Kontakte mit dem Leiter der Berner Kunsthalle, Arnold Rüdinger, mit Daniel Spoerri und weiteren Kunstschaffenden in Bern und Paris ein neues internationales Künstler- und Kuratorennetzwerk aufbauen können.

Distanzierungen

Im Europa der vierziger und fünfziger Jahre liess das allgemeine Interesse am Surrealismus und damit auch an der Pelztasse als einer Art Ikone dieser Kunstbewegung nach.¹⁰⁵ Ein Grund dafür waren die in den fünfziger Jahren aufkommenden informellen und konstruktiven Kunsttendenzen, die an Aktualität gewannen. Wegen ihrer von circa 1937 bis 1954 dauernden künstlerischen und psychischen Krise sowie der eingeschränkten Möglichkeiten während der Kriegsjahre war die Ausstellungstätigkeit Oppenheims in den vierziger Jahren nicht sehr umfangreich.¹⁰⁶ Nach Ende des Zweiten Weltkrieges besserte sich ihre Lage als Künstlerin ein wenig, da sie wieder in Pariser Galerien und zusammen mit den aus der Emigration zurückgekehrten Surrealisten ausstellen konnte. Wie bereits erwähnt, beteiligte sich Oppenheim bis Anfang der sechziger Jahre an zumeist von André Breton organisierten Veranstaltungen des Surrealismus. Seit 1937 hatte Oppenheim einen Schweizer Wohnsitz, zuerst in Basel und später im Kanton Bern, wohin sie 1949 frisch verheiratet mit dem Basler Wolfgang La Roche gezogen war. In der Schweiz hatte sie Kunstschaffende einer jüngeren Generation wie Daniel Spoerri und Jean Tinguely kennen gelernt, die in Paris, Mailand, London und in den USA um 1960 ihre ersten spektakulären Aktionen und Ausstellungen unter dem Etikett »Nouveaux Réalistes« durchführen konnten.¹⁰⁷

Die jungen Vertreter und Vertreterinnen eines »Neo-Realismus« der sechziger Jahre hatten ein besonderes Interesse an der

dadaistischen und surrealistischen Objektkunst. Schriften wie die 1961 publizierte Studie »L'Art fantastique« von Marcel Brion¹⁰⁸ und die sich häufenden Ausstellungen surrealistischer Kunst aus einer historischen Perspektive lenkten die Aufmerksamkeit des Kunstpublikums erneut auf den Surrealismus. In vielen Überblickswerken zur surrealistischen Kunst, die ab den sechziger Jahren zahlreich erschienen, wurde Oppenheims Pelztasse als das einzige ihrer Werke und mit wenig begleitendem Text abgebildet.¹⁰⁹

Der schwedische Kurator Pontus Hulten, ein Förderer der »Nouveaux Réalistes«, organisierte 1967 die erste Retrospektive zu Oppenheims Œuvre im Moderna Museet in Stockholm. Mit der im Kunstmuseum Solothurn, in Winterthur und in Duisburg stattfindenden Retrospektive 1974,¹¹⁰ für die in Stockholm die Pelztasse eingeflogen wurde, begann eine Phase, während der der Künstlerin eine auf hohem Niveau andauernde Beachtung zuteil wurde. Im gleichen Jahr wurde ihr der Kunstpreis der Stadt Basel zugesprochen. Die in den sechziger und siebziger Jahren erstarkende politisch-soziale Frauenbewegung hatte auch Auswirkungen auf den kulturellen Bereich und auf die Wahrnehmung von Künstlerinnen. In den siebziger Jahren häuften sich an Meret Oppenheim gerichtete Einladungen zur Teilnahme an feministisch motivierten Künstlerinnenausstellungen. Obwohl ihre Haltung gegenüber dem Feminismus¹¹¹ ambivalent und gegenüber Frauenkunst-Ausstellungen kritisch war, nahm Oppenheim an ein paar wenigen teil.¹¹² 1982 wurde der Künstlerin der Grosse Preis der Stadt Berlin verliehen. Im gleichen Jahr war sie eingeladen, an der documenta 7 in Kassel teilzunehmen, und die erste Monografie zu ihrem Werk wurde publiziert. Bis zu ihrem Tod im November 1985 fanden grosse Einzelausstellungen unter anderem in Italien, Bern und Paris statt.¹¹³ Zahlreiche Interviews und mehrere Dokumentarfilme mit der Künstlerin entstanden in den letzten drei Jahren ihres Lebens.

Sämtliche Interviews mit Meret Oppenheim stammen aus den siebziger und achtziger Jahren. In diesen Gesprächen mit Journalistinnen und Kunsthistorikern wird die Künstlerin mehrheitlich auf ihr bekanntestes Werk, »Le déjeuner en fourrure«, angesprochen. Etwas weniger häufig, aber dennoch sehr beliebt bei den Interviewenden sind Fragen nach ihrer gemeinsamen Zeit mit den Surrealisten in Paris und nach dem bekannten Radfoto Man Rays. Alle genannten Fragen zielen auf bereits Bekanntes, auf die in der Kunstliteratur geförderten Kategorisierungen Oppenheims als erotische Muse Man Rays, als Surrealistin und als Pelzobjekt-Künstlerin. In den Interviews distanziert sie sich auf unterschiedlichste Art und Weise von den Werken und Etiketten, die in der Rezeption ihres Œuvres und in der öffentlichen Wahrnehmung ihrer Person dominant sind.

Befragt nach der Pelztasse ist die Künstlerin in den aufgezeichneten Gesprächen bestrebt, mit ihren Erläuterungen ihr berühmtestes Werk zu entmystifizieren. Wiederholt erzählt sie die banal und alltäglich wirkende Entstehungsgeschichte zur Objektidee.¹¹⁴ In den achtziger Jahren hat sie in freundschaftlichen Gesprächen die Pelztasse auch ironisch-distanziert als »die Alte« bezeichnet.¹¹⁵



Abb. 17: Meret Oppenheim, »Eichhörnchen«, 1969, Multiple des Objekts von 1960.

Mit ihren Aussagen hat sie wohl auch beabsichtigt, der verbreiteten sexualisierten Interpretation von »Le déjeuner en fourrure« den Wind aus den Segeln zu nehmen. In den aufgezeichneten Gesprächen betont Oppenheim verschiedentlich, dass der erotisch konnotierte französische Titel nicht von ihr, sondern von André Breton stamme.¹¹⁶ Gegenüber Robert Belton hat die Künstlerin dazu gemeint: »But to return to the dogmatism of Breton and others – it was he who named it ›Déjeuner en fourrure‹, playing on the associations with queer sexuality in Manet's ›Déjeuner sur l'herbe‹ and Sacher-Masoch's ›Vénus en fourrures‹. The word-games of critics, the power struggles of men! So part of its scandalous appeal was not invented by me.«¹¹⁷

Oppenheim entsexualisiert und banalisiert die Pelztasse in ihren verbalen Äusserungen. Sie reagiert zudem künstlerisch auf den das übrige Werk überschattenden Erfolg des Objekts. Bezeichnend für ihre unabhängige Haltung und für ihre Distanzierung ist, dass sie nach dem Verkauf der Tasse 1936 in ihrem künstlerischen Schaffen keine Objekte mehr mit Pelz überzogen hat.¹¹⁸ Sie ist der ökonomisch lukrativen Versuchung nicht erlegen, aus ihrem Markenzeichen Profit zu schlagen und kunstmarktorientiert vor allem Pelzobjekte zu produzieren.¹¹⁹

Obwohl sie mehrfach angefragt wurde, lehnte es Oppenheim konsequent ab, Duplikate der Pelztasse herzustellen.¹²⁰ Von anderen Werken wie zum Beispiel »Ma gouvernante [...]« (Abb. 2) hat die Künstlerin hingegen Repliken angefertigt.¹²¹ Sie liess mehrere ihrer Objekte als Multiples edieren.¹²² Die Pelztasse jedoch hat sie in dreidimensionaler Originalform nie vervielfältigen lassen. Als eine Art ironischen Kommentar zu ihrem bekanntesten Werk schuf sie ausschliesslich paraphrasierende Multiples des »Frühstücks in Pelz«.¹²³ 1960 kreierte sie das Objekt »Eichhörnchen« (Abb. 17), bestehend aus einem mit Plastikschaum gefüllten Bierglas und einem hinzugefügten Pelzteil, welches in seiner S-Form einem Eichhörnchenschwanz stark ähnelt.¹²⁴ Das phallische Pelzteil und das Bierglas verweisen auf Männlichkeit und auf männliche Erlebniswelten wie etwa den Stammtisch in der Kneipe. Isabel Schulz versteht das »Eichhörnchen« als »männliches Pendant« zu der durch die Interpretation weiblich konnotierten Pelztasse. Sie sieht darin »eine konterkarierende Antwort« Oppenheims auf die sexualisierte Rezeption des »Déjeuner en fourrure«.¹²⁵ Als ein Galerist 1970 der Künstlerin vorschlug, die Pelztasse als Multiple neu aufzulegen, reagierte die Künstlerin mit der Kreation des die Pelztasse paraphrasierenden Multiples »Souvenir du déjeuner en fourrure« (Abb. 18).¹²⁶ Als Anregung für die Gestaltung des »Souvenir« diente ihr ein Touristenandenken. Unter einem ovalen, bombierten Glas befindet sich ein Mini-Abbild der Pelztasse. Das hierfür verwendete Fellimitat, der falsche Damast und das künstliche Edelweiss in der Rahmung der Materialcollage geben dem »Souvenir« den Charakter eines Kitschobjektes. Das Multiple in Kitschform ist eine billige Imitation, eine nostalgische Karikatur der Pelztasse. 1971 liess Oppenheim Man Rays bekannte Fotografie der Pelztasse von 1936 als Poster in drei Farbvarianten herstellen.¹²⁷ Dieses Drucken derselben Aufnahme

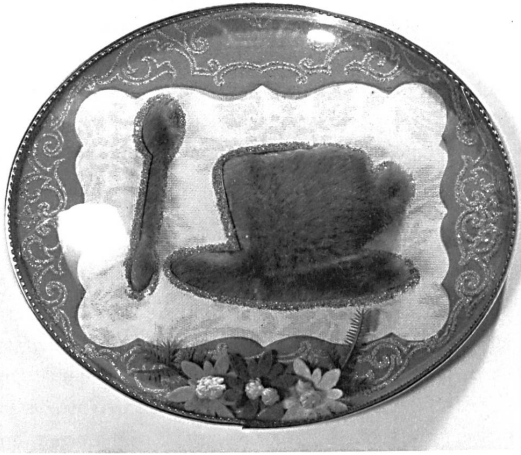


Abb. 18: Meret Oppenheim, »Souvenir du déjeuner en fourrure«, 1970/72, Multiple (Fellimitat, falscher Damast, künstliches Edelweiss unter bombiertem Glas).



Abb. 19: Filmstandbild (Meret Oppenheim hebt die Pelztasse an den Mund), 1967, aus Fernsehfilm anlässlich der Retrospektive in Stockholm, Moderna Museet.

in verschiedenen Farben erinnert an den künstlerischen Umgang mit Fotografien, der auf Andy Warhol und die Pop-Art zurückgeht. Wie beim »Souvenir« wird dem Publikum und den Käufern mit dem Poster nicht die Pelztasse selbst, sondern nur ein Abbild davon präsentiert. Das »Souvenir« und das Poster dienen als Substitute für das eigentlich Gewünschte, für das fast mythisch aufgeladene Original im New Yorker Museum of Modern Art.

Gelegentlich kokettierte die Künstlerin auch mit ihrer in der Öffentlichkeit verankerten Rolle als »Pelztassen-Dame«. In einem Fernsehfilm zu ihrer ersten Retrospektive 1967 im Moderna Museet Stockholm führte sie die Pelztasse als Akt symbolischen Trinkens zum Mund (Abb. 19). Oppenheims Inszenierung oder auch nur ihre Bereitschaft zu einer solchen Geste zeigt die spielerische Haltung, die sie gegenüber ihrem berühmten Objekt einnahm. Zudem war sich die Künstlerin sicherlich bewusst, dass ihr Spiel mit der bekannten Tasse beim Publikum einen grossen Werbe- und Wiedererkennungseffekt haben würde.

Neben der Pelztasse waren die Aktfotos Man Rays lange Zeit die bekanntesten Werke, mit denen die Künstlerin in Verbindung gebracht wurde. Oftmals auf diese Fotografien und insbesondere auf das auch »érotique-voilée« genannte Radfoto angesprochen, spielte Oppenheim in den Interviews wiederholt ihren aktiven Beitrag zur Fotoserie herunter oder negierte diesen gar gänzlich.¹²⁸

Gegenüber dem Etikett »Surrealistin«, das seit der Pariser Schaffenszeit in den dreissiger Jahren an ihr haften blieb, reagierte die Künstlerin in Interviews ebenfalls distanziert. Die Frage, ob sie sich mit der in vielen Publikationen vorkommenden Einordnung ihres Werkes in den Surrealismus unwohl fühle, bejaht Oppenheim 1984.¹²⁹ In einem Interview aus dem gleichen Jahr sagte die Künstlerin zum Etikett »Surrealismus« pointiert: »Ich ertrage diese Etikette nicht mehr, ça me donne la nausée.«¹³⁰ Oppenheim betonte in mehreren Gesprächen, dass bereits der Nachkriegs-Surrealismus nichts mehr mit den ursprünglichen surrealistischen Ideen zu tun gehabt habe. Das erste Surrealistische Manifest von André Breton finde sie immer noch fabelhaft, das zweite Manifest des Surrealismus sei jedoch Politik, und das interessiere sie weniger. Mit den links-revolutionären Überzeugungen der Surrealisten habe sie sich schon in den dreissiger Jahren nicht identifizieren können.¹³¹ Neben wohlwollenden Äusserungen zu Künstlern wie Alberto Giacometti und Marcel Duchamp aus dem surrealistischen Kreis der dreissiger Jahre äusserte sich Oppenheim auch sehr negativ über einzelne Surrealisten und deren sadistischen Frauen verachtenden Tendenzen. Von Robert Belton auf Xavière Gauthiers Buch »Surréalisme et sexualité« (1971) und die darin behandelten sadistischen Frauendarstellungen der Surrealisten angesprochen, reagierte Oppenheim sehr bestimmt: »Certainly Woman has been mistreated, which makes this Gauthier seem correct – I have the book but I confess I haven't read it. Bellmer and Molinier, for example, mistreated the bodies of their women. But they are cases, psychological cases, perverts. Crazies, you know.«¹³² Das sexistische Gewaltpotenzial und die unterdrückenden sexualisierten Frauenbilder einiger

ehemaliger surrealistischer Künstlerkollegen hat Oppenheim in den achtziger Jahren klar erkannt und abgelehnt.

In derselben surrealistischen Gruppenausstellung von 1936,¹³³ in der Oppenheim erstmals die Pelztasse der Öffentlichkeit zeigte, stellte die Künstlerin ein weiteres surrealistisches Objekt aus, ein Schuhobjekt mit dem Titel »Ma gouvernante, my nurse, Mein Kindermädchen« (Abb. 2). Für dieses Werk schnürte Oppenheim ein Paar weisse Stöckelschuhe zusammen und platzierte diese gleich einem Braten auf einer metallenen Servierplatte.¹³⁴ Die Absätze garnierte sie mit Papiermanschettchen, wie dies bei gebratenen Geflügelschenkeln üblich war. Bei der Produktion dieses Werkes hielt sich die Künstlerin wie bei der Pelztasse an bereits durch Man Ray und Dalí erprobte Prinzipien des surrealistischen Objekts. Im »objet surréaliste« werden verschiedene Gegenstände, Formen und Materialien aus unterschiedlichsten Kontexten miteinander kombiniert. Dadurch entstehen skurrile Überlagerungen und Verschiebungen in den alltäglichen Bedeutungen der Gegenstände. Das Objekt »Ma gouvernante [...]« spielt mit verschiedenen Assoziationen: Die weissen Damenschuhe gehören vermutlich dem im Werktitel bezeichneten Kindermädchen oder repräsentieren es durch das Arrangement in der Form eines Bratens. Die Servierplatte verweist auf die dienende Funktion einer Gouvernante im bürgerlichen Haushalt. Die Fesseln um die Schuhe könnten auf die sozial abhängige Stellung des weiblichen Hauspersonals hinweisen. Diesem Objekt könnten also durchaus sozialkritische und frauenemanzipatorische Inhalte zugesprochen werden.

Oppenheim kommentierte 1982 in einem Brief an den Kurator Jean-Christophe Ammann die »Gouvernante« jedoch folgendermaßen: »Das Ding [...] ruft in mir die Assoziation von lustvoll zusammengepressten Schenkeln hervor. Ja, auch ein ›sich anbieten‹. Ich war ein kleines Kind, [...], wir [...] hatten ein junges Kindermädchen. Es war (sonntags?) weiss gekleidet. Vielleicht war es verliebt, und vielleicht strömte es daher eine sinnliche Atmosphäre aus, die ich unbewusst gespürt habe und vielleicht hat sich mir darum das weissgekleidete ›Eseli‹ eingeprägt.«¹³⁵ Sie assoziierte dieses Objekt mit einem sinnlichen, verliebten Kindermädchen. Doch dürfen wir dies der Künstlerin einfach so glauben? Ist diese Briefstelle nicht als eine Persiflage der Künstlerin auf die vorherrschende sexualisierte Rezeption ihres berühmtesten Objekts, der Pelztasse, zu verstehen?

Oppenheims Assemblage »Bon appétit, Marcel! (Die weisse Königin)« (1966; Abb. 20) besteht aus einer hellen, weiblichen Teigfigur, die eingefasst von Gabel und Messer auf einem Teller liegt. Das Gedeck befindet sich auf einem Schachbrett aus Wachs-tuch, das als Tisch-Set figuriert. In der Aufnahme im Werkkatalog komplettieren eine Serviette, ein halbgefülltes Trinkglas und ein Aschenbecher mit Zigarette das Tisch-Arrangement.¹³⁶ Das Werk entstand 1966 zu Gunsten des »American Chess Foundation's Duchamp Chess Endowment Fund«, der von dem Künstlerkollegen Marcel Duchamp initiiert worden war. Mit Duchamp war Oppenheim seit den dreissiger Jahren befreundet. In »Bon appétit, Marcel! (Die weisse Königin)« wird die handgeformte Teigfigur,

die weisse (Schach-)Königin, dem Künstler und passionierten Schachspieler Duchamp auf dem Teller zum Essen serviert. In dieser Assemblage gestaltete Oppenheim mit schwarzem Humor das aus dem Schachspiel bekannte und im Surrealismus oftmals dargestellte »Damenopfer«. Möglicherweise ist »Bon appétit, Marcel! (Die weisse Königin)« eine humoristische, kannibalische Persiflage auf Marcel Duchamps zeitgleich abgeschlossene Peep-Show-Installation »Étant donnés:...« (1947–66), in der hinter einer Holztür mit Gucklöchern ebenfalls ein weisser, nackter Frauenkörper den neugierigen Betrachtern als erotischer »Frass« vorgeführt wird.¹³⁷

Das mehrdeutige Motiv der »zum Essen servierten Frau« ist 1936 im Objekt »Ma gouvernante [...]« erstmals vorzufinden und tritt danach beim »Frühlingsfest/Festin« (1959) und in der Assemblage »Bon appétit, Marcel!« (1966) in Oppenheims Œuvre wiederholt auf. Daraus lässt sich schliessen, dass sich die Künstlerin seit ihrer Zeit als junge Frau unter den Pariser Surrealisten mit bürgerlichen und anti-bürgerlich surrealistischen Frauenbildern künstlerisch auseinander gesetzt hat. In der von Männern wie Dalí und Max Ernst geprägten surrealistischen Kunst war das von ihnen verwendete Motiv des »als Speise servierten Frauenkörpers« mit Fantasien von sadistisch-masochistischer Sexualität und Kannibalismus verbunden.¹³⁸ Dieses surrealistische Lustbild männlicher Dominanz griff Oppenheim in ihrem Werk auf und wandelte es mehrfach um. Die gefesselten Frauenschuhe als Braten serviert, können durchaus als Kritik an der unterdrückten Stellung der Frauen in der Gesellschaft gesehen werden. Im »Frühlingsfest« Oppenheims wird die Kombination von »Frau und Speise« zu einem matriarchalen Symbol für die weiblich-geistige Fruchtbarkeit. In der Assemblage »Bon appétit, Marcel!« behandelt die Künstlerin das kannibalische Sujet der »zum Frasse vorgeworfenen Frau« mit Ironie und schwarzem Humor. Durch witzige, emanzipatorisch oder matriarchal konnotierte Gestaltungen des bildnerischen Themas schafft sie kritische Distanz zu den patriarchalen surrealistischen Werken mit Frauenkörpern, die dem Betrachter als sadistisch sexuelle »Speise« serviert werden.

Meret Oppenheims verbale und künstlerische Reaktionen auf die das übrige Werk überschattende und sexualisierte Rezeption der Pelztasse sind vielgestaltig. Zum erotisch konnotierten Werktitel »Déjeuner en fourrure« von Breton und zu den ersten sexualisierten Interpretationen des Objekts durch Pariser Surrealisten sind uns aus deren Entstehungszeit keine sich dazu distanzierende Bemerkungen Oppenheims bekannt. Als junge, plötzlich erfolgreiche Künstlerin hatte sie in den dreissiger Jahren keinen Anlass, von werbewirksamen, skandalträchtigen Werkkommentaren ihrer damaligen Förderer Abstand zu nehmen. Bemerkenswert ist jedoch, dass sich Oppenheim bereits in dieser frühen Zeit als Künstlerin dagegen verwahrte, nach dem überraschenden internationalen Erfolg mit der Tasse weitere Pelzobjekte zu gestalten und diese als ihr künstlerisches Markenzeichen zu propagieren. Erst Jahrzehnte später, 1960 griff sie das Motiv der Pelztasse wieder auf. Als ironische künstlerische Reaktion auf die Werkinterpretation der

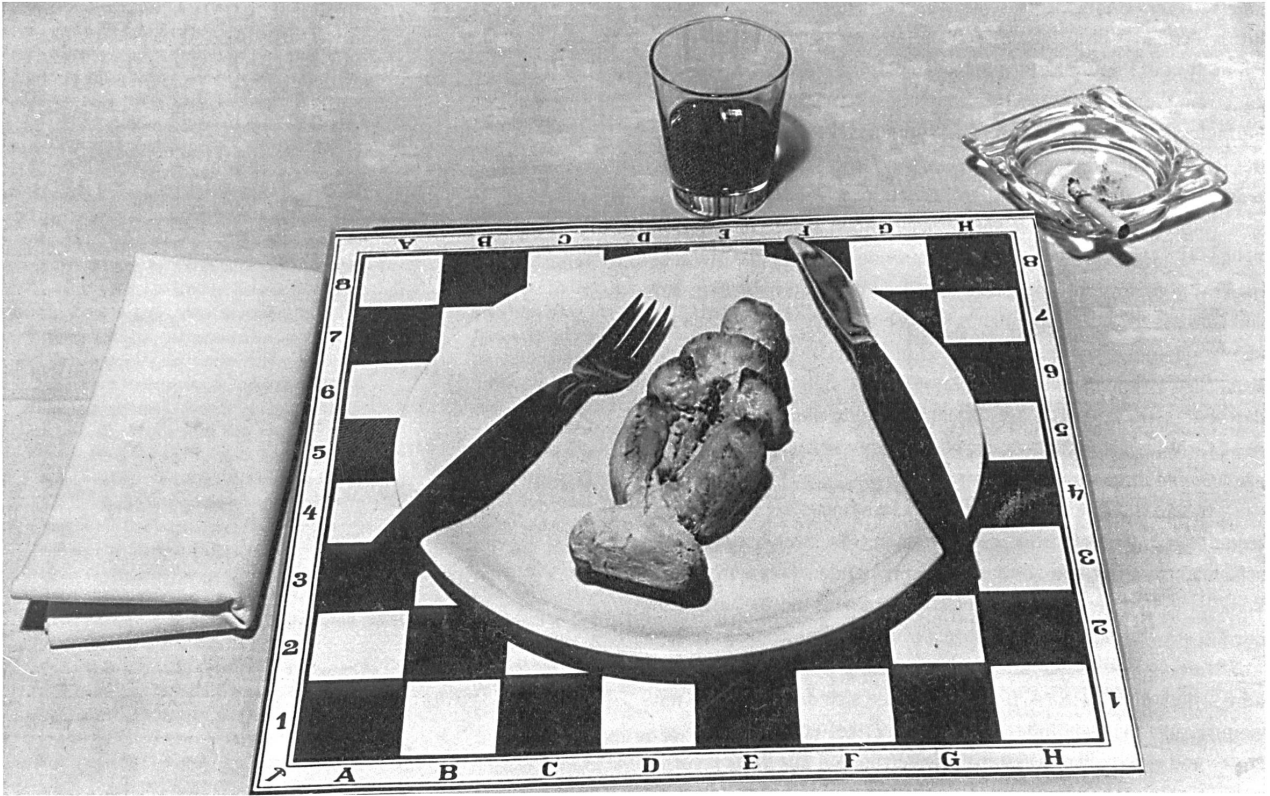


Abb. 20: Meret Oppenheim, «Bon appétit, Marcell (Die weisse Königin)», 1966, New York, Forster Goldstrom.

Pelztasse als weibliches Geschlecht schuf Oppenheim ein »männliches Pendant« dazu, das Bierglasobjekt mit pelzigem Eichhörnchenschwanz (Multiple »Eichhörnchen«).¹³⁹ Die Künstlerin kreierte zu ihrem bekanntesten Werk ausschliesslich »paraphrasierende Multiples« und liess 1971 Poster von Man Rays bekannter Fotografie der Pelztasse in Druck geben. Das Tassenobjekt von 1935/36 hat sie jedoch nie in dreidimensionaler Originalform vervielfältigen lassen. Neben künstlerischen Paraphrasierungen der sexualisierten Pelztasse bezog sie auch durch karikierende Äusserungen Stellung gegen die erotisierte Interpretation ihrer bekannten Objekte aus surrealistischer Zeit. Oppenheims Kommentar von 1982, das Schuhobjekt »Ma gouvernante [...]« (Abb. 2) erinnere sie an ihr Sinnlichkeit ausstrahlendes Kindermädchen »Elseli«,¹⁴⁰ negiert vollkommen das aggressive Potenzial der Objektgestaltung und ist daher meines Erachtens als Persiflage der verbreiteten sexualisierten Interpretationen ihrer Objekte zu verstehen.

In den Interviews wurde Oppenheim oftmals auf ihr bekanntestes Werk, die Pelztasse, angesprochen. Mit ihrer banalen Geschichte, die Pelztasse sei aus »Jux« entstanden,¹⁴¹ versuchte die Künstlerin, den berühmten, sexualisierten Status dieses Objekts in der Kunsthistoriografie und in ihrem Œuvre zu untergraben.

Neben der in der kunsthistorischen Literatur geförderten Kategorisierung »Pelztassen-Dame« musste sich die Künstlerin mit weiteren ihr bis zum Tode anhaftenden Etiketten wie »Man-Ray-Muse« und »Surrealistin« auseinandersetzen. Auf alle diese Einordnungen reagierte Oppenheim in den Interviews aus den siebziger und achtziger Jahren mit diversen Aussagen der Distanzierung. Meret Oppenheim setzte ihre ganze verbale Überzeugungskraft dafür ein, sich von diesen ihr falsch oder nicht mehr zutreffend erscheinenden Kategorisierungen zu befreien. Sie wollte damit erreichen, dass sie im Kunstbetrieb als Gegenwartskünstlerin mit einem eigenständigen Œuvre und nicht als alternde Surrealistin wahrgenommen wird. Gelegentlich kokettierte die Künstlerin jedoch auch mit ihrer in der Öffentlichkeit verankerten Rollen als »Pelztassen-Dame« und »Man-Ray-Aktmodell« und wusste deren Werbeeffekt für ihr aktuelles künstlerisches Werk zu nutzen.

Oppenheims stilpluralistisches Gesamtwerk beinhaltet neben den teils sehr bekannten Objekten und Plastiken zahlreiche Zeichnungen und Malerei, die mehrheitlich in der Kunstwissenschaft noch kaum aufgearbeitet wurden und dem Kunstpublikum weitgehend unbekannt sind. Die kunsthistorische Rezeption des Œuvres konzentrierte sich bis in die achtziger Jahre hauptsächlich auf das surrealistische Frühwerk und auf (teils vermeintliche) sexuelle Inhalte der Werke. Dies sind wichtige Gründe für den noch immer engen wissenschaftlichen Blick auf Oppenheims Gesamtwerk. In der Oppenheim-Forschung bedarf es einer weiteren Öffnung des Untersuchungsgegenstandes und der methodischen Ansätze. Denn die in der Kunstgeschichte hochgehaltene »junge, schöne Surrealistin« der dreissiger Jahre hat ihr künstlerisches Werk während des folgenden halben Jahrhunderts vergrössert und weiterentwickelt.

Dieser Essay basiert auf Teilen meiner Lizentiatsarbeit »Vom Wandel der Geschlechter. Geschlechtlichkeit und Androgynität im Werk Meret Oppenheims«, die ich 1999 bei Prof. Dr. Oskar Bächtli an der Universität Bern eingereicht habe. Die verwendeten Kapitel der Lizentiatsarbeit sind jedoch überarbeitet und durch Gedanken zur neusten Forschung ergänzt worden.

- 1 Oppenheim hatte bis 1932 vor allem Zeichnungen und Aquarelle geschaffen. 1933 entstanden das erste Ölbild »Sitzende Figur mit verschränkten Fingern« 1933 [Werkverz.-Nr. A 4; Öl auf Karton; Kunstmuseum Bern], ein erster Entwurf für die Plastik »Urzeit-Venus« [Nr. A 4; Grundriss: Sepiatinte; Modell: Gips und Ölfarbe; beide Kunstmuseum Solothurn] und zwei Objekte aus Holz kombiniert mit ungewöhnlichen Materialien wie Zuckermanteln und Maiskolbenblättern |»Kopf eines Ertrunkenen. 3. Zustand«, 1933, bemaltes Holz, weisse Zuckermanteln in Vertiefungen eingeklebt, Standort unbekannt; »Hausgöttin«, 1933, Kastanienholz, Maisblätter und Ölfarbe, Privatsammlung, Lugano; beide Nr. A 4]. Zu dem von Dominique Bürgi und Meret Oppenheim bearbeiteten Werkverzeichnis vgl. Curiger, Bice, *Meret Oppenheim. Spuren durchstandener Freiheit*, mit Catalogue Raisonné von Dominique Bürgi und Meret Oppenheim, Zürich 1982, 3. überarb. Aufl. 1989, S. 134–263, hier S. 142–143.
- 2 Über die Freundin und Künstlerin Irène Zirkind, über Hans-Rudolf Schiess und Kurt Seligmann hat Oppenheim zahlreiche weitere Kunstschaffende kennen gelernt. An einem Fest des Baslers Kurt Seligmann soll Oppenheim erstmals Sophie Taeuber und Hans Arp getroffen haben. Vgl. Tavel, Hans Christoph von, *Spuren zu einer Biographie, gesichert durch Hans Christoph von Tavel*, in: Meret Oppenheim, hrsg. von André Kamber, Ausst.-Kat. Museum der Stadt Solothurn, Kunstmuseum Winterthur, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg 1974/75, Solothurn 1974, o. S.; Curiger 1989 (wie Anm. 1), S. 15–21; Tavel, Hans Christoph von, *Meret Oppenheim und ihre Biographie. Autobiographische Notizen*, in: Berner Kunstmitteilungen 254, 1987, S. 1–6, hier S. 3.
- 3 Diese »6. Ausstellung« der »Surindépendants« fand vom 27. Oktober bis 26. November 1933 in Paris statt. Oppenheim stellte dort unter anderem gemeinsam mit Arp, Dalí, Max Ernst, Giacometti, Magritte, Miró, Man Ray, Tanguy und dem Gastkünstler Kandinsky aus. Vgl. Helfenstein, Josef, *Meret Oppenheim und der Surrealismus*, Diss. Univ. Bern, Stuttgart 1993, S. 20–21.
- 4 Siehe Kap. »Künstlerin und Aktmodell«.
- 5 Siehe Kap. »Sexualisierung der Objekte: Das Fallbeispiel »Pelztasse«.

- 6 Vgl. Jean, Marcel, *Arrivée de la belle époque*, in: Cahiers d'art II, 1936, Heft 1–2, S. 60, Abb. o. S.: »Pelztasse«.
- 7 Vgl. Rotzler, Willy, *Objektkunst. Von Duchamp bis zur Gegenwart*, Köln 1975, S. 84–86, Abb. 51–53; Rowell, Margit (Hrsg.), *Skulptur im 20. Jahrhundert*, München 1986, S. 169; Thomas, Karin, *Bis Heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 129. Vgl. Jean, Marcel, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris 1959; dt. Ausg.: *Geschichte des Surrealismus*, Köln 1961, S. 274; Waldberg, Patrick, *Le surréalisme*, Paris 1962; dt. Ausg.: *Der Surrealismus*, übers. von Ruth Henry, Köln 1965, 2. überarb. Aufl. 1972, Abb. 129; Rubin, William S., *Dada and Surrealist Art*, New York 1968; dt. Ausg.: *Dada und Surrealismus*, Stuttgart 1972, S. 266, Abb. 269. Teils noch in neusten Übersichtswerken zum Surrealismus ist Oppenheim (fast) ausschliesslich mit ihren frühen surrealistischen Objekten vertreten. Vgl. Gale, Matthew, *Dada & Surrealism*, London 1997, S. 296, S. 311–312, S. 315, S. 329, S. 409, Abb. Frontispiz. 169; Bradley, Fiona, *Surrealismus*, (Kunst Basics), Ostfildern 2001, S. 44, S. 47, Abb. 31; Egger, Anne, *Le surréalisme. La révolution du regard*, Paris 2002, S. 76. Einen Überblick zum Stand der Oppenheim-Literatur bis Anfang der neunziger Jahre gibt Isabel Schulz in ihrer Dissertation. Vgl. Schulz, Isabel, »*Edelfuchs im Morgenrot*«. Studien zum Werk von Meret Oppenheim, Diss. Univ. Hamburg, München 1993, S. 7–8, S. 91–92, S. 154, Anm. 274.
- 8 Zu bildenden Künstlern wie Max Ernst oder Alberto Giacometti, die wie Oppenheim in den dreissiger Jahren zum surrealistischen Künstlerkreis in Paris gehörten, existieren weitaus mehr kunstwissenschaftliche Publikationen. Eine Recherche im BHA (Bibliography of the History of Art, J. Paul Getty Trust & CNRS) am 14. März 2003 zeigte folgendes Resultat: Unter dem Keyword »Meret Oppenheim« erschienen 53 Publikationen, unter »Alberto Giacometti« hingegen 436 und unter »Max Ernst« sogar 658 Publikationen.
- 9 Curiger 1989 (wie Anm. 1).
- 10 Siehe unter anderem *Meret Oppenheim. Utställning*, hrsg. von Pontus Hultén, Ausst.-Kat. Moderna Museet, Stockholm 1967; Ausst.-Kat. Solothurn 1974 (wie Anm. 2); *Meret Oppenheim*, hrsg. von Suzanne Pagé und Béatrice Parent, Ausst.-Kat. Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1984.
- 11 Die am 15. November 1985 verstorbene Künstlerin hat in ihrem Testament verfügt, dass das Kunstmuseum Bern einen Drittel der verkäuflichen Werke aus dem Nachlass zugesprochen erhält. Vgl. Tavel, Hans Christoph von, *Das Vermächtnis von Meret Oppenheim im Kunstmuseum*, in: Meret Oppenheim, Legat an das Kunstmuseum Bern, hrsg. von Josef Helfenstein, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, 1987, S. 7–10.
- 12 Schulz, Isabel, *Qui êtes-vous? Who are you? Wer sind Sie? Gedanken zu den Selbstporträts von Meret Oppenheim*, in: Ausst.-Kat. Bern 1987 (wie Anm. 11), S. 53–66; Helfenstein, Josef, *Androgynität als Bildthema und Persönlichkeitsmodell*, in: ebd., S. 14–29.

- 13 Die Studie von Schulz ist von »Ergebnissen der feministischen Kunstwissenschaft aus den letzten Jahren geprägt« und befasst sich in einzelnen thematischen Blöcken mit Selbstdarstellungen Oppenheims, mit der Rolle des Traumes und der Psychoanalyse in ihrem Werk, mit der Rezeption der Pelztasse und mit der Materialästhetik. Helfensteins Dissertation »Meret Oppenheim und der Surrealismus« wirkt thematisch in sich geschlossener. Der Autor setzt in seiner Studie das Schaffen Oppenheims in Beziehung zu Werken und Texten der Surrealisten und zeigt die ambivalente Haltung der Künstlerin gegenüber der surrealistischen Bewegung auf. Vgl. Schulz 1993 (wie Anm. 7), S. 8; Helfenstein 1993 (wie Anm. 3).
- 14 1996/97 fand eine Retrospektive unter dem sinnigen Titel »Meret Oppenheim. Beyond the Teacup« in mehreren amerikanischen Museen statt. Der von Jacqueline Burckhardt und Bice Curiger herausgegebene Katalog zu dieser Ausstellung enthält eine Reihe interessanter Essays unter anderem von Nancy Spector und Thomas McEvilley. Vgl. *Meret Oppenheim. Beyond the Teacup*, hrsg. von Jacqueline Burckhardt und Bice Curiger, Ausst.-Kat. Guggenheim Museum New York, Museum of Contemporary Art, Chicago, Bass Museum of Art, Miami Beach und Joslyn Art Museum, Omaha, 1996/97, New York 1996. Im Wiener Katalog »Meret Oppenheim. Eine andere Retrospektive« von 1997 sind unter anderem aufschlussreiche Forschungsbeiträge von Peter Gorsen zu Oppenheims »Frühlingsfest/Festin« und von Isabel Schulz zur »Zeichnung im Werk von Meret Oppenheim« zu finden. Der Mailänder Oppenheim-Katalog von 1998 beinhaltet unter anderem eine umfangreichere Untersuchung der Kunstkritikerin Martina Corgnati und eine Studie der literarischen Oppenheim-Herausgeberin Christiane Meyer-Thoss zu frühen Entwürfen der Künstlerin im Bereich der angewandten Kunst. Zum selben Thema hat Meyer-Thoss bereits 1996 »Meret Oppenheim. Buch der Ideen« veröffentlicht. Vgl. *Meret Oppenheim. Eine andere Retrospektive*, Ausst.-Kat. Galerie Krinzinger, Wien, Museum voor Moderne Kunst Arnhem, Niederlande, Uppsala Konstmuseum und Helsinki City Art Museum 1997/98, Wien 1997; *Meret Oppenheim*, hrsg. von Martina Corgnati, Ausst.-Kat. Galleria del Gruppo Credito Valtellinese »Refettorio delle Stelline«, Mailand 1998/99, Mailand 1998; Meyer-Thoss, Christiane, *Meret Oppenheim. Buch der Ideen. Frühe Zeichnungen, Skizzen und Entwürfe für Mode, Schmuck und Design*, Berlin/Bern 1996.

- 15 Von 1933 bis 1936 entstanden vielerlei Fotografien von Man Ray mit Meret Oppenheim. Neben den verschiedenen Aktfotos, wovon einige sehr intim und gemäss Nancy Spector auch »pornografisch« wirken, gibt es mehrere Portraitaufnahmen und private Schnappschüsse in Pariser Cafés und Parks, welche die junge Künstlerin zeigen. Vgl. Spector, Nancy, *Performing Identities*, in: Ausst.-Kat. New York 1996 (wie Anm. 14), S. 34–43, hier S. 34–37.
- 16 Die heute bekannteste Aufnahme aus dieser Serie zeigt das nackte Modell Meret Oppenheim hinter dem Rad der Druckerpresse. Viele Forscherinnen und Forscher erwähnen nicht, dass es von dieser »Rad-Szene« zwei verschiedene in den Publikationen zugängliche Aufnahmen gibt. In der einen, 1934 publizierten Fotografie hält Oppenheim ihre mit Druckerschwärze verschmierte linke Hand genau oberhalb der Augenbrauen (siehe Abb. 5 und 6). In der zweiten Aufnahme befindet sich dieselbe Hand etwas weiter oben. Vgl. Abbildung der zweiten Aufnahme der »Rad-Szene«: Feugas, Jean-Claude de, *Conversation avec Meret Oppenheim*, in: Créatis. La photographie au présent 5, 1977, o. S. Alain Sayag erwähnt im 1998 publizierten Pariser Ausstellungskatalog »Man Ray. Das photographische Werk« insgesamt neun Negative, die allein von dieser »Rad-Szene« in Man Rays Nachlass noch vorhanden seien. In allen greifbaren Publikationen sind zehn verschiedene Aufnahmen aus der Fotoserie vorzufinden, von denen noch zahlreichere Abzüge mit verschiedenen Aufnahmeausschnitten veröffentlicht worden sind. Vgl. Sayag, Alain, *Von Ausstellung zu Ausstellung. Einführung*, in: Man Ray. Das photographische Werk, hrsg. von Emmanuelle de l'Écotais und Alain Sayag, Kat. zur Ausst. »La photographie à l'envers« in den Galeries nationales du Grand Palais, org. von Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, München 1998, S. 13–14, hier S. 14.
- 17 Ray, Man, *Self-Portrait*, Boston/Toronto 1963, S. 252–253; dt. Ausg.: *Selbstporträt*, übers. von Reinhard Kaiser, München 1983, S. 242.
- 18 Im zweiten surrealistischen Manifest von 1930 schrieb Breton, dass den Surrealisten alle Mittel recht seien, die »Ideale Familie, Vaterland, Religion zu zerschlagen«. Vgl. Breton, André, *Second manifeste du surréalisme*, 1930, in: André Breton, *Manifestes du surréalisme*, (Collection Folio essais 5), Paris 1962; überarb. Aufl., Paris 1996, S. 67–137, hier S. 76–78.
- 19 Dt.: »Die konvulsivische Schönheit wird erotisch verhüllt, berstend-starr, magisch und umstandsbedingt sein, oder sie wird nicht sein.« Breton, André, *La beauté sera convulsive*, in: *Minotaure* 5, 1934, S. 8–16, hier S. 15–16; übers. nach Helfenstein 1993 (wie Anm. 3), S. 54.
- 20 Um den Skandal von 1934 zu belegen, verweist Helfenstein ausschliesslich auf zwei Interview-Aussagen Oppenheims aus dem Jahre 1984. Jahrzehnte später kommentierte Oppenheim die Publikation der Man-Ray-Fotografie folgendermassen: »Poser nue m'était complètement indifférent. Man Ray avait déjà fait beaucoup de portraits de moi et puis, il m'a dit 'Veux tu venir chez Marcoussis j'aimeerais te photographier nue devant cette machine' une presse en taille douce. C'est certainement par esprit de rébellion que j'ai accepté qu'il la reproduise dans le 'Minotaure'. Cela a été un petit scandale paraît-il. Je l'ai appris bien après.« Pagé, Suzanne/Parent, Béatrice, *Interview de Meret Oppenheim*, in: Ausst.-Kat. Paris 1984 (wie Anm. 10), S. 11–22, hier S. 17. Siehe auch: Belton, Robert, *Androgyny. Interview with Meret Oppenheim*, in: Dada. Surrealism, Association for the Study of Dada and Surrealism, University of Iowa 18, 1990; 2. Aufl.: Surrealism and women, hrsg. von Mary Ann Caws, Rudolf E. Kuenzli und Gwen Raaberg, London 1991, S. 63–75, hier S. 69; Helfenstein 1993 (wie Anm. 3), S. 52–62. Weitere Quellen zum Skandal konnte ich bei meinen bisherigen Recherchen in der Bibliothèque nationale in Paris ebenfalls noch nicht auffinden.
- 21 Seit der ersten Ausgabe des »Minotaure« konnten André Breton und andere Surrealisten immer wieder eigene Texte und Bilder in der Zeitschrift publizieren. 1937 wurde Breton Chefredakteur des »Minotaure«. Vgl. André Breton, *La beauté convulsive*, hrsg. von Agnès Angliviel de la Beaumelle, Isabelle Monod-Fontaine und Claude Schweisguth, Ausst.-Kat. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1991, S. 206–209; Durozoi, Gérard, *Die Zeitschriften des Surrealismus: Paris–New York, einmal anders*, in: Die surrealistische Revolution, hrsg. von Werner Spies, Ausst.-Kat. Centre Georges Pompidou, Paris, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Ostfildern-Ruit 2002, S. 352–362, hier S. 358–360.
- 22 Die Bezeichnung »Radfoto« ist kein von Man Ray, Oppenheim oder Breton verwendeter Titel für die bekannteste Aktaufnahme mit Meret Oppenheim hinter dem Rad der Druckerpresse. Ich benutze diese umschreibende Bezeichnung für diejenigen Aufnahmen, die Oppenheim nackt hinter dem Rad stehend und mit erhobenem linken Arm zeigen. Einzig für die im »Minotaure« publizierte Fotografie ohne ganzen Phallus benutze ich parallel dazu die von Breton kreierte Bildlegende » erotique-voilée«. In der Forschung wird » erotique-voilée« oftmals als Titel für alle Abzüge mit der nackten Künstlerin hinter dem Rad verwendet.
- 23 Parallelitäten zur visuellen Abschwächung des mit Erotik aufgeladenen Man-Ray-Fotos von 1934 weist ein Vorkommnis anlässlich der Louise-Bourgeois-Retrospektive von 1982 im New Yorker Museum of Modern Art auf. Der weltbekannte, in den USA mehrfach kritisierte und zensierte Fotograf Robert Mapplethorpe porträtierte 1982 die französisch-amerikanische Künstlerkollegin. Auf diesem Foto hält die siebzigjährige Bourgeois ihr Phalluswerk »Fillette« unter dem Oberarm und lächelt dazu in entwaffnender Weise. Für die Portraitabbildung am Anfang des New Yorker Katalogs von 1982 wurde jedoch nur ein Ausschnitt dieses Fotos verwendet, der zwar die lächelnde Künstlerin, jedoch nicht den Grund ihrer heiteren Stimmung, den Phallus unter ihrem Arm zeigt. Somit wiederholte sich in den USA fast 50 Jahre nach der eingeschränkten Publikation des »Radfotos«, das Oppenheim ohne »Phallus« zeigt, eine ähnliche Geschichte der Zensur. Eine Frau mit einem Phallussymbol, ob alt oder jung, ob bekleidet oder nackt, scheint bis in die heutige Zeit von der amerikanischen Öffentlichkeit vordergründig, das heisst ausserhalb des Bereichs der Pornografie, nicht akzeptiert zu werden. Künstlerinnen, die wie Bourgeois mit dem männlichen Geschlecht spielerisch umgehen oder wie Oppenheim sich mit ihm in einen Hermaphroditen verwandeln, wirken anstössig oder gar bedrohlich für die patriarchal-bürgerliche Moral. Vgl. *Louise Bourgeois*, hrsg. von Deborah Wye, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York 1982, S. 4; *Louise Bourgeois. Sculptures, environnements, dessins. 1938–1995*, hrsg. von Suzanne Pagé und Béatrice Parent, Ausst.-Kat. Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1995, S. 116. – Zur Zensur die Fotografien Robert Mapplethorpes betreffend: Merkel, Jane, *Report from Cincinnati. Art on Trial*, in: *Art in America* 12, 1990, S. 41–51; Barrie, Denis, *The Scene of the crime*, in: *Art Journal* 3, 1991, S. 29–32; *Robert Mapplethorpe*, Ausst.-Kat. Louisiana Museum, Humlebaek/Dänemark 1992, S. 315.
- 24 Eines der ältesten schriftlichen Zeugnisse des Androgyns ist die von Aristophanes verbreitete Geschichte aus Platons »Symposion« (dt. »Das Gastmahl«). Dort wird von einem dritten Geschlecht erzählt, das weiblich und männlich zugleich sei. Da dem Göttervater das Treiben dieser merkwürdigen Wesen ungeheuer wird, beschliesst er, deren Macht und Kraft zu verringern, indem er sie in zwei Hälften schneidet. Seitdem streben die daraus entstandenen Menschen nach ihrer verlorenen Hälfte, die sowohl entgegengesetzten als auch gleichen Geschlechts sein kann. Die Vereinigung zweier männlicher Hälften wird bei den Griechen höher bewertet als die zweier weiblicher Hälften, was wahrscheinlich aus einer allgemeinen Höherbewertung des Mannes herzuleiten ist. Vgl. Prinz, Ursula, *Einführung*, in: *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*, hrsg. von Ursula Prinz, Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein und Kunstverein Hannover 1986/87, Berlin 1986, S. 9–32, hier S. 9; Platon, *Das Gastmahl oder Von der Liebe*, übers. von Kurt Hildebrandt, Stuttgart 1949, überarb. Aufl. 1979, S. 54–61. In Ovids *Metamorphosen* wird die Verwandlungssage des Hermaphroditen erzählt. Hermaphrodit, ein Sohn des Hermes und der Aphrodite, wird von der Quellennymphe Salmakis geliebt. Da Hermaphrodit ihre Liebe nicht erwidert, lässt Salmakis mit Hilfe der

- Götter ihre beiden Körper für immer verschmelzen. Aus dieser Verwandlung entsteht ein Zwitter, der zweigeschlechtliche Hermaphrodit. Vgl. Ovid, *Metamorphosen. Epos in 15 Büchern*, übers. und hrsg. von Hermann Breitenbach, Stuttgart 1971, unveränd. Aufl. 1998, S. 130–134, 4. Buch, V. 285–388. Zum Hermaphrodit oder Androgyn im Surrealismus: Gauthier, Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Paris 1971; dt. Ausg.: *Surrealismus und Sexualität. Inszenierung der Weiblichkeit*, übers. von Heiner Noger, Berlin 1980, S. 49–66; Chadwick, Whitney, *Women Artists and the Surrealist Movement*, London 1985, S. 141–154; Short, Robert, *Der Androgyn im Surrealismus*, in: Ausst.-Kat. Berlin 1986 (wie Anm. 24), S. 144–159, hier S. 146–147; Helfenstein 1987 (wie Anm. 12), S. 14; Spector 1996 (wie Anm. 15), S. 40–41; *Féminin masculin. Le sexe de l'art*, Ausst.-Kat. Centre Georges Pompidou 1996, Paris 1995, S. 154, S. 272–302.
- 25 Spector 1996 (wie Anm. 15), S. 39–40.
- 26 Vgl. L'Ecotais, Emmanuelle de, *Die ›authentische‹ Photographie*, in: Ausst.-Kat. Paris 1998 (wie Anm. 16), S. 56–75, hier S. 71–74; S. 102–103.
- 27 Man Ray pflegte um 1934 ein enges Verhältnis zu Meret Oppenheim; der Fotograf und die Künstlerin waren damals zeitweise liiert. Möglicherweise hatte Man Ray Bedenken, Oppenheim durch die Publikation des provokativen Hermaphroditen-Fotos der bürgerlichen Kritik zum »Frass« vorzuwerfen.
- 28 Vgl. Pagé/Parent 1984 (wie Anm. 20), S. 17.
- 29 Vgl. Hofmann, Werner, *Laudatio auf Meret Oppenheim*, in: Kunstpreis Berlin, hrsg. von der Akademie der bildenden Künste, Berlin 1982, S. 7–9, hier S. 7–8; Hubert, Renée Riese, *From Déjeuner en fourrure to Caroline. Meret Oppenheim's Chronicle of Surrealism*, in: Caws/Kuenzli/Raaberg 1991 (wie Anm. 20), S. 37–49, hier S. 40–41; Lessmann, Sabina, *›Das Bewusstsein hat immer einen Leib‹. Fotografi-sche Selbstbildnisse Lee Millers und Meret Oppenheims und die Rolle beider als Aktmodelle Man Rays*, in: Frauen Kunst Wissenschaft. Rundbrief 14, 1992, S. 53–66, hier S. 62–65; Helfenstein 1993 (wie Anm. 3), S. 52–62.
- 30 Helfenstein 1993 (wie Anm. 3), S. 56.
- 31 Spector bezieht sich auf Judith Butlers Begriff der »performativen Subversionen«. Als ein Beispiel einer solchen Subversion erwähnt die Geschlechtertheoretikerin die Performanz der Travestie – Performanz im Sinne Butlers als wiederholtes Handeln verstanden. »Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz«, führt Butler aus. Eine Hauptthese in Butlers Geschlechtertheorie ist die soziale Konstruktion von Geschlecht. Dies impliziert gesellschaftlich die laufende Veränderung und den Pluralismus von Geschlechtsidentitäten. Vgl. Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990; dt. Ausg.: *Das Unbehagen der Geschlechter*, übers. von Kathrina Menke, (Gender Studies, Neue Folge 722), Frankfurt a. M. 1991, S. 190–218, bes. S. 202.
- 32 Spector 1996 (wie Anm. 15), S. 41. – Mit dem Begriff der »mechanischen Braut« (engl. »mechanical bride«) beschreibt Spector sicherlich die Vereinigung von Disparatem, von nackter Frau und metallener Maschine in der Fotoserie; zudem spielt die Autorin mit diesem Begriff vermutlich auf die thematische Verwandtschaft der Fotos mit Marcel Duchamps »La Mariée mise à nu par ses célibataires, même« (sog. »Grosses Glas«, 1918–1923) an. Vgl. auch Daniels, Dieter, *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Diss. Techn. Hochschule Aachen, Köln 1992, S. 73–82.
- 33 Messerschmid, Dorothee, *Claude Cahun. Anmerkungen zu den Maskierungen einer Dissidentin*, in: Frauen Kunst Wissenschaft 33, Juni 2002, S. 28–35, bes. S. 28.
- 34 Zum Thema »Imagines der ›Neuen Frau‹« vgl. *Frauen Kunst Wissenschaft*, Rundbrief 9/10, Sept. 1990.
- 35 Vgl. *Surrealism. Desire unbound*, hrsg. von Jennifer Mundy, Ausst.-Kat. Tate Modern, London/Metropolitan Museum of Art, New York, London 2001, S. 224–225 (Kurztext von David Lomas).
- 36 »Selbstbildnis (Grimasse)«, 1932 [Nr. A3; 27 x 21 cm; Tusche, Yannick Vu, Palma de Mallorca, Spanien]; vgl. Curiger 1989 (wie Anm. 1), S. 138.
- 37 Zur Wirkung des Selbstbildnisses von 1932 siehe: Schulz 1993 (wie Anm. 7), S. 13–15.
- 38 Vgl. Curiger 1989 (wie Anm. 1), S. 9.
- 39 Vgl. Pagé/Parent 1984 (wie Anm. 20), S. 16; Schulz 1993 (wie Anm. 7), S. 51–82.
- 40 Vgl. Oppenheim, Meret, *Aufzeichnungen 1928–1985. Träume*, hrsg. von Christiane Meyer-Thoss, Berlin/Bern 1986, S. 68–72. Oppenheim zeichnete um 1984/85, also in der Zeit der erotischen Hermaphroditen-Träume, das Werk »Der See der Hermaphroditen«. Die Ölkreidezeichnung ist im Werkverzeichnis mit »1984–85« datiert [Nr. AH 163; 76 x 56 cm; Privatbesitz, Basel]; vgl. Curiger 1989 (wie Anm. 1), S. 134, S. 249.
- 41 Hubert, Renée Riese, *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism and Partnership*, Lincoln/London 1994, S. 69–70.
- 42 Vgl. Spector 1996 (wie Anm. 15), S. 37.
- 43 Vgl. Klüver, Billy/Krauskopf, Jill, *Interview mit Meret Oppenheim*, vom 11. Dez. 1979, zitiert in: Ausst.-Kat. Paris 1998 (wie Anm. 16), S. 68; Gianelli, Ida, *Intervista a Meret Oppenheim*, in: *Meret Oppenheim*, hrsg. von Ida Gianelli, Ausst.-Kat. des Goethe Instituts im Palazzo Bianco, Genua, Padiglione d'Arte Contemporanea, Mailand und Museo Diego Aragona Pignatelli, Neapel, Firenze 1983, S. 114–119, hier S. 114–115; Pagé/Parent 1984 (wie Anm. 20), S. 17; Belton 1991 (wie Anm. 20), S. 69–70.
- 44 Belton 1991 (wie Anm. 20), S. 64. – Josef Helfenstein verweist in seiner Dissertation allerdings darauf, dass das 1984 in Paris geführte und erst mehrere Jahre nach dem Tod Oppenheims veröffentlichte Interview von Robert Belton »mit Vorsicht zu lesen« sei, »allein schon wegen der fehlerhaften Einführung Beltons«. Helfensteins warnendem Hinweis möchte ich hinzufügen, dass einige Antworten der Künstlerin in diesem Interview mir zu plakativ formuliert erscheinen. In einer E-Mail vom 8. Okt. 2003 teilte Josef Helfenstein mir einige seiner Vorbehalte gegenüber diesem Interview mit: Erstens die mehrjährige Zeitspanne zwischen Durchführung und Publikation des Interviews und die fehlende Angabe von Belton, ob Oppenheim die publizierte Interview-Fassung gelesen und autorisiert habe; zweitens das Problem der Übersetzung, da nicht anzunehmen sei, Oppenheim habe im Interview auf Englisch geantwortet, und drittens die bereits erwähnten Fehler in der Einführung, die Helfenstein »misstrauisch gegenüber der editorischen Sorgfalt bzw. Authentizität des Interviews« werden liessen. Helfenstein äussert jedoch in der E-Mail auch die Meinung, dass der Inhalt der Aussagen von Oppenheim in diesem Interview »im Allgemeinen mit ihren sonstigen Positionen und Überzeugungen übereinstimmt«. Siehe ferner Helfenstein 1993 (wie Anm. 3), S. 184, Anm. 63.
- 45 Pagé/Parent 1984 (wie Anm. 20), S. 17.
- 46 Feugas 1977 (wie Anm. 16), o. S.
- 47 Vgl. Zolt, Volker, *André Breton, (rororo-bildmonographien 374)*, Reinbeck bei Hamburg 1990, S. 25–32; Ausst.-Kat. Paris 1991 (wie Anm. 21), S. 169–248.
- 48 Vgl. Zolt 1990 (wie Anm. 47), S. 92–99; Ausst.-Kat. Paris 1991 (wie Anm. 21), S. 221.
- 49 Isabel Schulz behandelt den Diskurs um das surrealistische Objekt in ihrer Dissertation ausführlich. Schulz 1993 (wie Anm. 7), S. 101–105.
- 50 1930 stellte Giacometti die Gipsversion der »Schwebenden Kugel« in der Frühjahrsausstellung der Galerie Pierre Loeb in Paris aus. Breton war von der Skulptur begeistert und kaufte sie bereits in dieser ersten Ausstellung. Alberto Giacometti, »La boule suspendue« 1930/31 [I. Version in Gips und Metall, Kunstmuseum Basel; 2. Version in Buchsbaumholz und Metall, Nachlass André Breton]. Vgl. Schulz 1993 (wie Anm. 7), S. 103–104; Brenson, Michael Francis, *The early work of Alberto Giacometti. 1925–1935*, Diss. Johns Hopkins University, Baltimore, Ann Arbor: Xerox University Microfilms, 1975, S. 62–69, S. 235.

- 51 Henry Okun hat in seiner umfassenden Studie zum surrealistischen Objekt die Objekt-Typologien verschiedener Surrealisten untersucht. Er kommt zu folgendem Schluss: Die von Dalí und Breton vorgeschlagenen Objekttypologien sind keineswegs analytisch durchdacht und daher unsystematisch. Ihre Typologien basieren auf einer willkürlichen Auswahl von Ausstellungsobjekten eines bestimmten surrealistischen Anlasses. Breton bezeichnete beispielsweise die technisch konventionellen Plastiken von Max Ernst und Alberto Giacometti sowohl als Skulpturen wie auch als Objekte. Vgl. Dalí, Salvador, *Objets surréalistes*, in: *Le Surréalisme au Service de la Révolution* 3, 1931, S. 16–17, hier S. 16; Okun, Henry, *The Surrealist Object*, unpubl. Diss. New York University, New York 1981, S. 457–460.
- 52 »Tout récemment encore j'ai vivement insisté auprès de tous mes amis pour qu'ils n'osassent suite à la proposition de Dalí, concernant la fabrication d'objets animables, manifestement érotiques, je veux dire destinés à procurer, par des moyens indirects, une émotion sexuelle particulière. Quelques-uns de ces objets sont reproduits dans ce numéro. [...] ils sont véritablement extraordinaires – sur leur valeur explosive ou sur leur «beauté», qu'ils livrent à l'interprétation une étendue moins vaste, comme on pouvait s'y attendre, que les objets dans le même sens moins systématiquement déterminés.« Breton, André, *L'objet fantôme*, in: *Le Surréalisme au Service de la Révolution* 3, 1931, S. 20–22, hier S. 22.
- 53 Eine genaue Beschreibung der Ausstellung in der Galerie Rattou von 1936 findet sich bei: Jean 1961 (wie Anm. 7), S. 247–254.
- 54 Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Prof. Dr. Oskar Bätschmann. Henry Okun reiht die Art der Präsentation von verschiedensten speziellen Gegenständen ebenfalls in die Tradition des Raritätenkabinetts ein. Er spricht davon, dass die Ausstellung mehr oder weniger »like some explorer's trophy room« ausgesehen habe. Dieter Daniels vergleicht die Art der Präsentation mit den »Kunst- und Wunderkammern der Renaissance«. Vgl. Okun 1981 (wie Anm. 51), S. 80; Daniels 1992 (wie Anm. 32), S. 219–220; Schlosser, Julius von, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig 1908.
- 55 Vgl. Helfenstein 1993 (wie Anm. 3), S. 68–72.
- 56 In der Galerie Rattou waren erstmalig ausgestellt: Das Readymade »Flaschentrockner« [Version von 1936; erstmals 1914] und das Readymade-aidé »Why not sneeze?« [Version von 1936; erstmals 1921 für die amerikanische Sammlerin Suzan Dreier entstanden] von Marcel Duchamp; Pablo Picassos kubistische Plastik »Das Absinth-Glas« von 1914 [Gips, bemalt, mit integriertem Löffel; Philadelphia Museum of Art]. Vgl. *Duchamp*, hrsg. von Gloria Moure, Ausst.-Kat. Fundació Joan Miró, Barcelona, und Museum Ludwig, Köln, 1984, S. 237–238; Daniels 1992 (wie Anm. 32), S. 219.
- 57 Zum bedeutungsvollen Status von Duchamps Readymades in der surrealistischen Objekt-Ausstellung schreibt Okun: »Duchamp's Readymades and Assisted Readymades occupied a place of honor all of their own as retroactively the first Surrealist objects. To generalize then, Surrealist objects were wholly made ones, either assembled or constructed. Unaltered or slightly altered objects, either physically or by renaming, were what can be called para-Surrealist objects. The sculptures were seen alternatively as Surrealist sculptures or objects.« Okun 1981 (wie Anm. 51), S. 460.
- 58 Im Werkverzeichnis von Dominique Bürgi und Meret Oppenheim wird 1936 als Entstehungsjahr der Pelztasse angegeben. In dem die Werke auflistenden Originalheft Oppenheims, das Grundlage des Werkverzeichnisses ist, notierte die Künstlerin »1935 ou (1936?)«. Im Katalog der ersten Retrospektive (in Stockholm 1967) wird das Werk ebenfalls mit 1935 datiert. Sog. »Pelztasse«, im Werkverz. »Das Frühstück im Pelz« (Übers. von Bretons Titel »Déjeuner en fourrure«), 1935 oder 1936 [Nr. A 2]; Tasse ø 11 cm, Teller ø 24 cm, Löffel 24 cm lang; Porzellantasse, -teller und Löffel mit Pelz überzogen; Museum of Modern Art, New York]. Vgl. Curiger 1989 (wie Anm. 1), S. 146; Ausst.-Kat. Stockholm 1967 (wie Anm. 10), S. 30.
- 59 »Kopf eines Ertrunkenen. 3. Zustand«, 1933 [Nr. A 4; ca. 27 x 20 x 5 cm; bemaltes Holz, weisse Zuckermandeln in Vertiefungen eingeklebt; Standort unbekannt]; »Ma gouvernante, my nurse, mein Kindermädchen«, 1936 (Replik 1967) [Nr. A 22; ca. 20 x 30 x 15 cm, weisse Damenschuhe, Papiermanschetten, auf ovaler Metallplatte; Original von 1936 zerstört; Replik von 1967 im Moderna Museet, Stockholm]. Vgl. Curiger 1989 (wie Anm. 1), S. 143, S. 146.
- 60 Rubin, William S., *Dada and Surrealist Art*, New York 1968; 2. Teil der Publ. in dt.: *Surrealismus*, übers. von Herbert Frank, Stuttgart 1979, S. 127. Mit »Lautréamonts Imago« meint Rubin die von den Surrealisten hoch geschätzte Definition von Schönheit des Comte de Lautréamont (eigentlich Isidore Ducasse, 1846–1870). Als Schönheits-Metapher gilt für Lautréamont die zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf dem Seziertisch. Vgl. Comte de Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, 1869; dt. Ausg.: *Die Gesänge des Maldoror*, übers. von Ré Soupault, München 1976.
- 61 Ich beziehe mich auf Gedanken von Isabel Schulz, die jedoch meinerseits noch ergänzt wurden. Schulz 1993 (wie Anm. 7), S. 101.
- 62 In der Forschung finden sich zum Verkaufspreis unterschiedliche Angaben, die Isabel Schulz in ihrer Dissertation zusammengetragen hat: 200 Schweizer Franken, 250 Schweizer Franken und 200 Dollar werden erwähnt. In einem Interview von 1983 meint Oppenheim zum Preis der Pelztasse, Alfred H. Barr habe für ihr Objekt »fast gar nichts« bezahlt. Vgl. Mifflin, Margot, *An Interview with Meret Oppenheim*, in: *Women Artists News* 4, 1986, S. 30–32, hier S. 30; Schulz 1993 (wie Anm. 7), S. 154, Anm. 270.
- 63 An der von englischen und französischen Surrealisten organisierten Ausstellung in den New Burlington Galleries nahmen Kunstschaffende aus 14 Ländern teil. Diese Londoner Präsentation zeigte auf, dass sich der Surrealismus zu einer internationalen künstlerischen Bewegung entwickelt hatte. Vgl. *The International Surrealist Exhibition*, mit einem Vorwort von André Breton, Ausst.-Kat. New Burlington Galleries, London 1936, S. 25.
- 64 Im Ausstellungskatalog »Fantastic Art, Dada, Surrealism« von 1936 ist die Pelztasse abgebildet und wird im Katalogtext erwähnt. Obwohl Oppenheim ausser dem Pelzdeckel keine weiteren Kunstobjekte mit Pelzverkleidung angefertigt hat, schreibt Georges Hugnet im Plural von »den Alltagsgegenständen in Pelz«, welche die Künstlerin geschaffen habe. Die Pelztasse ist bereits im Entstehungsjahr zu einer Art Markenzeichen Oppenheims geworden. Vgl. *Fantastic Art. Dada. Surrealism*, hrsg. von Alfred H. Barr, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York 1936; Neuausg.: New York 1968, S. 12, S. 48–50, Abb. S. 192; Kantor, Sybil Gordon, *Alfred H. Barr Jr. and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge Mass./London 2002, S. 337–338, S. 356–357.
- 65 Barr, Alfred H., *Surrealism. What it is in literature and arts. Its origins and its future. »The world today«*, in: *Encyclopaedia Britannica* 4, 4, 1937, S. 4; nach Helfenstein 1993 (wie Anm. 3), S. 72–73.
- 66 Josef Helfenstein hat unter anderem Quellen zur amerikanischen Rezeption der Pelztasse im Museum of Modern Art in New York aufgearbeitet. Isabel Schulz zeichnet auf Grund umfassender Literaturrecherchen eine Rezeptionsgeschichte der Pelztasse von 1936 bis circa 1990 nach. Die Wirkungsgeschichte der Pelztasse wird auch am Rande in der amerikanischen Forschung zum Museum of Modern Art behandelt. Vgl. Kantor 2002 (wie Anm. 64), S. 337–341; Helfenstein 1993 (wie Anm. 3), S. 68–78; Schulz 1993 (wie Anm. 7), S. 91–109.
- 67 Jean 1936 (wie Anm. 6), S. 60.

- 68 Dieser alphabetisch wie ein Lexikon aufgebaute »Dictionnaire« wurde anlässlich der Exposition internationale du Surréalisme von 1938 in der Pariser Galerie Beaux-Arts herausgegeben. Die Pelztasse ist mit dem Titel »Le déjeuner en fourrure« darin abgebildet. Die Künstlerin des Objekts bleibt jedoch im lexikalischen Teil des Katalogs unerwähnt, vermutlich weil sie nicht an der Ausstellung teilgenommen hat. Vgl. *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, hrsg. von André Breton und Paul Eluard, Ausst.-Kat. Galerie Beaux-Arts, Paris 1938, S. 46.
- 69 Edouard Manet »Le déjeuner sur l'herbe« 1863 [208 x 264,5 cm, Öl auf Leinwand, Paris, Musée d'Orsay]. Manets Bild einer nackten Frau beim Picknick mit zwei jungen Herren löste 1863 im Salon des Refusés einen Skandal aus. Vgl. *Manet 1832–1883*, hrsg. von Françoise Cachin, Ausst.-Kat. Galeries nationales du Grand Palais, Paris, Metropolitan Museum of Art, New York 1983, Paris 1983, S. 165–174.
- 70 Vgl. Belton 1991 (wie Anm. 20), S. 68; Schulz 1993 (wie Anm. 7), S. 94–96; Sacher-Masoch, Leopold von, *Venus im Pelz*, 1869; Neuausg. mit einer Studie von Gilles Deleuze, Frankfurt a. M. 1980.
- 71 Josef Helfenstein weist zudem darauf hin, dass Bretons Titel »möglicherweise in einem assoziativen Zusammenhang« mit Max Ernsts Ölbild »Le déjeuner sur l'herbe«, einer surrealistischen Paraphrase von Manets Gemälde, stehen könnte. Max Ernst »Le déjeuner sur l'herbe«, 1936 [Öl auf Leinwand; 46 x 56 cm; Privatsammlung New York]. Vgl. Helfenstein 1993 (wie Anm. 3), S. 69–70.
- 72 Hofmann 1982 (wie Anm. 29), S. 8.
- 73 Belton, Robert, *Speaking with Forked Tongues. »Male« discourse in »Female« Surrealism?*, in: Caws/Kuenzli/Raaberg 1991 (wie Anm. 20), S. 50–62, hier S. 53.
- 74 McEvelley, Thomas, *Basic Dichotomies in Meret Oppenheim's Work*, in: Ausst.-Kat. New York 1996 (wie Anm. 14), S. 45–53, hier S. 47.
- 75 Hubert 1994 (wie Anm. 41), S. 64.
- 76 Vgl. Chadwick 1985 (wie Anm. 24), S. 122.
- 77 Vgl. Sherlock, Maureen P., *Mistaken Identities: Meret Oppenheim*, in: Hall, Michael D./Metcalfe, Eugene W./Cardinal, Roger (Hrsg.), *The Artist Outsider. Creativity and the Boundaries of Culture*, Washington/London 1994, S. 276–289.
- 78 Für den Katalog der surrealistischen EROS-Ausstellung von 1959/60 stellte Oppenheim ihr Schuhobjekt »Das Paar« von 1956 für eine Abbildung zur Verfügung. Als der Fotograf in Paris die beiden Damenstiefel fälschlicherweise völlig zugeschnürt und nicht wie von Oppenheim intendiert geöffnet fotografierte, beschwerte sich die Künstlerin darüber bei André Breton, dem Organisator der Ausstellung. Auf Oppenheims Beanstandung hin gab Breton dem Katalogfoto kurzerhand den Untertitel »à délayer«. Zu Bretons Ergänzung schreibt Schulz: »Dieser Zusatz, für Uneingeweihte weniger korrigierende Information als vielmehr Interpretation, potenziert mittels der Korsett-Assoziation die Fetischisierung des Liebespaars [des Werkes »Das Paar«, Anm. d. Verf.].« Schulz 1993 (wie Anm. 7), S. 115.
- 79 Ebd., S. 97.
- 80 Schumann, Sarah, *Fragen und Assoziationen zu den Arbeiten von Meret Oppenheim*, in: *Künstlerinnen international 1877–1977*, hrsg. von der Arbeitsgruppe Frauen in der Kunst, Ausst.-Kat. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Schloss Charlottenburg-Berlin, Berlin 1977, S. 72–79, hier S. 75.
- 81 Oppenheim hatte drei Männer und eine Frau zum Frühlingsfest eingeladen, so dass zusammen mit Oppenheim und dem liegenden Modell je drei Frauen und drei Männer beim Fest anwesend waren. Laut Sarah Schumann beschrieb die Künstlerin in einem Gespräch von 1977 den Essvorgang beim Frühlingsfest folgendermassen: Die Geladenen sollen die Speisen »mit dem Mund vom Körper« des Modells genommen haben. Ob das Essen tatsächlich durchwegs auf diese unkonventionelle und erotisch konnotierte Weise von den Gästen eingenommen wurde, sei dahingestellt. Da Oppenheim den geladenen Freunden auch für das Dessert »Schokoladenschlagsahne« kein Besteck gab, lag eine unkonventionelle Nahrungsaufnahme sicherlich in der Absicht der Künstlerin und sollte wohl eine Nähe zur Essen-spendenden »Frühlingsgöttin« herstellen. Vgl. *Tatort Bern*, hrsg. von Urs Dickerhof und Bernhard Giger, Ausst.-Kat. Museum Bochum, Kunstsammlung, Bern 1976, S. 128; Schumann 1977 (wie Anm. 80), S. 75.
- 82 Gorsen, Peter, *Meret Oppenheims Festmähler. Zur Theorie androgyner Kreativität*, in: Ausst.-Kat. Wien 1997 (wie Anm. 14), S. 32–34, hier S. 32.
- 83 McEvelley 1996 (wie Anm. 74), S. 48–50. — Die These einer frühgeschichtlichen matriarchalen Kulturphase in der Menschheit begründete Johann Jakob Bachofen bereits im 19. Jahrhundert und wurde später von den analytischen Psychologen Carl Gustav Jung und Erich Neumann aufgegriffen. Vgl. Bachofen, Johann Jakob, *Das Mutterrecht*, Stuttgart 1861; Neuausg.: *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynäkokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, eine Auswahl hrsg. von Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt a. M. 1975; Jung, Carl Gustav, *Die Frau in Europa*, in: Europäische Revue, [Berlin] 1927; Neuausg.: *Die Frau in Europa*, Zürich/Stuttgart 1948; Neumann, Erich, *The Great Mother. An analysis of the archetype*, übers. von Ralph Manheim, New York 1955; dt. Ausg.: *Die grosse Mutter. Der Archetyp des grossen Weiblichen*, Zürich 1956.
- 84 Im Œuvre der beiden französisch-amerikanischen Künstlerinnen Louise Bourgeois und Niki de Saint Phalle gibt es archaische Frauenfiguren mit betonten Fruchtbarkeits- und Geschlechtsmerkmalen, die an urgeschichtliche Frauenstatuetten erinnern. Die 1938 in die Staaten ausgewanderte Bourgeois beginnt Anfang der sechziger Jahre kleine, in den Formen rudimentäre Frauenfiguren zu modellieren, die grosse Busen, einen Schwangerschaftsbauch, meist keine Arme und einen kleinen oder aber einen phallischen Kopf aufweisen. Gewisse in Frankreich gefundene Statuetten aus dem Paläolithikum könnten Bourgeois als Inspirationsquellen für die rein weiblichen und die »phallischen« Frauenplastiken gedient haben. Niki de Saint Phalle hat seit 1964 die an Menschengrösse überragenden »Nana«-Figuren gestaltet, welche wie die urgeschichtlichen »Venusstatuetten« voluminöse Hüften, Gesäss und Brüste sowie einen kleinen Kopf haben. In einer Interviewaussage suggeriert Saint Phalle zwar, die Formen ihrer ersten Nanas habe sie nicht von urgeschichtlichen Figuren wie der »Venus von Willendorf« abgeleitet. Da Oppenheim und Bourgeois um 1935 an der Académie de la Grande Chaumière in Paris Kurse belegten und sich im Umfeld der surrealistischen Kunstschaaffenden bewegten, könnten sie sich in dieser Zeit persönlich begegnet sein. Über Daniel Spoerri und Jean Tinguely haben sich Niki de Saint Phalle und Meret Oppenheim kennen gelernt. Vgl. Ausst.-Kat. New York 1982 (wie Anm. 23), S. 23–28; *Louise Bourgeois. Skulpturen und Installationen*, hrsg. von Carl Haenlein, Ausst.-Kat. der Kestner-Gesellschaft, Hannover 1994, S. 34–38; *Niki de Saint Phalle. Retrospektive 1954–1984*, Ausst.-Kat. Wilhelm Lehmbruck-Museum Duisburg, Neue Galerie der Stadt Linz, Kunsthalle Nürnberg, Haus am Waldsee Berlin, Kunstmuseum Hannover, Duisburg 1980, S. 36; *Niki de Saint Phalle. Bilder, Figuren, Phantastische Gärten*, hrsg. von Carla Schulz-Hoffmann, Ausst.-Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, 1987; Bosinski, Gerhard, *Menschen darstellungen der Altsteinzeit*, in: *Der Löwenmensch. Tier und Mensch in der Kunst der Eiszeit*, hrsg. von Brigitte Reinhardt und Kurt Wehrberger, Ausst.-Kat. Ulmer Museum, Sigmaringen 1994, S. 77–97; Duhard, Jean-Pierre, *Réalisme de l'image féminine paléolithique*, (Cahiers du Quaternaire 19), Paris 1993.
- 85 Schulz 1993 (wie Anm. 7), S. 125; vgl. auch McEvelley 1996 (wie Anm. 74), S. 49–50.
- 86 Im Gespräch von 1977 mit Sarah Schumann meinte Oppenheim zur Bedeutung des »Frühlingsfestes«: »Der ihm [dem Fest, Anm. d. Verf.] zugrunde liegende Sinn habe mehr mit der Erdfruchtbarkeit zu tun und nichts mit dem, was man üblicherweise unter Erotik verstehe.« Schumann 1977 (wie Anm. 80), S. 76.
- 87 Zitate aus einem Brief Meret Oppenheims vom 14. Okt. 1974 an Peter Gorsen. Brief ist publiziert in: Gorsen 1997 (wie Anm. 82), S. 30.

- 88 Der vollständige Titel der Ausstellung lautet »8^e Exposition internationale de Surréalisme. EROS«, 1959/60. Eine »porte vaginale« lud zur Ausstellung ein, sie führte die Besucher und Besucherinnen in ein »Labyrinthe du désir« und in eine von Mimi Parent gestaltete »Crypte fétichiste«, in der unter anderem Oppenheims Schuhobjekt »Das Paar« zu sehen war. Die Ausgestaltung des hintersten Saales, der bordellartig ganz in rotem Samt ausgekleidet war, hatte Oppenheim übernommen. Dort waren unter anderem Objekte und Teile einer in Erinnerung an de Sade entstandenen »Rüstung« von Jean Benoit und ein »Target«-Bild von Jasper Johns zu sehen. In diesem Raum inszenierte die Künstlerin das »Festin«. In einer Ausstellungsbesprechung werden die beiden mitwirkenden Künstlerinnen Mimi Parent und Meret Oppenheim in ironischer Weise als die »zwei Priesterinnen der Sekte« bezeichnet (»deux prêtresses de la secte«). Vgl. G. B., *8^e Exposition internationale de Surréalisme ou Le Cabinet des Mirages érotiques*, in: *Les lettres nouvelles* 7, 16. Dez. 1959, Nr. 34, S. 24–26.
- 89 Vgl. Gorsen 1997 (wie Anm. 82), S. 32.
- 90 Wie beim Berner Fest war das Haupt der jungen Frau golden geschminkt und bekränzt worden. Statt des Blumenkranzes, den Oppenheim beim Frühlingsfest verwendete, trägt das Modell in Paris einen Lorbeerkranz.
- 91 Eine detaillierte Beschreibung der auf dem Modell liegenden Speisen ist zu finden in: Schulz 1993 (wie Anm. 7), S. 124.
- 92 Bei der Fotomontage handelt es sich um ein Werk von George Platt Lynes. Salvador Dalí inszenierte einige Jahre nach dem Vernissage-Bankett in seinem Haus in Port Ligat ein ähnliches Festmahl mit nackter Frau, bei dem das Modell »mit einem Rochen (roh) und einer Languste (lebend) garniert« wurde. Vgl. Schulz 1993 (wie Anm. 7), S. 126, S. 160, Anm. 406; Gorsen 1997 (wie Anm. 82), S. 33; *Salvador Dalí. Rétrospective 1920–1980*, Ausst.-Kat. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1979/80; dt. Ausg.: *Salvador Dalí. Retrospektive 1920–1980*, München 1980, S. 231–243.
- 93 Schulz 1993 (wie Anm. 7), S. 124. – Die surrealistischen Künstler und Literaten waren vom Zusammenhang zwischen Essenslust und Sexualität, den Freud in der oralen, kannibalisches Organisation der kindlichen prägenitalen Libido fand, fasziniert. Vgl. Gorsen 1997 (wie Anm. 82), S. 33. In der englischsprachigen Forschung wird das Bankett bezeichnenderweise mit »cannibal feast« betitelt. Renée Riese Hubert spricht von einer »cannibalization«, der die mit Speisen bedeckte und daher passiv liegende Frau des Banketts nicht habe entfliehen können. Vgl. Schulz 1993 (wie Anm. 7), S. 124; Alexandrian, Sarane, *L'Art surréaliste*, Paris 1969; engl. Ausg.: *Surrealist Art*, New York 1970, S. 227; Hubert 1991 (wie Anm. 29), S. 40.
- 94 Gorsen 1997 (wie Anm. 82), S. 33.
- 95 »But the original intention was misunderstood. Instead of a simple spring festival, it was yet another woman taken as a source of male pleasure. There's always a gap between aims and public comprehension«, kommentierte Oppenheim das Pariser Bankett in einem Interview von 1984. Vgl. Belton 1991 (wie Anm. 20), S. 70; Oppenheim 1986 (wie Anm. 40), S. 45–47.
- 96 In ihrer Rede von 1975 anlässlich der Übergabe des Kunstpreises der Stadt Basel hielt Oppenheim in einem Gedankenentwurf fest: »Im alten Griechenland waren es die Musen, die die grossen Männer inspirierten. Das heisst, das Geistig-Weibliche in ihnen selbst war beteiligt am Werk, und das ist heute noch so. Ebenso hat das Geistig-Männliche teil an den Werken der Frauen.« In der später publizierten Monografie von Bice Curiger hat Oppenheim die dort abgedruckte Kunstpreis-Rede mit einer Anmerkung ergänzt und darin ihr Inspirations-Modell weiterentwickelt: So wie der grossartig kreativ tätige Mann, der Genius, von den Musen geküsst und dadurch inspiriert werde, so werde analog dazu die künstlerisch-geistig aktive Frau vom Genius geküsst. Der die Musen küssende Genius steht bei Oppenheim für das »Geistig-Männliche« in den Dichterinnen, Künstlerinnen und Denkerinnen selbst. Meret Oppenheim übernimmt die tradierte Vorstellung der den Genius küssenden Muse und wendet diese Metapher auch in umgekehrter Geschlechterrollenverteilung an. Oppenheim, Meret, *Rede anlässlich der Übergabe des Kunstpreises der Stadt Basel 1974, am 16. Januar 1975*, in: Curiger 1989 (wie Anm. 1), S. 130–131; Helfenstein 1993 (wie Anm. 3), S. 166.
- 97 Oppenheim 1986 (wie Anm. 40), S. 45–47.
- 98 Brief Meret Oppenheims vom 14. Okt. 1974 an Peter Gorsen; vgl. Gorsen 1997 (wie Anm. 82), S. 30.
- 99 Ebd., S. 33.
- 100 Breton, André, *Nadja*, Paris: Gallimard, 1928; überarb. Aufl., Paris 1964; (Collection Folio 73), Paris: Gallimard, 1972; unveränd. Aufl. 1994. Breton, André, *L'Amour fou*, Paris: Gallimard, 1937; (Collection Folio 723), Paris: Gallimard, 1976; unveränd. Aufl. 1998. Breton, André, *Arcane 17*, New York: Brentano's, 1944; überarb. Aufl., Paris: Editions Fontaine, 1947; unveränd. Aufl., Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1971.
- 101 Gauthier 1980 (wie Anm. 24), S. 249–250.
- 102 1934 publizierte Hans Bellmer erstmals ein kleines Buch mit seinen Fotografien (Buchtitel: »Die Puppe«). Ein Jahr später traf er die surrealistischen Künstler in Paris. Diese waren vom Werk des Deutschen ange- tan und luden Bellmer sogleich ein, in der von Breton mitgestalteten Zeitschrift »Minotaure« einige seiner Puppen-Fotografien zu publizieren. Seitdem war Bellmer ein aktives Mitglied der surrealistischen Bewegung. Vgl. Bellmer, Hans, *Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée*, in: *Minotaure* 6, 1935, S. 30–31 (siehe Abb. 13); Webb, Peter, *Hans Bellmer*, in: Ausst.-Kat. Berlin 1986 (wie Anm. 24), S. 160–165, hier S. 160.
- 103 Siehe in: Gauthier 1980 (wie Anm. 24); *Sade/Surreal. Der Marquis de Sade und die erotische Fantasie des Surrealismus in Bild und Text*, hrsg. von Tobias Bezzola, Michael Pfister und Stefan Zweifel, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich 2001/2002, Ostfildern-Ruit 2001.
- 104 Vgl. Schulz 1993 (wie Anm. 7), S. 159, Anm. 385.
- 105 Ebd., S. 91–109.
- 106 Oppenheim nahm in den vierziger Jahren ausschliesslich an ein bis zwei Gruppenausstellungen pro Jahr teil. Nach einer ersten Einzelausstellung 1936 in der Galerie Schulthess in Basel konnte sie erst 1952 wieder alleine in einer Galerie ihr Werk zeigen. Vgl. Curiger 1989 (wie Anm. 1), S. 268–271.
- 107 Vgl. Rotzler 1975 (wie Anm. 7), S. 96–151; *Out of Actions. Between performance and the object 1949–1979*, hrsg. von Paul Schimmel, Ausst.-Kat. Geffen Contemporary, Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1998, S. 29–46.
- 108 Marcel Brion, *L'Art fantastique*, Paris 1961.
- 109 Vgl. Waldberg 1972 (wie Anm. 7), Abb. 129; Jean 1961 (wie Anm. 7), S. 274; Rubin 1972 (wie Anm. 7), S. 266, Abb. 269; Schulz 1993 (wie Anm. 7), S. 91–92, S. 154, Anm. 274.
- 110 Ausst.-Kat. Solothurn 1974 (wie Anm. 2); Helfenstein, Josef, *Meret Oppenheim – eine Wiederentdeckung. Die Ausstellung im Museum der Stadt Solothurn 1974*, in: *Gegenwartskunst in Solothurn. Ausstellungen – Projekte – Protagonisten 1850–2000*, hrsg. von Christoph Lichten und Roswitha Schild, Zürich 2000, S. 183–191.
- III In mehreren Gesprächen weist zwar Oppenheim darauf hin, dass das Sich-Einsetzen für die Sache der Frau in ihrer Familie Tradition habe. Ihre Grossmutter habe sich aktiv für das Frauenstimmrecht in der Schweiz eingesetzt. Jedoch äusserte sich Oppenheim negativ über die Wirksamkeit der zweiten Frauenbewegung und über bestimmte feministische Diskurse wie beispielsweise denjenigen zur »weiblichen Ästhetik«. Oppenheim kritisierte die Separierungstendenzen in der Frauenbewegung. Die Probleme zwischen Männern und Frauen könnten nicht gelöst werden, indem die beiden Geschlechter voneinander isoliert werden, meinte die Künstlerin 1983 in einem Gespräch mit Margot Mifflin. Oppenheim resümierte daher: »The feminists didn't help us in many ways.« Mit ihren kritischen Äusserungen gegenüber der zweiten Frauenbewegung wollte sie eine gewisse Distanz zwischen sich und dem Feminismus schaffen. Oppenheim hatte an der einen, androgynen Kultur und nicht an der weiblichen teilnehmen wollen. Vgl. Schumann 1977 (wie Anm. 80), S. 78; Strobl, Ingrid, *Die Schöne und das Biest*, in: *Emma* 7, 1981, S. 54–61, hier S. 56; Tillman, Lynn M., *Don't Cry. Work*, in: *Art and Artists* 8, 1973, S. 22–27, hier S. 25; Mifflin 1986 (wie Anm. 62), S. 31.

- 112 Vgl. *Magna. Feminismus, Kunst und Kreativität*, hrsg. von Valie Export, Ausst.-Kat. Galerie Nächst St. Stephan, Wien 1975; Ausst.-Kat. Berlin 1977 (wie Anm. 80).
- 113 Vgl. Curiger 1989 (wie Anm. 1), S. 268–275; Schulz 1993 (wie Anm. 7), S. 164–165, S. 169.
- 114 Vgl. Anekdote Oppenheims zur Entstehung des Objekts in Kap. »Sexualisierung der Objekte: Das Fallbeispiel ›Pelztasse‹«; Ditzgen, Lore, *Die Dame mit der Pelztasse. Eine Begegnung mit Meret Oppenheim*, in: Süddeutsche Zeitung, 27./28. März 1982, Nr. 72, S. 15.
- 115 Vgl. Martin, Jean-Hubert, *Vorwort*, in: Meret Oppenheim, hrsg. von Jean-Hubert Martin, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, 1984, S. 3–4, hier S. 4.
- 116 Interessanterweise hat Oppenheim Bretons Titel in ihrem Werkverzeichnis übernommen, obwohl sie sich mehrfach eher negativ dazu geäußert hat. In einem Gespräch von 1984 sagte die Künstlerin: »Le titre l'von Breton, Anm. d. Verf.] m'était complètement indifférent. Et au fond, ça ne va pas avec moi, ce n'est pas mon genre de titre. Mais maintenant qu'il est donné, ça m'est égal.« Pagé/Parent 1984 (wie Anm. 20), S. 15–16; Curiger 1989 (wie Anm. 1), S. 146.
- 117 Belton 1991 (wie Anm. 20), S. 68.
- 118 Einzig 1978 kreierte Oppenheim einen mit Pelz beklebten Fingerring aus Messing – dies in Anlehnung an ihren metallenen Armreif mit Pelz aus den dreissiger Jahren, der ausschlaggebend für die »Pelztassen-Idee« gewesen war. Vgl. Schulz 1993 (wie Anm. 7), S. 106.
- 119 Eine Gesprächsnotiz Sarah Schumanns dazu: »Meret Oppenheim meint, sie hätte danach natürlich alles mit Pelz beziehen können – den Füllfederhalter oder die Rocky-Mountains, dann hätte sie sich eine Kundenliste angelegt und sich Leute angestellt.« Schumann 1977 (wie Anm. 80), S. 75.
- 120 Vgl. Schulz 1993 (wie Anm. 7), S. 106, S. 158, Anm. 346.
- 121 Ebd., S. 111.
- 122 Beispielsweise vom Objekt »Hafer-Blumen« [Nr. S 134, 1969] liess Oppenheim in einer zweiten Edition 300 Multiples herstellen; vgl. Curiger 1989 (wie Anm. 1), S. 201.
- 123 Den Begriff »paraphrasierende Multiples« habe ich von Isabel Schulz übernommen. Schulz 1993 (wie Anm. 7), S. 105–109.
- 124 1969 hat Oppenheim das Objekt »Eichhörnchen« von der La Medusa Gallery in Rom als Multiple edieren lassen. »Eichhörnchen«, 1960 [Nr. I 7]; ca. 22 x 19 x 9 cm; Bierglas, Plastikschaum und Pelz; Nachlass; 1969 [Nr. S 126; 23 x 17,5 x 8 cm; Bierglas, Plastikschaum und Pelz; Multiple in Aufl. von 100]. Vgl. Curiger 1989 (wie Anm. 1), S. 180, S. 200.
- 125 Schulz 1993 (wie Anm. 7), S. 109.
- 126 »Andenken an das Pelzfrühstück«/»Souvenir du déjeuner en fourrure« 1970/1972 [Nr. T 151a; 20 x 17 x 5 cm; Fellimitat, falscher Damast, künstliches Edelweiss unter bombiertem Glas; Multiple-Edition von 1972 in Aufl. von 120 Ex. und 10 Ex.]. Vgl. Curiger 1989 (wie Anm. 1), S. 204.
- 127 »Poster Pelztasse (nach Photo Man Ray)« 1971 [Nr. U 153; Offset-Druck, in den Farbvarianten bräunlich-rot, grünlich-gelb und bläulich-rosa; Galerie Martin Krebs, Bern, in Aufl. von 190 Ex. und 30 handsigniert. Ex.]. Vgl. Curiger 1989 (wie Anm. 1), S. 204.
- 128 Siehe Kap. »Künstlerin und Aktmodell«.
- 129 Vgl. Pagé/Parent 1984 (wie Anm. 20), S. 13.
- 130 Fellenberg, Walo von/Grundbacher, François/Martin, Jean-Hubert, *Meret Oppenheim. Träume und Bilder, Dichtungen und Deutungen*, in: Ausst.-Kat. Bern 1984 (wie Anm. 115), S. 13–16, hier S. 16.
- 131 Krüger, Werner, *Kunst kann nur in der Stille entstehen*, in: Krüger, Werner/Pehnt, Wolfgang (Hrsg.), *Documenta. Documente. Künstler im Gespräch*, Köln 1984, S. 92–103, hier S. 95–99; Strasser, Catherine, *Entretien avec Meret Oppenheim*, in: *Arte Factum. Zeitschrift für aktuelle Kunst in Europa* 7, 1985, S. 16–19, hier S. 17.
- 132 Belton 1991 (wie Anm. 20), S. 66.
- 133 Siehe Kap. »Sexualisierung der Objekte: Das Fallbeispiel ›Pelztasse‹«.
- 134 Pikanterweise sollen die 1936 von Oppenheim verwendeten Stöckelschuhe der vorherigen Partnerin von Max Ernst, mit dem Oppenheim damals eine Liebesbeziehung hatte, gehört haben. Vgl. Chadwick 1985 (wie Anm. 24), S. 106; Schulz 1993 (wie Anm. 7), S. 158, Anm. 357.
- 135 Oppenheims Brief vom 8. Juni 1982 an Kurator Jean-Christophe Ammann, vgl. Ammann, Jean-Christophe, *Für Meret Oppenheim*, in: Curiger 1989 (wie Anm. 1), S. 116–117, hier S. 116.
- 136 »Bon appétit, Marcel! (Die weisse Königin)« [Nr. P 109; 1966; Forster Goldstrom, New York]; vgl. Curiger 1989 (wie Anm. 1), S. 195; Helfenstein 1993 (wie Anm. 3), S. 116–119.
- 137 Marcel Duchamp, »Étant donné: 18 la chute d'eau, 28 le gaz d'éclairage« (1947–66; seit 1968 im Philadelphia Museum of Art installiert); vgl. Daniels 1992 (wie Anm. 32), S. 284–291.
- 138 Siehe Werkbeispiele in Kap. »Frühlingsfest im Winter«.
- 139 Vgl. Schulz 1993 (wie Anm. 7), S. 105–109.
- 140 Siehe oben in Kap. »Distanzierungen«; vgl. Ammann 1982 (wie Anm. 135), S. 116.
- 141 Siehe Kap. »Sexualisierung der Objekte: Das Fallbeispiel ›Pelztasse‹«.

Fotonachweis

Bern, *Œuvre Meret Oppenheim*: 2, 8, 10, 15, 17, 18, 19, 20; *Bon Encontre*, Man Ray Trust/Telimage: 1, 3, 4, 5, 7; Lausanne, Bibliothèque Cantonale et Universitaire: 6, 13; Zürich, © ProLitteris: 5.

