Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1985)

Heft: 4: Collaboration Meret Oppenheim

Artikel: Collaboration Meret Oppenheim

Autor: Burckhardt, Jacqueline / Meyer-Thoss, Christiane / Oppenheim, Meret

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679680

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

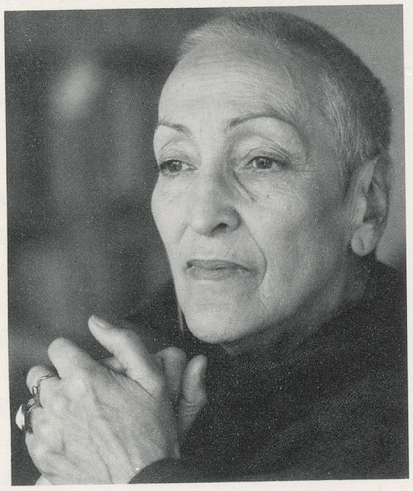
Download PDF: 13.10.2025

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

Das Geheimnis der Vegetation/*The Secret of Vegetation*, 1972,
Öl auf Leinwand / *oil on canvas*, 195 x 97 cm / *76¾ x 39½ "* (Kunstmuseum Bern)

Collaboration

Meret OPPENHEIM



Meret Oppenheim, 1982

(Photo: Nanda Lanfranco)

VOKALE UND BILDER IM ZAUBER DER REIZE

JACQUELINE BURCKHARDT

Röntgenaufnahme von / *X-Ray of* Meret Oppenheim, 1964

Einst waren es nur ein Stück chinesisches Gazellenfell, ein paar geweisste Stöckelschuhe, papierene Geflügelmanschetten, der zerbrochene Rückspiegel eines Camions, ein angeschwemmter Zweig oder etwa Zuckermandeln. Aus diesen Dingen hat Meret Oppenheim die lyrische Dimension herausgelesen und sie nicht als *«objets trouvés pour épater le bourgeois»* zur Kunst erhoben, sondern sie zu Figuren und stimmigen Gegenständen beseelt; zu Objekten, die in verschiedenen Sinnschichten Vertrautheit und Fremdheit zugleich ausströmen.

Die Bereitschaft, mit allen Sinnen intensiv zu erleben, und die ständige Reflexion haben ihre Instinkte, den Geist für das Wahre und Unwahre und für die Zusammenhänge der geheimnisvollen Untergründe in den Vorgängen des Lebens und der Natur geschärft. «Mit einem Zeitgefühl, das sich auf den Moment zuspitzen oder auf unermessliche Dimensionen ausdehnen kann, spürt sie Erfahrungen auf, welche die kleinste Zelle einer Pflanze oder auch die Sterne betreffen können.»* 1964 liess sie eine «Röntgenaufnahme» ihres Schädels mit Ohrringen, Kettchen und der Hand mit Fingerringen machen. 1980 schrieb sie das Gedicht «Selbstporträt seit 50'000 v. Chr. bis X».

Sie erreicht, dass ihr in grosser Schwingungsweite die Inspirationen zufallen und sich in ihr unaufhörlich ein feines Netz von Assoziationen ausbreitet. So entsteht eine Kunst, die aussieht, als wäre sie natürlich gewachsen in einer eigenen Dingwelt. «Man weiss nicht woher die Einfälle einfallen, sie bringen ihre Form mit sich, so wie Athene behelmt und gepanzert dem Haupt des Zeus entsprungen ist, es kommen die Ideen mit ihrem Kleid.» (M.O.) Die Einfälle werden ganz stark vom Material geleitet, entstehen während der Arbeit selbst, in wechselseitigen Impulsen einem unbestimmten Rhythmus folgend. An der Eigenheit der Werkstoffe entzünden sich die Ideen und erfordern vom Betrachter den Tastsinn für die Erfahrung mit dieser Arbeit. Wer spürt's nicht auf Lippen, Zunge und zwischen den Zähnen, sieht er die «Pelztasse»? An der unbehaglichen Vorstellung der Berührung des

* *Bice Curiger,* Meret Oppenheim, Spuren durchstandener Freiheit, ABC Verlag, Zürich 1982, S. 12. Siehe darin: Werkmonographie und ausgewählte Bibliographie.

JACQUELINE BURCKHARDT, Restauratorin, Kunsthistorikerin und Mit-Verlegerin von «Parkett».

THE SEMANTICS OF ANTICS

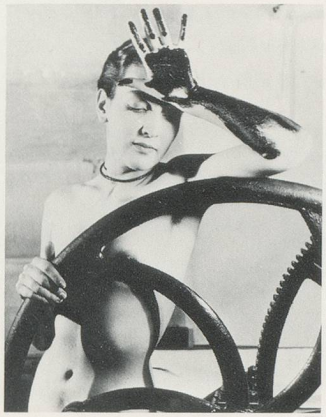
JACQUELINE BURCKHARDT

A piece of fur from a Chinese gazelle, a pair of whitewashed high heels, paper frills, the broken rearview mirror of a truck, a twig of driftwood, sugar-coated almonds — objects such as these turn lyrical in the hands of Meret Oppenheim. She does not treat them as objets trouvés pour épater le bourgeois *but instead breaths new life into them, creating compelling figures and objects readable on different levels as both familiar and alien.*

Intense awareness of all sensual experience and unceasing reflection have sharpened her instincts and her intuition of thruth and untruth in pursuing the relations among the mysterious forces behind life and nature. «With a feeling for time that focuses on a fleeting moment or spans infinite dimensions, she ferrets out experiences involving the tiniest plant cells as well as the stars.») In 1964 she had an «X-ray» taken of her skull and hand, showing earrings, necklace and rings. In 1980 she wrote the poem «Self-Portrait since 50,000 B.C. to X.»*

She has the gift of vibrant inspiration constantly weaving an intricate network of associations inside her. The result is art that looks naturally grown in its own world of things. «I don't know where the inspirations come from, they bring their forms with them, line Athena, who sprung, fully accoutred, from the head of Zeus, the ideas come dressed.» (M.O.) Thus, they are inseparable from their material source; they emerge during the work process itself, obeying the mutual impulses of an undefined rhythm. The characteristics of the materials spark off the ideas and activate the viewer's sense of touch. It is impossible to look at the «Fur Teacup» without feeling it on lips, tongue and teeth. This disturbing thought sets off a fireworks of fantasies and interpretations, different for everyone but all pointing in the same direction: it is a physical-mental thing connected with eroticism and tomfoolery. Even when Meret Oppenheim draws or paints her «Fog Pictures», the same stimulating effect is produced by the hatching that lures the image onto paper or canvas.

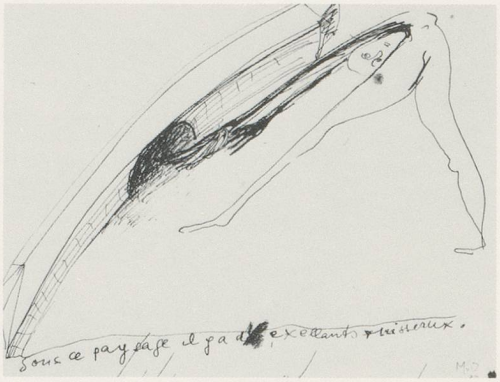
Meret Oppenheim's work has not been without its ups and downs. Personal doubts and the refractory problems of being a woman held her up for seventeen years, until 1954. These difficulties were compounded by financial straits. And besides, how could any sensitive human being survive the violence of those



Meret Oppenheim im Atelier von Louis Marcoussis, 1934 *(Photo: Man Ray)*

**) Bice Curiger, Meret Oppenheim. Spuren durchstandener Freiheit, ABC Verlag, Zurich, 1982, p. 12; including a complete list of works and a selected bibliography.*

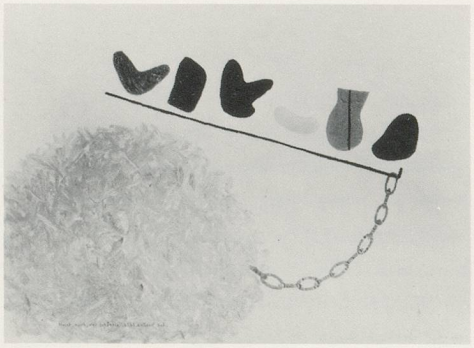
JACQUELINE BURCKHARDT is a restorer, an art historian and co-publisher of «Parkett».



Unter dieser Landschaft hat es ausgezeichnete Flüsse / *Under this Landscape there are Excellent Rivers,* 1933, Tusche / *Indian ink,* 16 x 21 cm / *6½ x 8½ "*

Mann im Nebel / *Man in the Fog,* 1975, Ölkreide / *chalk,* 32 x 48,5 cm / *13 x 19 4/5 "*

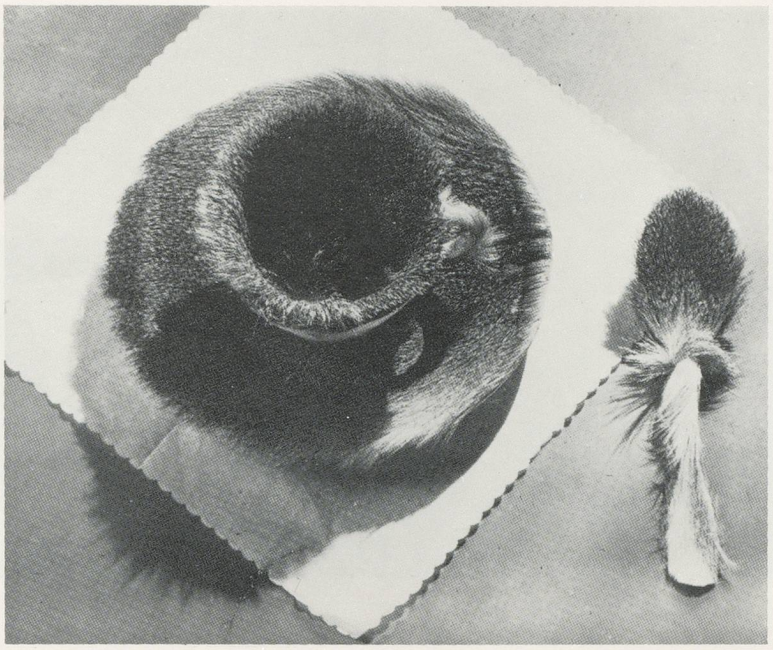
Husch, husch, der schönste Vokal entleert sich! / *Quick, Quick the Most Beautiful Vowel is Voiding!,* 1934, Öl auf Leinwand / *oil on canvas,* 45,5 x 65 cm / *18½ x 26½ "*



Mundes mit dem Pelz entspinnen sich die Phantasien und Deutungen. Bei jedem auf seine Art, bei allen aber in dieselbe Richtung weisend: Es ist ein leiblich-geistiges Ding und hat mit Erotik zu tun und mit Schalk. Auch wenn Meret Oppenheim ihre «Nebelbilder» zeichnet oder malt, sind es die anhaltenden Reizungen durch die Schraffuren, die dem Papier oder der Leinwand das Bild entlocken.

Meret Oppenheims Schaffen verläuft aber keineswegs ohne innere Krisen und Pausen. In erster Linie Selbstzweifel und die widerspenstigen Probleme des Frauseins blockierten sie während 17 Jahren, bis 1954. Dazu kamen finanzielle Nöte. Und, welcher sensible Mensch konnte die Gewalteinbrüche der Zeit angstfrei überstehen. Der Blick auf ihr bisheriges Gesamtwerk und auf ihre Gedichte offenbart Fülle, und doch ist dieses nicht besonders umfangreich. Meret Oppenheim ist keine Virtuosin der pathetischen Geste. Das Handwerk muss zwar gelernt werden, nicht ohne Langeweile um 1933 in einigen Stunden beim Aktzeichnen in der Pariser Académie de la Grande Chaumière und mit Interesse um 1938 in der Allgemeinen Gewerbeschule Basel. Sie nennt sich Autodidaktin und bewahrt sich ganz selbstverständlich davor, einer Darstellungsmanier zu verfallen, oder eine kunstideologische Zwangsjacke anzuziehen. Trotzdem: den Anregungen von Künstlerfreunden verschliesst sie sich nicht. Sie nimmt auf, verfügt aber mit grosser Authentizität über das, was jeweils für die Arbeit nützlich sein kann. Sie sagt, dass André Bretons Manifest des Surrealismus von 1924 — welches sie erstmals in den 70er Jahren liest — zum Bedeutendsten und Tiefsten gehöre, was über Dichtung und Kunst je geschrieben wurde. Und stets verbunden bleibt sie dem surrealistischen Bewusstsein des Breton-Kreises in seinen subtilen, phantasievollen Aspekten, wonach die innerlich zusammenhängenden Ausdrucksmittel — verbale, visuelle oder sonstige — frei gewählt werden sollten, frei von Vernunftsnormen, von moralischen und starräugig ästhetischen Kategorien, allein schon, weil all dies ihrem eigenen Wesen entspricht. Doch entzieht sie sich dem Zwang des politischen Bekenntnisses der Mitglieder des Kreises, denn sie glaubt nicht an den Kampf nach aussen, sondern an die Wirkung des Werkes. Die Mauer zwischen Leben und Kunst bleibt immer eingerissen, wie viele weitere Dualismen in ihrem Denken in Frage gestellt sind. Meret Oppenheim: Königin im Zwischenreich.

Sie arbeitet stets in Wort und Bild. «Husch, husch, der schönste Vokal entleert sich!», heisst ein Bild von 1934, und so steht's auch in einem Gedicht desselben Jahres. Fragt man die manchmal etwas Schwerhörige: «Haben Sie ein Bahnbillet?», versteht sie: «Haben Sie ein Fasanenfilet?» — Zeichen ihrer humorvollen, beweglichen Phantasie! Und es erstaunt, wie rasch die geringe Verwandlung uns in eine andere Welt verführt. Den Vokalen und ihren Wörtern geht es wie den Materialien. Sie erscheinen in den Gedichten, manchmal einen bestimmten Rhythmus prägend, in einem offenen Sinnzu-

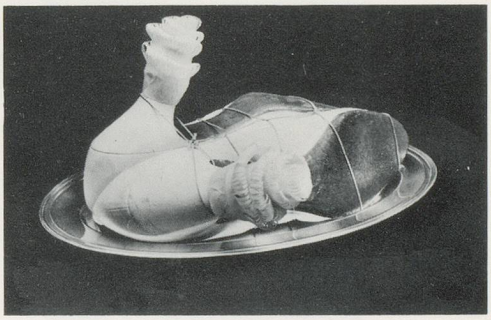


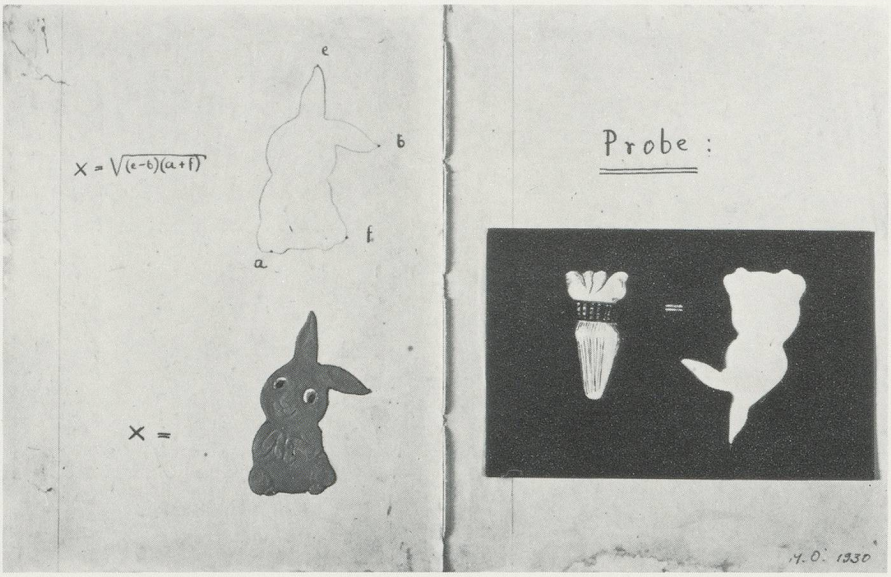
Déjeuner en fourrure, 1936, *(Photo: Dora Maar)* (Museum of Modern Art, N.Y.)

years without anxiety and fear? Her art work and poetry reveal a fullness despite the fact that her oeuvre is not voluminous. Meret Oppenheim's forte is not the grandiose, melodramatic gesture. She learned her trade — not without boredom — ca. 1933 at the Parisian Académie de la Grande Chaumière where she took lessons in drawing nudes and with greater interest ca. 1938 at the Allgemeine Gewerbeschule Basel. She calls herself an autodidact and easily escapes succumbing to an artistic mannerism or winding up in an art-ideological straightjacket. Nevertheless: she would never spurn valuable impulses from artist friends. She absorbs whatever might be useful, exploiting it, however, with great authenticity. She says that André Breton's Manifesto on Surrealism of 1924 — she first read it in the seventies — ranks among one of the most significant and profound contributions ever made to art and poetry. And she has always remained loyal to the subtle, imaginative realism of the Breton Circle, which advocated the free choice of personally cogent means of expression, whether verbal, visual or others, i.e. freedom from the norms of reason, from rigid moral and aesthetic categories. These principles struck a chord in her own character although she never shared the political commitment of the others in the Circle. She is not one to engage in open battle; her works must speak for themselves. The cracks in the wall between life and art are forever irreparable and she harbors doubts about other dualities of thought as well. Meret Oppenheim: Queen in the Realm Between.

Both word and image are vital to her. Quick, Quick, the most beautiful vowel is voiding, *the title of a picture done in 1934*

Ma gouvernante, *my nurse*, mein Kindermädchen, 1936, (Moderna Museet, Stockholm)

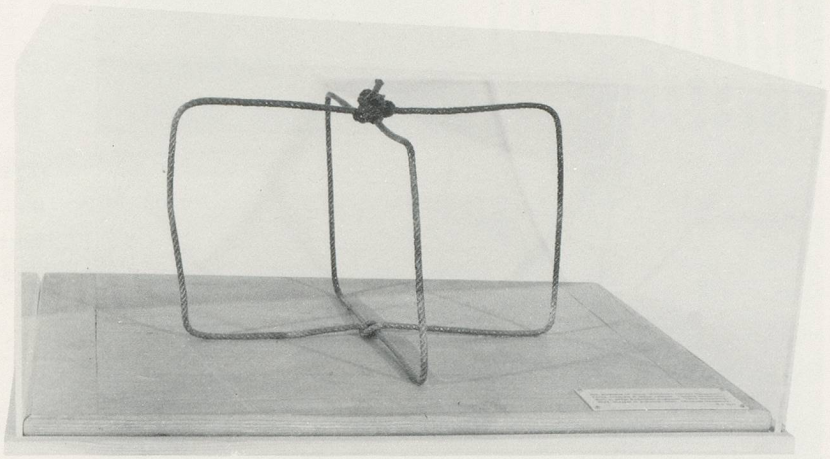




Das Schulheft / *Algebra Notebook*, 1929

sammenhang und bilden betörende, kaleidoskopische Stimmungsbilder und Aussagen. Den Werken gehören sie untrennbar an, und man wird oft gewahr, dass eine Arbeit von Meret Oppenheim allein durch ihre Erscheinung, ohne Kenntnis der Benennung zu keinem adäquaten Verständnis führen kann. Das Erlebnis wäre eingeschränkt, kennte man nicht den Titel der Assemblage, bestehend aus einem Paar mit Schnur zusammengebundenen, weissen Stöckelschuhen, über deren Absätze Geflügelmanschetten gestülpt sind, die einem wie eine gebratene Gans auf einem versilberten Tablett angeboten wird. Durch die Bezeichnung «Ma gouvernante, my nurse, mein Kindermädchen» von 1936, das mit einem Augenzwinkern nach den Gepflogenheiten in der guten Gesellschaft dreisprachig benannt ist, eröffnet sich im Werk die Geschichte des jungen Fräuleins mit dem wohlig unreinen Gewissen, das Verbotenes treibt oder phantasiert. Hier gilt, dass die Benennung zum unentbehrlichen Gegenstand der Arbeit gehört, nicht nur im Sinne eines Inhalts- und Deutungsmittels, sondern als vitaler, materialisierter Stoff des Werkes. Ist es hingegen nicht bezeichnend, dass nicht Meret Oppenheim, sondern André Breton der «Pelztasse» 1936 den Titel «Déjeuner en fourrure» verleiht? Der Titel ist poetisch, witzig, doch für das Verständnis des Objektes entbehrlich, folgen doch seine Reize dem Taktilen des Gegenstandes und nicht seiner Benennung.

Die sechzehnjährige Meret schrieb 1929 in ihr Mathematikheft eine Formel und schenkte das Heft ihrem Vater mit der Erklärung, sie wolle nicht weiter zur Schule gehen, sondern Künstlerin werden. Die Formel lautete: X = Hase, und fortan hielt sie an solcher Art Behauptung fest.



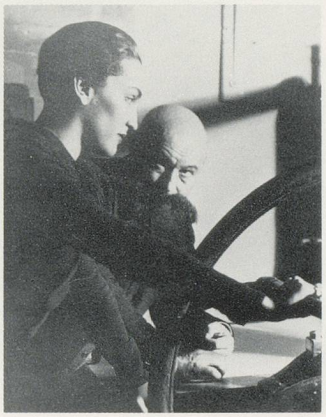
Worte in giftige Buchstaben verpackt (Wird durchsichtig)/ *Words Wrapped in Poisonous Letters (Becomes transparent)*, 1970, Mischtechnik / *mixed media,* 14 x 31 x 39,5 cm / *5 7/10 x 12 3/5 x 16 1/10 "*

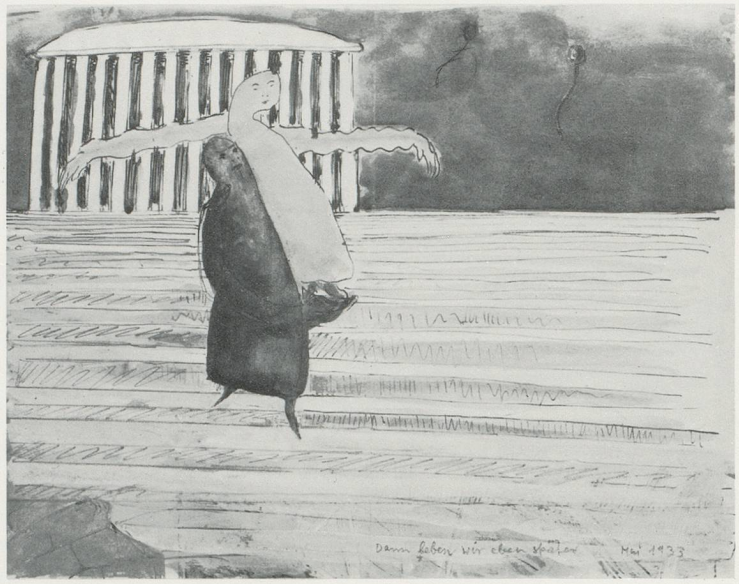
appears as a line in a peom written that same year. If you ask her whether she has got a train ticket (she sometimes has trouble hearing), she demonstrates her delightful wit and imagination by interpreting, «Have you got a pheasant fillet?» (German: Bahnbillett — Fasanenfillet) *It is amazing how quickly we are transported to another world by such a slight transformation. Vowels and words are given the same treatment as materials are. They appear in poems in an open framework of meaning, creating sometimes a certain rhythm and always a tantalizing kaleidoscope of moods and statements. They are inseparably bound up with Meret Oppenheim's work and often we cannot adequately comprehend a piece until we have seen the title as well. We would be missing half the fun if we did not know the title of a work she did in 1936, consisting of a pair of white high heels trussed like a fried duck and served on a silver-plated platter. The title, Ma gouvernante, my nurse, mein Kindermädchen, in three languages, lampoons the conventions of good society and conjures up the story of a young lady with a deliciously guilty conscience for toying with forbidden fruit. The title here is an indispensable part of the work not only as a means of interpreting content but as a vital, material component of the piece. And interestingly enough, not Meret Oppenheim but André Breton called the «Fur Teacup» in 1936 Déjeuner en fourrure. The title is poetic, witty, yet not a necessary means to understanding the object, whose essence lies in the tactile stimulus rather than in the title.*

In 1929, sixteen-year-old Meret wrote a formula in her algebra notebook and gave it to her father, saying she wanted to quit school and become an artist. The formula read: x = hare; claims of this kind have peppered her life ever since.

The bond between language and object is irritatingly evident in Word wrapped in poisonous letters (Becomes transpar-

Meret Oppenheim und Louis Marcoussis mit falschem Bart / *with a false beard,* 1934, *(Photo: Man Ray)*

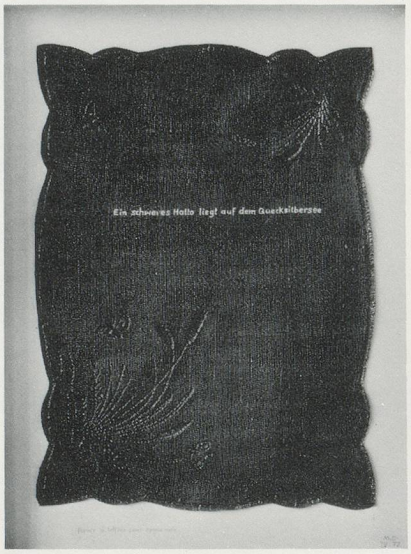




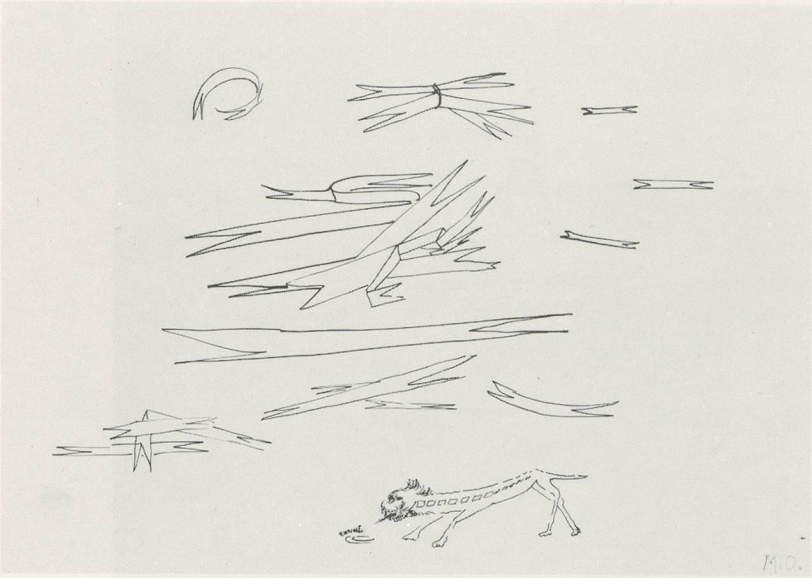
Dann leben wir eben etwas später / *Well, then We Live a Little Later,* 1933, Tusche, Gouache / *ink, gouache,* 21 x 27 cm / *8½ x 11 "*

Dieses besondere Verhältnis von Sprache und Gegenstand wird auf irritierende Weise erlebbar im Werk «Wort in giftige Buchstaben verpackt (Wird durchsichtig)» von 1970. Man sieht eine Schnur (sie ist in Polyester versteift), die ohne einen erkennbaren Inhalt zu umfassen — denn die giftigen Buchstaben haben das Wort und sich selbst bereits unsichtbar gemacht — wie zu einem Päckchen gebunden ist. So starrt man denn auf die Schnur und hat das Ereignis verpasst, als stünde man in einer Kriminalsatire am Tatort eines Mordes, und die Leiche ist schon weggeschafft. Und weiter noch, in inniger Verschmelzung wird im Werk «Briefpapier für einen schwarzen Schwan» von 1972, einem fabrikmässig hergestellten Plastik-Set, auf dem geschrieben steht: «Ein schweres Hallo liegt auf dem Quecksilbersee», das Objekt zur Poesie oder umgekehrt die Poesie zum Objekt.

Briefpapier für einen schwarzen Schwan / *Stationery for a Black Swan,* 1972, Mischtechnik / *mixed media,* 55 x 42 cm / *22 1/5 x 17 1/10 "*

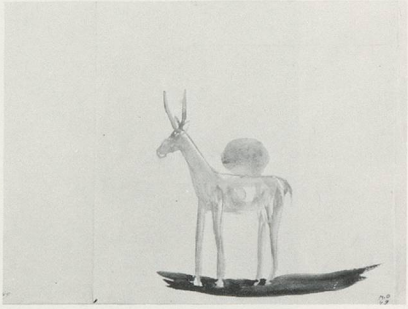


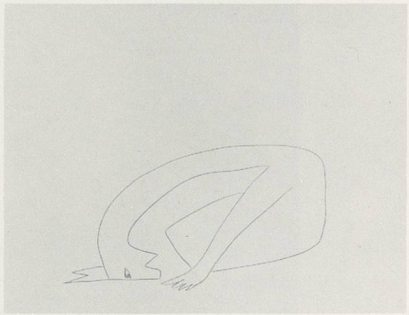
Meret Oppenheims nicht leicht zu ergründende Vielschichtigkeit, ihr Werk, das sich dem schnellen Zugriff manchmal widerborstig entzieht, und ihr Spiel auf vielen Instrumenten zugleich hat lange verunsichert. Aber früh schon (1933) schrieb sie lakonisch in eine Zeichnung: «Dann leben wir eben etwas später». Erst in der heute möglichen Übersicht erschliesst sich Meret Oppenheims ethische Absicht, unter chronischer Herausforderung, im immer neuen Ein- und Ausatmen, höchst privat oder im spielerischen Erproben ungeahnter Kapazitäten, sich dem Abenteuer einer Arbeit hinzugeben. Und ganz allmählich, in den letzten 15-20 Jahren, seit in der Kritik die steife Forderung nach klarer Entwicklung und Stiltreue verbleicht und die Offenheit in der Jungen Kunst fasziniert, wird Meret Oppenheims Werk gewürdigt. Mehr noch: man verehrt sie als Persönlichkeit, ihrer Erscheinung, ihres Humors, ihrer Weisheit wegen.



Die Langeweile / *Boredom*, 1937-38, Tusche / *Indian ink*, 29,5 x 21 cm / *12 x 8½ "*

Antilope mit Sonne auf dem Rücken / *Antilope with Sun on its Back*, 1949, Gouache, 24,5 x 33,5 cm / *10 x 13 7/10 "*



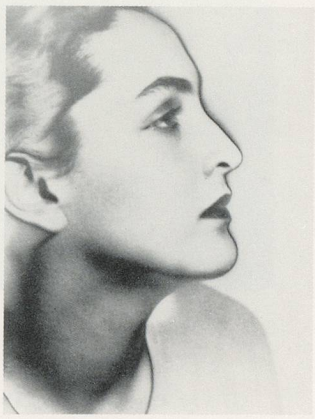


Gekröntes Tier in Anbetung / *Crowned Animal in Prayer*, 1975, Tusche / *Indian ink*, 21 x 29,5 cm / *8 2/3 x 12 "*

e n t) made in 1970. We see a rope, stiffened in polyester, tied around a non-existent package because the poisonous letters have already made the words and themselves invisible. Having missed the event, we stand there staring at the rope— like standing at the scene of a murder where the corpse has already been carted away. S t a t i o n e r y f o r a b l a c k s w a n (1972) consists of a store-bought plastic set on which the words «A heavy hello lies on the mercury lake» have been written. Here the bond is even tighter; the object becomes poetry, poetry is the object.

Meret Oppenheim's abstruse, multi-leveled work sometimes stubbornly eludes facile interpretation; her virtuoso performance on many instruments at once has long left viewers at something of a loss. On a picture done early in 1933 she wrote the laconic statement, «W e l l , t h e n w e'l l l i v e a l i t t l e l a t e r .» Only now, in retrospect, can one deduce the ethical attitude that led Meret Oppenheim to abandon herself to the adventure of a piece, surrendering to the chronic challenge again and again, totally drained, sometimes with great intimacy, often in playful exploration of unfathomable potential. And very gradually in the past fifteen to twenty years, after the critics' stodgy demand for clear development and stylistic consistency had paled, yielding to a growing fascination for the unfettered approach of recent art, Meret Oppenheim has finally come into her own. She is much admired for her lucid serenity and for her extraordinary personality, heightened by the unique experiences she has undergone in life and art.

(Translation: Catherine Schelbert)



Meret Oppenheim, 1933 *(Photo: Man Ray)*

Das Paradies ist unter der Erde / *Paradise is Under Ground*, 1940,
Collage, *Gouache*, 22 x 16,5 cm / *9 x 6 7/10 "*

Traum von der weissen Schildkröte mit Hufeisen an den Füssen/
Dream of the White Turtle with Horseshoes on its Feet, 1975,
Collage, Gouache auf Papier / *on paper*, 37,5 x 24 cm / *15 3/10 x 9 4/5 "* (Kunstmuseum Luzern)

Steinfrau / *Stone Woman*, 1938,
Öl auf Malkarton / *oil on board*, 59 x 49 cm / *24 x 20 "*

Octavia, 1969,
Öl auf Holz, plastische Masse, Baumsäge / *oil on wood, chalklike mass, saw,* 187 x 47 cm / *76 3/4 x 19 2/5 "*

POESIE AM WERK

CHRISTIANE MEYER-THOSS

1. Retrospektive

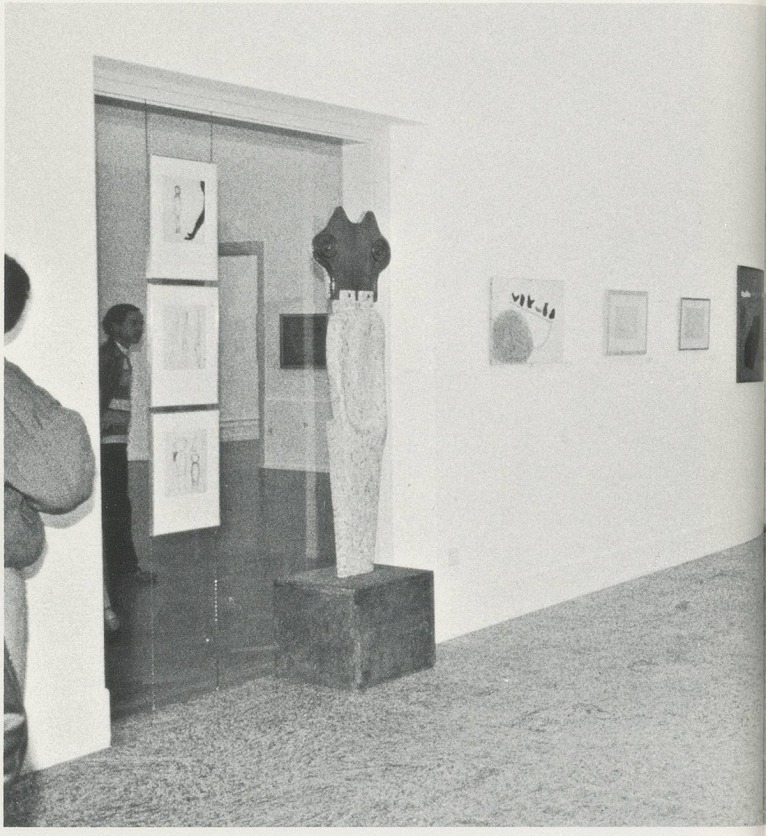
Die Wahrnehmung der zeitlichen Zusammenhänge im Werk von Meret Oppenheim anlässlich der grossen Retrospektive in der Berner Kunsthalle[1)] erlaubt eine neue Sicht auf ihr Oeuvre. In dem Moment nämlich, wo die Bilder tatsächlich zusammenhängen, wird deutlich, wie heftig sie auseinanderstreben und wie sehr ein jedes Bild im Selbstgespräch begriffen ist.

Das störrische Für-sich-Sein der Arbeiten, die immer wieder die Verwandtschaft untereinander leugnen, nimmt den uneingeweihten Betrachter stark in Anspruch und macht den Rundgang abenteuerlich. Im Einzelbild ist eine seltsam provokante Einsilbigkeit, ein Leuchten von innen heraus.

Nach so langer Zeit sichtlich befangen, stehen die Werke sich gegenüber; mit auffälliger Distanz, ja Diskretion begegnen sie sich, selbst solche aus eng zusammenliegenden Zeiträumen.

Statt mit grosser Geste, wozu die heute 71-jährige Meret Oppenheim das Zeug hätte, wacht sie mit erotischer Kompetenz über das eigene Werk. Gleich in der Eingangshalle sind ihre Holzskulpturen als zuverlässige Wächter aufgestellt: «Der grüne Zuschauer» (1978) mit dem Untertitel «Einer der zusieht, wie ein anderer stirbt», und die «Genoveva» (1971).

CHRISTIANE MEYER-THOSS, Autorin in Frankfurt am Main. Sie ist Herausgeberin der Gedichte von Meret Oppenheim, die 1984 unter dem Titel «Husch, husch, der schönste Vokal entleert sich» im Suhrkamp-Verlag, Frankfurt/M., erschienen sind.



Blick in die Meret Oppenheim-Ausstellung in der Kunsthalle Bern 1984. Links: Die Skulptur «Der Grüne Zuschauer», in der Version von 1959; rechts «Genoveva», von 1971.

Der Roman, den man von Meret Oppenheim und ihrem Werk erwarten könnte und den eine Retrospektive oft schon durch die chronologische Abfolge von Bildern erfindet, wird gerade hier nicht erzählt: Es sieht danach aus, als ob sie mit ihrem Votivbild gegen das Kinderkriegen, «Würg-

POETRY AT WORK

CHRISTIANE MEYER-THOSS

The Meret Oppenheim Exhibition in the Kunsthalle Bern, 1984. Left: The sculpture «The Green Observer» in the version of 1959; right: «Genoveva», 1971.

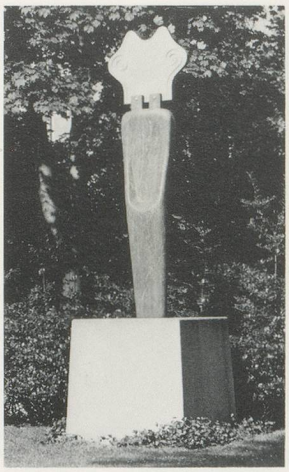
1. Retrospective

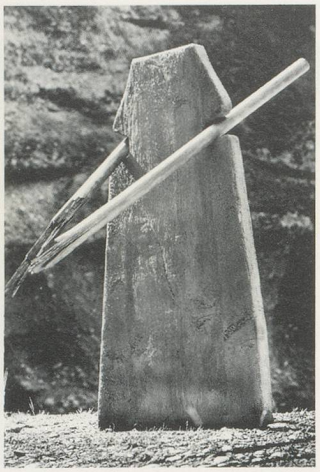
A large retrospective of Meret Oppenheim's work at the Kunsthalle in Bern[1] allows a new overall look at the artist's oeuvre in that it makes perception of the temporal relation of the pieces to each other possible. The extent to which the images tend away from one another, to which every one is a monologue, emerges clearly from their sheer physical proximity. The obstinate individuality of the works, their persistent denial of any connection to those around them, tends to tax visitors unfamiliar with the artist, and makes visiting the show an adventure. There is a curiously provocative, monosyllabic quality to the single image, like an inner light projected outward. Visibly ill at ease at being together again after a long while, each piece — even the ones created around the same time — retains an air of polite and distanced reserve towards the others.

Meret Oppenheim, who is 71 years old, watches over her work not with the grandeur to which she would be entitled and of which she would be capable, but with an erotic sort of competence. Her wood sculptures, «The Green Observer» (1978), subtitled «Someone Watching Somebody Else Dying», and «Genoveva» (1971), are like faithful sentries standing guard in the Kunsthalle entrance hall.

The novel one might have expected from Meret Oppenheim and her work, and which often emerges from the chronological arrangement of pictures in a retrospective, has, quite deliberately, not been written here. The artist keeps some very particular moments alive; it is as if she would have her «Avenging Angel» (1931), a votive picture to protection against pregnancy, banish all her other pictures. No propagation, please!

CHRISTIANE MEYER-THOSS, writer in Frankfurt am Main. In 1984 she issued a collection of Meret Oppenheim's poetry, Husch, husch, der schönste Vokal entleert sich, *Suhrkamp-Verlag, Frankfurt/M.*





Der grüne Zuschauer/ *The Green Observer*, 1978, vor dem / *in front of the Wilhelm-Lehmbruck Museum* in Duisburg

Genoveva, 1971, Holz und Ölfarbe / *wood and oil,* 128 x ca. 120 x 74 cm / *4 x ca. 4 x 2 '* (Museum des 20. Jh., Wien)

Der Würgengel/*Avenging Angel*, 1931, Tusche, Aquarell / *ink, watercolor,* 34 x 17,5 cm / *13½ x 7 "*

engel» von 1931, auch die folgenden Bilder mit einem Bann belegen wollte: keine Fortpflanzung, bitte sehr!

2. 1933-1936

Verfolgt man die Arbeiten eines ganz bestimmten Zeitraumes, so kann man sehen, dass massgebliche Werke Meret Oppenheims, sogenannte grosse Würfe, nicht im freien Fall entstanden sind. Sie sind ganz und gar nicht kalkuliert, aber sie kündigen sich an, wenn auch ihre Ausführung, ihre Form dann überraschend ausfallen. So beschert die Betrachtung des zeitlichen Umfeldes der Pelztasse «Déjeuner en fourrure» (1936) gleich mehrere Höhepunkte und dabei eine Hauptsache wie nebenbei.

Es ist Meret Oppenheim zuallererst um die Bewegtheit und Beweglichkeit in ihren verschiedenen Erscheinungsformen und Qualitäten zu tun: Daher rührt ihr «offensichtliches Desinteresse an Stil»[2]. Um nämlich das Gewünschte zu erzielen, muss sie die innere Bewegung mit der des Materials, des Bildes in Übereinstimmung bringen und kann sich dabei nicht auf feste Methoden oder einen Stil verlassen.

Die Jahre 1933-34 bringen vor allem zeichnerische Arbeiten mit vogelfreiem Inhalt, thematisch unbefangen, «von unbändiger Sicherheit und erstaunlicher künstlerischer Reife»[3]. Was hier an Bewegung, Spontaneität anscheinend mühelos gelingt, findet man fest entschlossen und konzentriert in den nachfolgenden Bildern der Jahre 1935-36. Waren die Zeichnungen noch sprunghaft jugendlich, mit aller Vorsicht, so greift Meret Oppenheim in «Kleiden Sie sich als Eisbär» und «Roter Kopf, blauer Körper» (1936) Zeitströmungen in der Kunst (Picabia) in der für sie so typischen Eigenwilligkeit auf.

Aus der handwerklich sicheren, ruhigen Schaffensperiode von 1935-36 löst sich das Objektbild «Weisser Kopf, blaues Gewand» seltsam widerspenstig heraus. Das Bild hat seinen Anlass noch nicht vergessen. Es artikuliert sich roh, plötzlich, ungestüm. Eine verwitterte Fracht, vielleicht der Gattung Archaeopterix, treibt da auf Holz durch die Räume Meret Oppenheims.

Dies Bild ist ein Bild des Absturzes und Überstehens, Überfliegens einer als dramatisch empfundenen Situation. In den darauffolgenden Werken

1) Weitere Stationen der Retrospektive, die am 8. September 1984 in der Kunsthalle Bern ihren Anfang nahm, sind: Musée de l'Art Moderne, ARC, Paris, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a.M., Haus am Waldsee, West-Berlin, Kunstverein München.

2) Bice Curiger, Meret Oppenheim, Spuren durchstandener Freiheit, Monographie mit Oeuvre-Katalog, Zürich 1982, S. 20.

3) op. cit.

Kleiden Sie sich als Eisbär / *Dress up like a Polar Bear*, 1936,
Ölfarbe auf Karton, aufgeklebtes Zelluloid, Messingplatte / *oil on cardboard, celluloid and brass collage* 65 x 50 cm / *25½ x 19¾ "*

2. 1933-1936

Careful examination of a specific period shows that Meret Oppenheim's major work was not in fact fortuitous. It was never calculated, but there were always indications of how it would develop, even if the execution or form were then surprising. A look at the objects made around the same time as «Déjeuner en fourrure» (1936) — the fur tea cup — reveals several high points and, almost incidentally, the main point.

Meret Oppenheim's primary concern is with the movement, the mobility, of her various forms and qualities; hence, her «apparent disinterest in style».[2] *To achieve what she wants, she must fuse a picture's inner movement with that of the material used and cannot be bound to particular methods or to a style.*

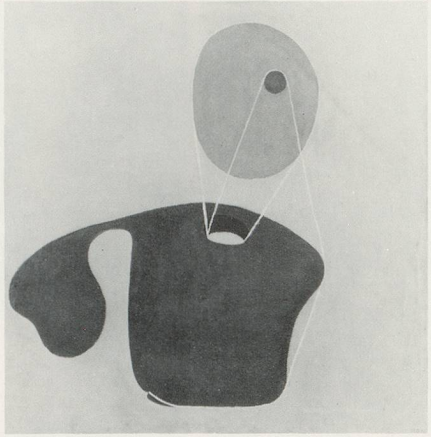
The drawings done in 1933-34 are unfettered in content, thematically unlimited, «of tremendous sureness and astonishing artistic maturity».[3] *The movement and spontaneity, apparently effortless, of these drawings is firmed up and concentrated in the paintings of 1935-36. And if the drawings are young, erratic, the artist now starts to tackle, cautiously but with typical willfulness, contemporary artistic directions (Picabia) in pictures like «Dress up like a Polar Bear» and «Red Head, Blue Body» (1936).*

Of the work done in 1935-36, a quiet period in which the artist displayed great manual certainty, «White Head, Blue Dress», an object-picture, stands out recalcitrantly. The immediacy of its inception still perceptible, its voice raw, sudden, impetuous, the picture is

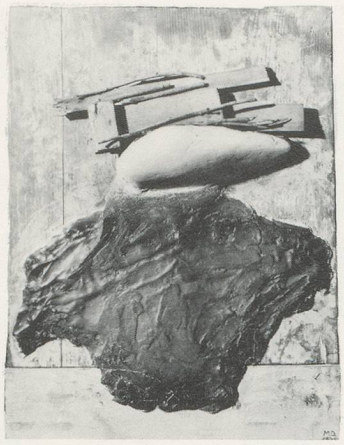
[1] *The exhibit, which opened at the Kunsthalle in Bern on September 8, 1984, will be shown at the Musée d'Art Moderne in Paris, the Kunstverein in Frankfurt, the Haus am Waldsee in Berlin and the Kunstverein in Munich.*

[2] *From Bice Curiger, «Spuren durchstandener Freiheit», a monograph of Meret Oppenheim with a catalogue raisonné, Zurich, 1982, page 20.*

[3] *ibid, page 20*



Roter Kopf, blauer Körper / *Red Head, Blue Body,* 1936, Öl auf Leinwand / *oil on canvas,* 80 x 80 cm / *31½ x 31½ "*



Weisser Kopf, blaues Gewand / *White Head, Blue Dress,* 1935, Gips, Holz, Ölfarbe / *plaster, wood, oil,* 68 x 50,5 x 12 cm / *26¾ x 19 4/5 x 4¾ "*

scheint Meret Oppenheim die in «Weisser Kopf, blaues Gewand» erfahrene und aufgeschlossene Wildnis des Materials zu bearbeiten. Sie macht seine aggressiven Bestandteile funktionstüchtig, stellt sie auf die Beine, stellt sie ruhig. Mit subtiler Raffinesse kann sie dem Akt «Kleiden Sie sich als Eisbär» eine nunmehr mechanische Bewegung entlocken. Sie funktioniert wie am Schnürchen. Die Künstlerin hat bald alle Fäden in der Hand. «Roter Kopf, blauer Körper» läuft schon aus Lust an der Ironie heiss, und ein merkwürdiger Torso bewegt sich in «Kleiden Sie sich wie ein Eisbär» wie ein Starlet auf Zelluloid und sucht den Pelz anzulegen.

Die Pelztasse ist Anschauungsobjekt des Surrealismus. Was sie als solches bis heute noch leistet, stellte gleichzeitig ihre Erfinderin in die falsche Ecke. Ein wesentlicher Zug von Meret Oppenheims Gesamtwerk ist in der Pelztasse nur auf die Spitze getrieben: die gefährliche Selbstergründung, das Absehen vom Betrachter. Sie hat das viele Zitieren gut überstanden, verkörpert Aggression ohne Wut und kommt ohne den Eifer des Gefechts aus. Fortsetzungsgeschichten haben andere für sie geschrieben. In diesem Sinne hatte diese leichtsinnige Idee schwere Folgen für die Rezeption von Meret Oppenheims Werk. Das bedeutete jahrelange Fesselung an Begriffe, die den Blick auf das «mit grösster Offenheit vorgetragene Oeuvre»[4] verstellten.

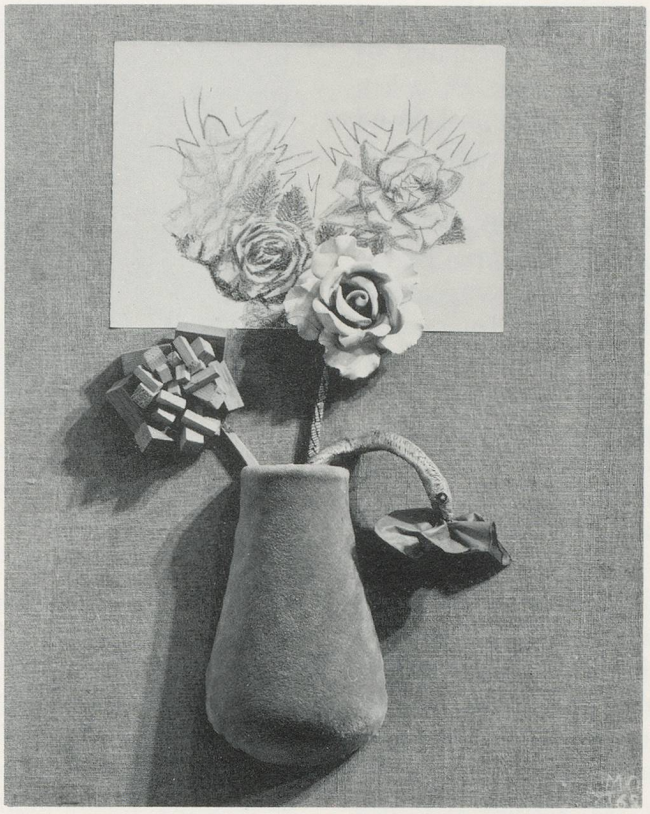
Bei den Surrealisten hat Meret Oppenheim, wie sie heute selbst sagt und es auch ihrem Werk entspricht, in erster Linie eine Bestätigung ihrer freiheitlichen Lebenshaltung und Spielfreude[5] gesucht und gefunden.

Nach aufmerksamem Studium der Pelztasse sollte man wissen, dass von einer derart mit sich selbst beschäftigten Dame (die Pelztasse) kaum direkte Nachkommenschaft zu erwarten war. Als Philosophin hat dieses Objekt im Werk mit Sicherheit weitergesponnen.

3. Rosen aus dem Gedächtnis

«Why-Why» fragt Meret Oppenheims Objektbild aus dem Jahre 1968. Eine solche Fragestellung erwartet keine Antwort. Für diesmal lässt Meret Oppenheim die Leinwand roh, unbemalt, sagt, dass alle Blumen der Kunst schon gepflückt sind, pflückt sie noch drei Mal und stellt sie in eine Vase an die Wand. «A rose is a rose is a rose» — Gertrude Stein kam es auf die dritte Rose an. Meret Oppenheim hingegen benutzt für das Erblühen ihrer Rose keine Formeln. Sie hat die Leinwand brachliegen lassen — auf diesem Grund wachsen drei «Stilblüten». Schliesslich entscheidet sie sich für keine. «Am liebsten sind mir diese kalten Lach-

[4] op. cit. [5] op. cit., S. 17.



Why-why, 1968, Objekt-Bild: Holz-Porzellan, Stoff, samtüberzogene Vase, Farbstift auf roher Leinwand
Collage: Wood, porcelain, fabric, velvetcovered vase on unprimed canvas (Kunsthaus Zürich)

one of crash and survival, of surmounting a situation perceived as dramatic. Like weatherworn cargo, perhaps of the genus archaeopteryx, it floats on wood through Meret Oppenheim's space.

In works following «White Head, Blue Dress», Meret Oppenheim seems to be coming to terms with the unruly material she has discovered. She makes its aggressivity functional, puts it on its feet, quiets it down. With subtle refinement, she's able to give the nude in «Dress up Like a Polar Bear» an almost mechanical movement. She works like a charm. Soon the artist will hold all the strings. «Red Head, Blue Body» reveals an enjoyment of irony, and an unusual torso in «Dress up Like a Polar Bear» moves like a movie starlet and tries to put on the fur.

The fur tea cup is a surrealistic object lesson. The degree to which it still functions as such today has put its creator into a misleading category. Two major characteristics of Meret Oppenheim's oeuvre — the dangerous exploration of self, and a turning inward, away from the observer — have accidentally been made paramount. The cup has withstood being referred to so often, embodies aggression without anger and gets along without the heat of battle. Others have continued writing its story. In that sense, Meret Oppenheim's lighthearted idea had heavy consequences for the reception of the rest of her art. It meant years bound to preconceptions which took away from her work, «work executed with the greatest openness».[4]

As Meret Oppenheim herself says, and as is apparent from her artistic production, she mainly sought from the surrealists a confirmation of her own free way of life and her playfulness,[5] *and this she found.*

Any attentive study of the fur tea cup should make it plain that anything so self-contained could not beget offspring. The philosophy of the cup has nevertheless had repercussions on the rest of the artist's oeuvre.

[4] *Bice Curiger* [5] *Curiger, op. cit., page 17*

blumen», sagt eine Gedichtzeile von ihr.[6] Aus dem Hinterhalt winkt eine vergilbende Zeichnung als Postkartengruss. Und die Rosen vorne, entstehen sie aus dem Gedächtnis? Egal — Mittelpunkt sind die korrespondierenden Blumen in verschiedenen Modellen. Aus der unterschiedlichen Lebenszeit der Materialien (Holz, Porzellan, Stoff), den Zeitpunkten ihrer Zusammenkunft und ihren Eigenschaften in der Assoziation setzt Meret Oppenheim einen Augenblick fest zusammen. Ihr Interesse ist auf die Ausdehnung eines solchen Augenblicks gerichtet. Sie lässt die Sternstunden sprechen, die im Bild ein eigenes Gedächtnis entwickeln. «Why-Why» — an diesem Versuch, über die Erinnerung zu begreifen, hält dieses «Suchbild» (die Worte «Why-Why» sind versteckt in der Zeichnung) bis zuletzt fest.

Der gestalterische Umgang mit der Vergänglichkeit der Materialien fällt bei diesem Bild speziell ins Auge. Diese eindringliche Auseinandersetzung mit der Sentimentalität, hier traditionell durch die Rosen symbolisiert, ist ein wesentliches Motiv im Schaffen von Meret Oppenheim.

4. Lyrisches Erzählen

Die «Rote Wolke», ein Farbkreidebild aus dem Jahre 1972, glüht, ohne heiss zu werden, denn gleichzeitig regnet sie auch in Strömen. (Das könnte das Papier so knittrig gemacht haben.) Sie ist ein unwirkliches Gebilde aus gegensätzlichen Eigenschaften, bei der man schliesslich weiss, warum sie gerade noch im allerletzten Moment so phantastisch präsent, so vollständig erhalten bleibt. Die Spannung wird hier ganz und gar im Bild entfaltet und schliesslich ins Gleichgewicht gebracht. Auch in den Gedichten Meret Oppenheims übrigens, wo «zarte Finger auf den Tellern schmelzen», «die Gläser und perlmuttrige Blasen zerspringen» und «das Meer erfroren am Strand liegt»[7], sucht man vergeblich nach der Hitze, dem Anlass, der diese lyrischen Sensationen ausgelöst hat.

In der Zeichnung «Schwarze Felsen, Meer, Berge mit Flammen» (1974) beginnt Meret Oppenheim eine Erzählung mit starker Symbolik. Diese bricht plötzlich ab; unterdessen

Rote Wolke / Red Cloud, 1972,
Farbkreide auf hellbraunem Papier, *pencil on colored paper,*
74,5 x 108,5 cm / *30 2/5 x 44 1/5 "*

kann sich die Geschichte als Atmosphäre ausbreiten und sich darin stets neu entzünden.

Dieses seltsam Verschwiegene bei den einen und das plötzliche Verstummen bei den anderen Bildern von Meret Oppenheim könnte, als sprachliche Haltung, «Lyrisches Erzählen» genannt werden. Komplexe Stimmungen sind aufgehoben und gleichzeitig körperlich im Betrachter verstärkt. Dieses «Lyrische Erzählen» zieht Gewinn und Spannkraft gerade aus dem Verzicht auf lückenlose Darstellung, aus den fehlenden Übergängen im Werk, seiner mangelnden «Linie» und aus der Distanz zum Betrachter.

5. Opern im Kammerspiel

Im Ölbild «Achatfenster» von 1970 thematisiert Meret Oppenheim die «ewige Reise», die ewige Bewegung im Stein, die wie in einem Kinosaal von ihr an die Leinwand projiziert ist. In diesem Fenster mit Vorhang zeigt sie uns ein Panorama bei

6) Meret Oppenheim hat in den Jahren 1933-80 gelegentlich Gedichte geschrieben, insgesamt 38, davon sieben in französischer Sprache. Bei der hier erwähnten Gedichtzeile handelt es sich um ein Zitat aus: «Wenn Sie mir das Richtige nennen...», in: Husch, husch, der schönste Vokal entleert sich, Gedichte von Meret Oppenheim, herausgegeben von Christiane Meyer-Thoss, Frankfurt a.M. 1984, S. 33.

7) op. cit., aus: «Alles verkehrt, kreuz und quer», S. 70/71.

Schwarze Felsen, Meer, Wellen mit Flammen / *Black Rocks, Sea, Mountains with Flames*, 1974, Farbstift / *colored pencil*, 47,5 x 61 cm / *19 1/3 x 24 4/5 "*

3. Roses from Memory

« Why - why » asks Meret Oppenheim's object-picture done in 1968. A question like that doesn't expect an answer. The artist leaves the canvas raw, unpainted, says that all the flowers of art have already been picked, then picks three anyway and puts them in a vase on the wall. « A rose is a rose is a rose » — for Gertrude Stein it was a question of the third rose. Meret Oppenheim doesn't use any formulas to make her roses bloom. She lets the canvas lie fallow, and three «style blossoms» grow. But in the end she takes none of them. «I like those cold laugh-flowers best», reads a line of the artist's poetry. [6] *A yellowing drawing, like a postcard, emerges from the background. And the roses in the foreground, are they from memory? It doesn't matter — the main thing are the corresponding flowers of different kinds. The different ages of the materials (wood, porcelain, fabric), the moment they were joined, their associations: from these things, Meret Oppenheim creates a moment. She is interested in the expansion of such a moment. She lets the great moments speak, and these develop their own memory in the picture. « Why - why » — this attempt to grasp memory, this cryptogram (the words «Why-why» are hidden in the drawing), endures.*

Oppenheim's manner of handling the transitoriness of the material is especially noticeable here. Her compelling treatment of sentimentality, symbolized in a traditional way by the roses, is a major theme in the artist's work.

4. Lyrical Tales

« Red Cloud », a colored chalk work done in 1972, glows but doesn't get too hot because at the same time it pours rain. (That may be why the paper is so wrinkled). It is an unreal image of contradictory elements, and one finally realizes why it still seems so fantastically present, so complete: the tension of the picture is broken and balanced out in the picture itself. One also finds oneself looking (in vain) for the heat, the impetus, which has released the lyric sensations in Meret Oppenheim's poems, where «tender fingers melt on plates», «glasses and mother-of-pearl bubbles burst», and the «sea lies frozen by the shore». [7]

In the drawing entitled « Black Rocks, Sea, Mountains with Flames » (1974), Meret Oppenheim begins a highly symbolic tale. It breaks off very suddenly, but the story continues to create an atmosphere and thus does not lose its power.

This curious unspokenness in some pictures, the sudden silence in others, could, in linguistic terms, be called lyrical narrative. Complex moods are broken off, their presence heightened in the process. The lyricism gains strength from incompleteness, lack of cross-reference and «line», and a certain distance from the viewer.

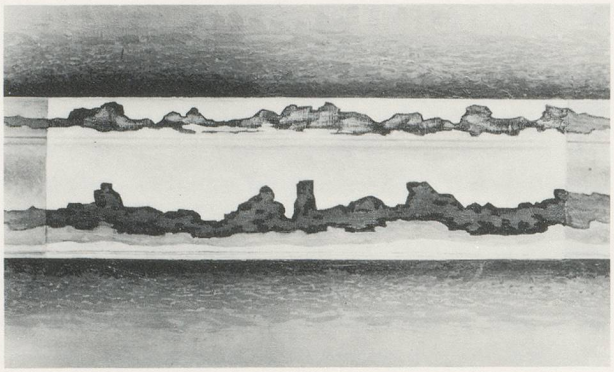
5. Operas as Kammerspiel

In her oil of 1970, « Agate Window », Meret Oppenheim represents the «journey without end», the eternal movement of the stone projected on the canvas like a movie on a screen. Out of the curtained window we see a panorama under a full blue sky. The view, perceived in endless detail, is limited by the window. The faithful requisite exercises a quieting effect. What was previously aridtakes on a ripe beauty. Eternity has, thank God, become graspable. Because it has been made visible.

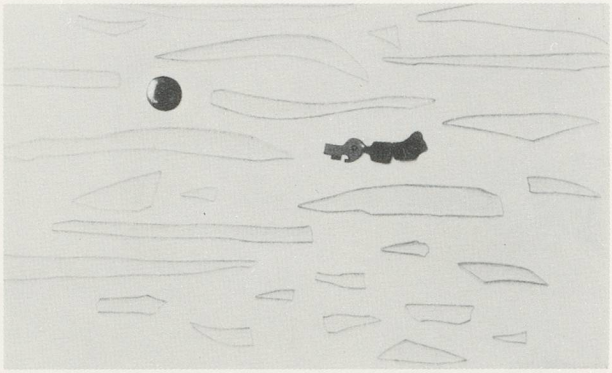
The ironic rendering of the « Flying Dog » (a colored pencil drawing with collage from the year 1973) reminds one of a scene from a comic opera. The comic pathos of the dog is enlivened by mute song. In « Agate

[6] *Meret Oppenheim wrote a total of 38 poems, 7 of them in French, from 1933 to 1980. The lines quoted here are from: «Wenn Sie mir das Richtige nennen...» from «Husch, husch, der schönste Vokal entleert sich», Frankfurt a.M., 1984, page 33.*

[7] *From «Alles verkehrt, kreuz und quer», ibid, pp. 70-71*



Achatfenster / *Agate Window*,
Öl auf Leinwand, *oil on canvas,* 1970,
24 x 42 cm / *9 7/10 x 17 1/10 "*



Fliegender Hund / *Flying Dog*, 1973,
Farbstift, aufgeklebte Gegenstände / *colored pencil and collage,*
30 x 50 cm / *12 1/5 x 20 2/5 "*

strahlend blauem Himmel. Der Blick, der im Detail unendlich viel sah, ist schliesslich ins Fenster gebannt; beruhigende Wirkung durch das vertraute Requisit. Was vorher steinig war, ist hier nun irdisch bildschön. Die Ewigkeit ist Gott sei Dank kürzer geworden, weil anschaulich. Die ironische Hingabe des «Fliegenden Hundes» (Farbstiftzeichnung mit aufgeklebten Gegenständen aus dem Jahre 1973) erinnert an eine Szene aus einer Comic-Oper. Das komische Pathos des Hundes ist belebt von stummen Gesängen. Im «Achatfenster» fliegen die Steine durchs Fenster, hier geht eine Fensterscheibe in Scherben auf die Reise, und das Schlüsselkind zieht mit. Der Ton, die dramatische Rezitation, die wörtliche Rede bleiben aus. In diesem Bild sind sie wie versenkt. Was aber spricht, ist die Sehnsucht nach der eigenen Stimme.

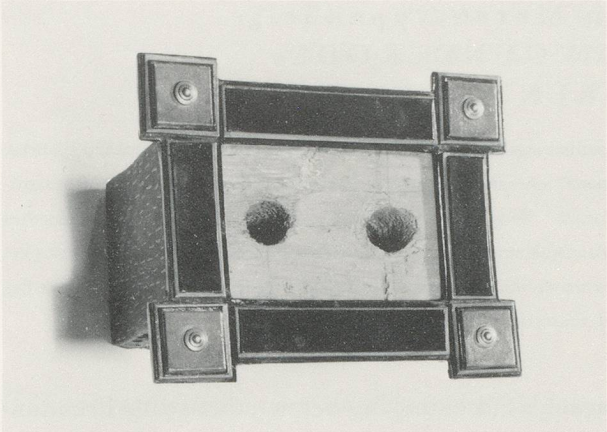
Weit eindringlicher und dabei rätselhaft formuliert sich dieser Wunsch in einem Bild aus den 60er Jahren. Es ist ungesellig, ungesprächig und sein Titel provokant einsilbig: «Keine Antwort» (1961). Dieses Objektbild braucht keinen Betrachter. Es schweigt schon selbst und ist vielleicht das still-heimliche Gegenstück der Pelztasse. «Keine Antwort» erfasst am direktesten das Gefühl, das sich beim längeren Aufenthalt in noch anderen Bildern dieser Richtung körperlich ausbreitet. Man spürt die Fragen, auf die es keine Antwort gibt. In dieses ledergerahmte Gesicht mit den leeren Augen kann man nicht hineinschauen. Das Gegenüber ist irgendein «Vorfahre» (1968), der keinen Blickwechsel gestattet. Zu dieser Thematik bei Meret Oppenheim, die sich vor allem in den 60er Jahren eindringlicher gestaltet, schreibt Bice Curiger: «Ihre Werke haben nun immer deutlicher den Charakter 'wilder Signale', die in ihrem Innern aber durch eine komplizierte und schillernde Grammatik verbunden sind.»[8)]

6. Poesie am Werk

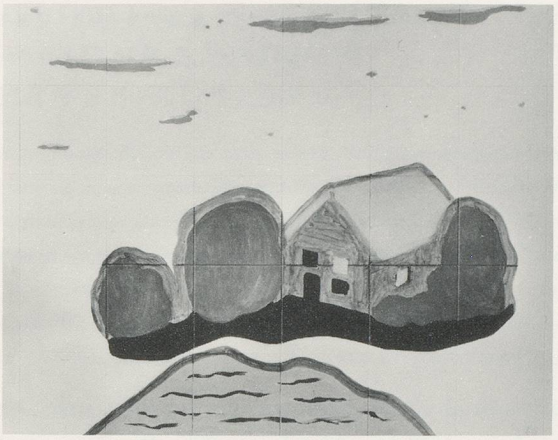
Meret Oppenheim beansprucht für jedes ihrer Bilder eine andere Lösung und grösstmögliche Eigenständigkeit. Im Einzelbild nimmt sie gelegentlich autobiographische Notiz.

«Die Bilder sind so poetisch,» sagt man heute schnell. Weil diese Kategorie zutrifft und doch wenig zu verstehen gibt, muss sie näher bestimmt werden. Dieses Oeuvre ist ein anspruchsloses Werk im besten Sinne. Es ringt nicht um Verständnis, spricht nicht direkt an, spricht ganz für sich. Lyrisches Erzählen schafft Gelöstsein innerhalb einer strengen, doch flexiblen Form. Ein auffällig farbiges Ölbild mit dem obskuren und verheissungsvollen Titel «Ein Abend im Jahre 1910» von 1972 verweigert sich jeder äusserlichen Dramatik. Signale für die imaginäre Ausstellung Meret Oppenheims kommen aus dem Innern dieses Hauses.

8) op. cit., S. 71.



Keine Antwort / *No Answer*, 1961, Objekt: Holz, Lederrahmen, Glas / *wood, leather frame, glass,* 20 x 25 x 17,5 cm / *7¾ x 9¾ x 6¾ "*



Ein Abend im Jahr 1910 / *An Evening in the Year 1910,* 1972, Öl auf Pavatex mit Kachel-Imitation / *oil on pressed wood with imitation tile,* 50 x 65 cm / *19¾ x 25½ "*

Window » the stones fly out the window; here, a windowpane shatters and flies, taking the protagonist with it. Tone, dramatic recitation, literalness are left out; they have been sunk in the picture. What does speak, however, is the longing for an own voice.

This wish is much more pervasively and even more mysteriously formulated in a picture dating from the nineteen sixties. Unsocial and mute, its title is provocatively laconic: « No Answer » (1961). This object-painting needs no viewer. It is silent, and may be the unrecognized parallel piece to the fur tea cup. «No Answer» most directly captures the feeling which emanates from other Oppenheim pictures of the type after one has spent some time in their presence. One senses the questions to which there are no answers. One cannot see into this leather-framed face with the empty eyes. Its opposite is some « Ancestor » (1968), which allows not even a glance. This theme in Meret Oppenheim's art, very persuasive in the 60s, is described by Bice Curiger as follows: «Her work takes on even more clearly the character of 'wild signs' which are bound up within herself by a complicated and scintillating grammar». [8)]

6. Poetry at Work

Meret Oppenheim requires a different solution for each of her pictures and a maximum independence. There are occasional autobiographical references in some of her images. «The pictures are so poetic», we say quickly. Because this seems appropriate and says so little, it must be better defined. The work is undemanding in the best sense of that word. It doesn't require understanding, isn't directly appealing, and speaks for itself — lyric tales creating relaxation within stern but flexible form.

A strikingly colored oil painting with the obscure and promising title « An Evening in the Year 1910 » (1972) avoids all outward drama. Clues to Meret Oppenheim's imaginary exhibit come from the inside of this house.

(Translation: Gail Mangold-Vine)

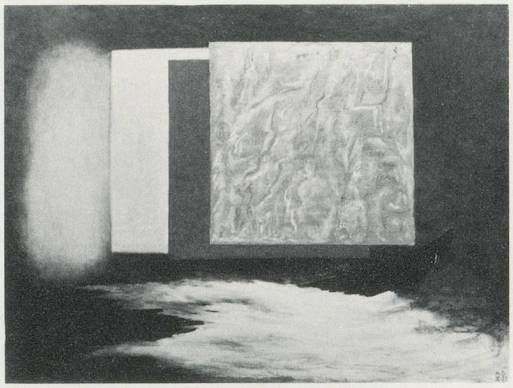
Meret Oppenheim in Ostia Antica, Dezember / *december* 1984

8) *Curiger, op. cit., page 71*

Zu den zwei Bildern von Meret Oppenheim «FÜR KAROLINE VON GÜNDERODE» und «FÜR BETTINA BRENTANO» (1983)

Meret Oppenheim hat sich in ihren Bildern und Zeichnungen verschiedentlich von Literatur der Romantik anregen lassen. So entstanden 1974 zwei Farbstiftzeichnungen, «Landschaften aus Titan (von Jean Paul)». 1983 malte sie zwei grossformatige Bilder in Öl, die sie Bettina Brentano[1] und Karoline von Günderode widmete.
Die Lektüre des von Bettina von Arnim (oder Brentano) 1839 herausgebrachten Briefwechsels «Die Günderode»[2] machte auf Meret Oppenheim grossen Eindruck. Diesem, zwischen 1804 und 1806 geführten Briefwechsel der beiden Frauen aus dem Umkreis der Romantiker, war längst nicht der sensationelle Erfolg beschieden wie «Goethes Briefwechsel mit einem Kinde»[3] der wenige Jahre zuvor (1835) erschienen war, kurz nach Goethes Tod. Meret Oppenheim über die Bedeutung des «Günderode»-Briefwechsels:

« Das Buch wurde von trockenen Literaturhistorikern sogar als Fälschung bezeichnet, da Bettina Brentano die chronologische Abfolge einiger Briefe verändert und gewisse Neueinschiebungen unternommen hatte. Wenige haben den hohen dichterischen Wert dieser Briefe erkannt, der sie auf die gleiche Stufe mit den Grössten dieser Zeit stellt. 'Hymnische Gespräche' wä-
re der Untertitel, der diesem Werk gerecht würde.
Bettina Brentano verkörpert einen freien und revolutionären Geist. Sie wehrt sich mit Händen und Füssen gegen, diese poetischen Vorstellungen in Reimform zu fassen, wozu ihr Bruder, Clemens Brentano[4], sie immer wieder zu bewegen sucht: 'Dichten ist nicht nah genug, es besinnt sich zu sehr auf sich selber'.[5]
Die Gedichtform als Konvention war Bettina Brenta-
no stets ein Panzer, den sie strikt abgelehnt hat. Die um 5 Jahre ältere Karoline von Günderode hingegen schrieb in einem der Klassik verpflichteten Stil. Ihr dichterisches, manchmal visionäres Werk ist vom Hauch der Melancholie durchströmt. In einem Brief spricht sie davon, dass es ein trauriges Schicksal sei, weil es den Frauen verwehrt ist, den Heldentod zu sterben. Sie selbst war melancholisch mit diesem fernen 'Ziel' verbunden und zwingt schliesslich das Schicksal, in dem sie sich in ihrem 27. Lebensjahr (1806) einen Dolch ins Herz stösst. Für die junge Bettina Brentano war die Dichterin Karoline Günderode die einzige Person, in der sie einen Widerhall fand. Einige Male nennt sie sie in den Briefen mein 'Echo'. Die idealische Liebe der beiden Frauen löst diese von Leben und Licht durchflutete Dichtung aus. So wie die Muschel einen Fremdkörper braucht, um die Perle zu bilden.»



Meret Oppenheim, Für / *for Karoline von Günderode*, 1983, Öl auf Leinwand / *oil on canvas*, 97 x 130 cm / *38¼ x 51¼"*

Die aktuelle und engagierte Aufmerksamkeit Meret Oppenheims für das dichterische Werk «Die Günderode», die schliesslich in den beiden oben erwähnten Werken einen Ausdruck gefunden hat, scheint mir bedeutsam im Hinblick auf die ganz spezifische Kreativität dieser Künstlerin.

Eine starke Gemeinsamkeit verbindet die Künstlerin Meret Oppenheim mit Bettina Brentano. Bei aller poetischen Hingabe stehen beide doch ganz fest mit den Füssen auf der Erde. Präzis ausgerichtete Seismographen, für alles, was sich um sie herum bewegt — poetische Blitzableiter.

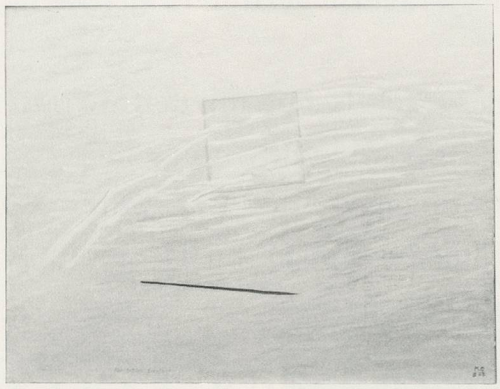
Christiane Meyer-Thoss

Anmerkungen: [1] Bettina von Arnim hiess vor ihrer Heirat mit Achim von Arnim Bettina Brentano. [2] Bettina von Arnim, «Die Günderode», Frankfurt a.M. 1982. [3] Bettina von Arnim, «Goethes Briefwechsel mit einem Kinde», Frankfurt a.M. 1984. [4] Clemens Brentano (1778-1842), Dichter der Romantik. [5] Aus: Bettina von Arnim, «Die Günderode», S. 332, aus einem Brief an Karoline von Günderode.

Two Pictures by Meret Oppenheim: FOR KAROLINE VON GÜNDERODE and FOR BETTINA BRENTANO (1983)

Meret Oppenheim's imagination has been fired by the literature of romanticism. Two drawings of 1974, «Landscapes from Titan (by Jean Paul)» bear witness to her fascination as well as two large-format oil paintings of 1983, dedicated to Bettina Brentano,[1] and Karoline von Günderode. The artist was deeply impressed on reading Die Günderode,[2] *letters exchanged by the two women between 1804 and 1806. Published in 1839 by Bettina von Arnim (or Brentano), they did not at the time meet with the sensational success of «Goethe's Correspondence with a Child»,[3] which she had issued four years earlier shortly after Goethe's death. Meret Oppenheim comments on the significance of the Günderode letters:*

« Dry literary historians even called the book a fake because Bettina Brentano changed the chronological order of some of the letters and inserted new material. Almost no one recognized their lyric quality ranking them on a level with the greatest writers of the period. The letters could well be subtitled 'Hymnic Conversation'. Bettina Brentano embodies a free and revolutionary spirit. She adamantly refused to yield to her brother, Clemens Brentano,[4] who repeatedly urged to put these poetic ideas into verse. 'Poetry is not intimate enough, it is too self-conscious.'[5] She was opposed to tooth and nail to the confining conventions of poetry. However, Karoline von Günderode, five years her senior, wrote in a classical style. Her sometimes visionary work is imbued with an air of melancholy. In one of her letters she laments the sad fate of women for being denied a hero's death. This melancholy 'goal' was so deeply ingrained in her that she finally killed herself with a dagger at the age of 27 (1806). For Bettina Brentano, the poetess Karoline von Günderode was the only kindred soul in her life. In the letters she refers to her as her echo. The platonic affair between the two women triggered off a literary product that is flooded with life and light. Just as an oyster needs a foreign particle to form a pearl.»



Meret Oppenheim, Für / *for Bettina Brentano*, 1983, Öl auf Leinwand / *oil on canvas*, 88,5 x 115 cm / *34¾ x 45¼"*

Meret Oppenheim's intense reading of Die Günderode, *which produced the two works mentioned above, seems to me of significance in view of this artist's highly specific creativity. Strong common bonds unite Meret Oppenheim and Bettina Brentano. Despite their ardent commitment to poetry, they both have their feet firmly planted on the ground. Precision seismographs of all that happens around them — poetric lightning rods.*

Christiane Meyer Thoss

(Translation: Catherine Schelbert)

Notes: 1) Bettina Brentano was the wife of Achim von Arnim. 2) Bettina von Arnim, Die Günderode, *Frankfurt a.M., 1982.*
3) Bettina von Arnim, Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde, *Frankfurt a.M., 1984. 4) Clemens Brentano (1778-1842), romantic poet.*
5) In: Bettina von Arnim, Die Günderode, *p.332, letter to Karoline von Günderode.*

EIN HANDSCHUH FÜR PARKETT

Zur Vorzugsausgabe Nr. 4

Meret Oppenheims Erzählung von der Entstehung der «Pelztasse» (1936) schliesst immer ihre im gleichen Jahr entstandenen Modeentwürfe mit ein, darunter vor allem die dem legendären Werk vorangegangenen pelzüberzogenen Armreifen für das Couture-Haus Schiaparelli. Andere, subtil ver-rücktere Vorschläge im Bereich Bekleidung und Schmuck — ein Ohrschmuck in Form eines goldenen Vogelnestes mit Email-Ei, zu tragen in der Ohrmuschel, eine Jacke als gedeckter Tisch, oder eine Kopfbedeckung, die als (ausgestopfter) Hund den Rachen so weit aufreisst, dass die Zunge bis über die Nase der Trägerin herunterhängt — fanden indes bei den Modehäusern kein Echo.

Gleiches widerfuhr auch dem Handschuh mit den auf die Handoberfläche projizierten Adern, dessen Ausführung wir nun, zusammen mit Meret Oppenheim, beschlossen haben: in einer Auflage von 150 Paar Handschuhen, numeriert und signiert, aus feinem Ziegenwildleder, von Hand passepoiliert und mit Siebdruck versehen; hergestellt in Florenz (Italien).

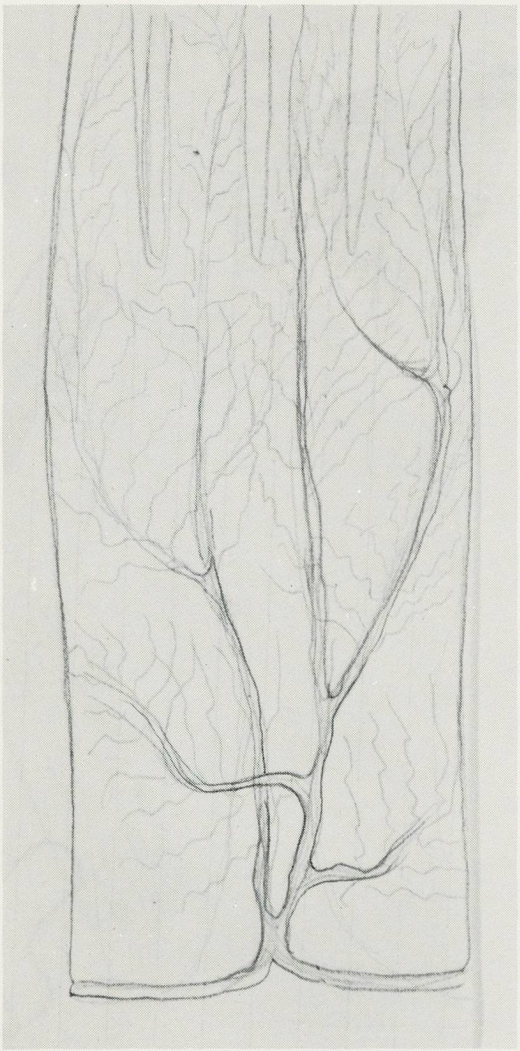
A GLOVE FOR PARKETT

Note concerning the fourth Deluxe Edition

Meret Oppenheim's account of the realization of the «Fur-Lined Tea Cup» (1936) always includes mention of her fashion designs of the same year, especially the fur-covered bracelets she made for Schiaparelli before the appearance of the now legendary cup. Other, subtly rather more unconventional suggestions for clothes and jewelry — a gold bird's nest with an enamel egg to be worn in the shell of the ear, a jacket resembling a set table, or a head-covering of a (stuffed) dog with its jaws open so wide that its tongue hangs down over the wearer's nose — found no takers among the couturiers.

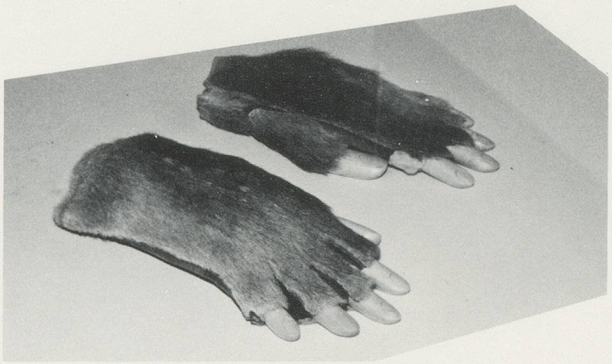
The same distanced reception awaited the idea of a glove on which the veins of the hand were traced and which we, together with Meret Oppenheim, have now commissioned in a signed, numbered edition of 150 pairs. Made in Florence, each glove is of fine goat suede, with the design in silk-screen finished with hand-stitching.

(Translation: Gail Mangold-Vine)



Entwurf für Handschuh / *Design for a Glove,* 1936,
Bleistift auf Papier / *pencil on paper*

Fünf Abdrucke meiner Hand / *Five Prints of My Hand,* 1959,
Monotypien / *monotypes,* 21 x 13,5 cm / *8 1/4 x 5 1/3 "*

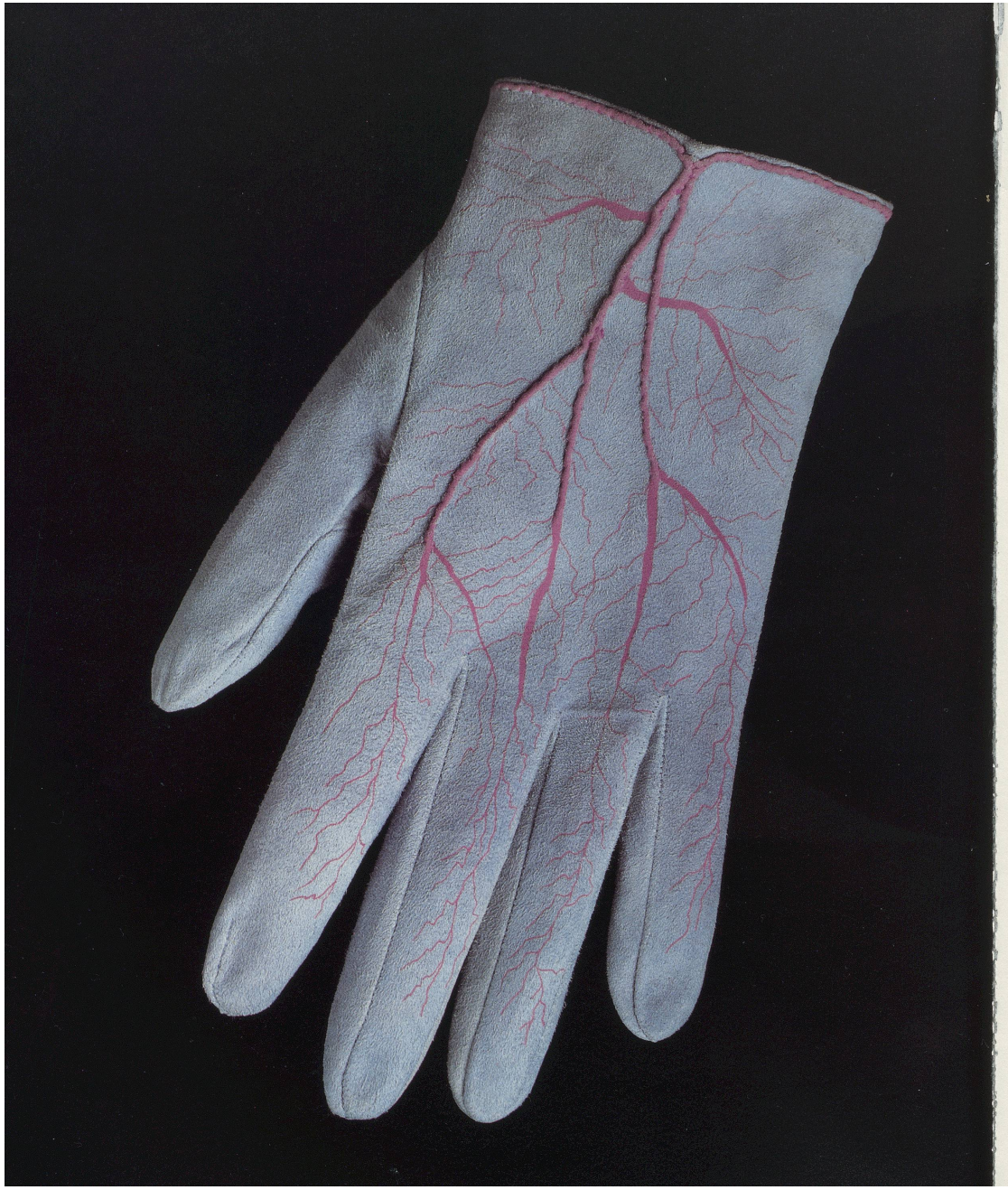


Pelzhandschuhe / *Fur Gloves,* von M.O. 1936 ausgeführt /
by M.O. made in 1936

Auf den nachfolgenden Seiten: Abbildung des in die Vorzugsausgabe eingefügten Handschuhpaares sowie Sätze und Zeichnungen von Meret Oppenheim für Parkett. *Following pages: reproduction of the pair of gloves included in the Deluxe Edition as well as sentences and drawings created by Meret Oppenheim for Parkett. (Translated by Gail Mongold-Vine) (Photo: Alfred Hablützel)*

Zur Beachtung: In der Vorzugsausgabe erscheinen, neben dem Handschuhpaar, 16 und in der Normalausgabe 2 gestanzte Blätter. Die Sujets dieser 2 Blätter variieren in der Normalausgabe von Exemplar zu Exemplar.

Please note: In addition to the pair of gloves the Deluxe Edition has 16 cut-out sheets. 2 of these have been selected for the regular edition, whereby the selection varies from copy to copy.

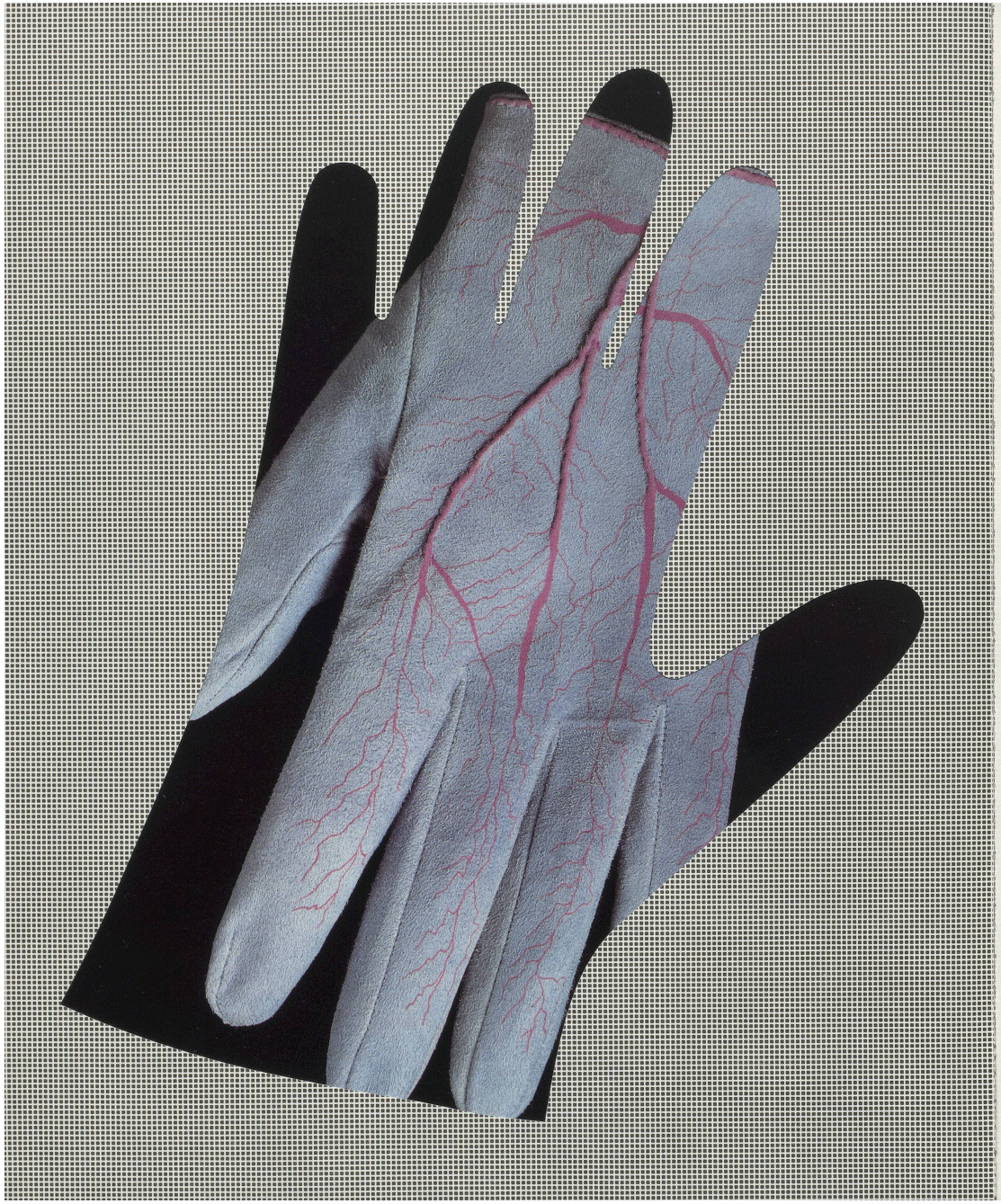


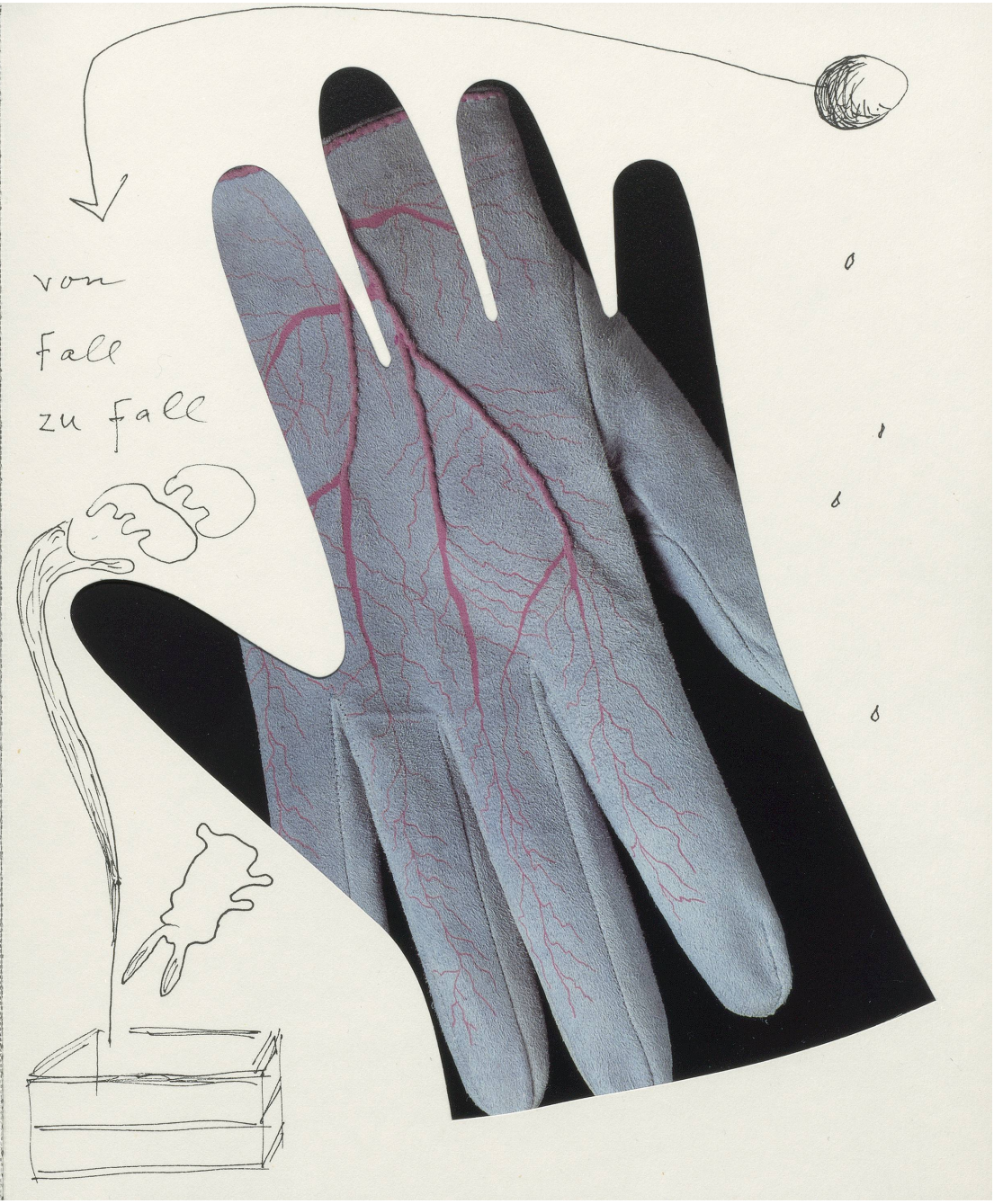
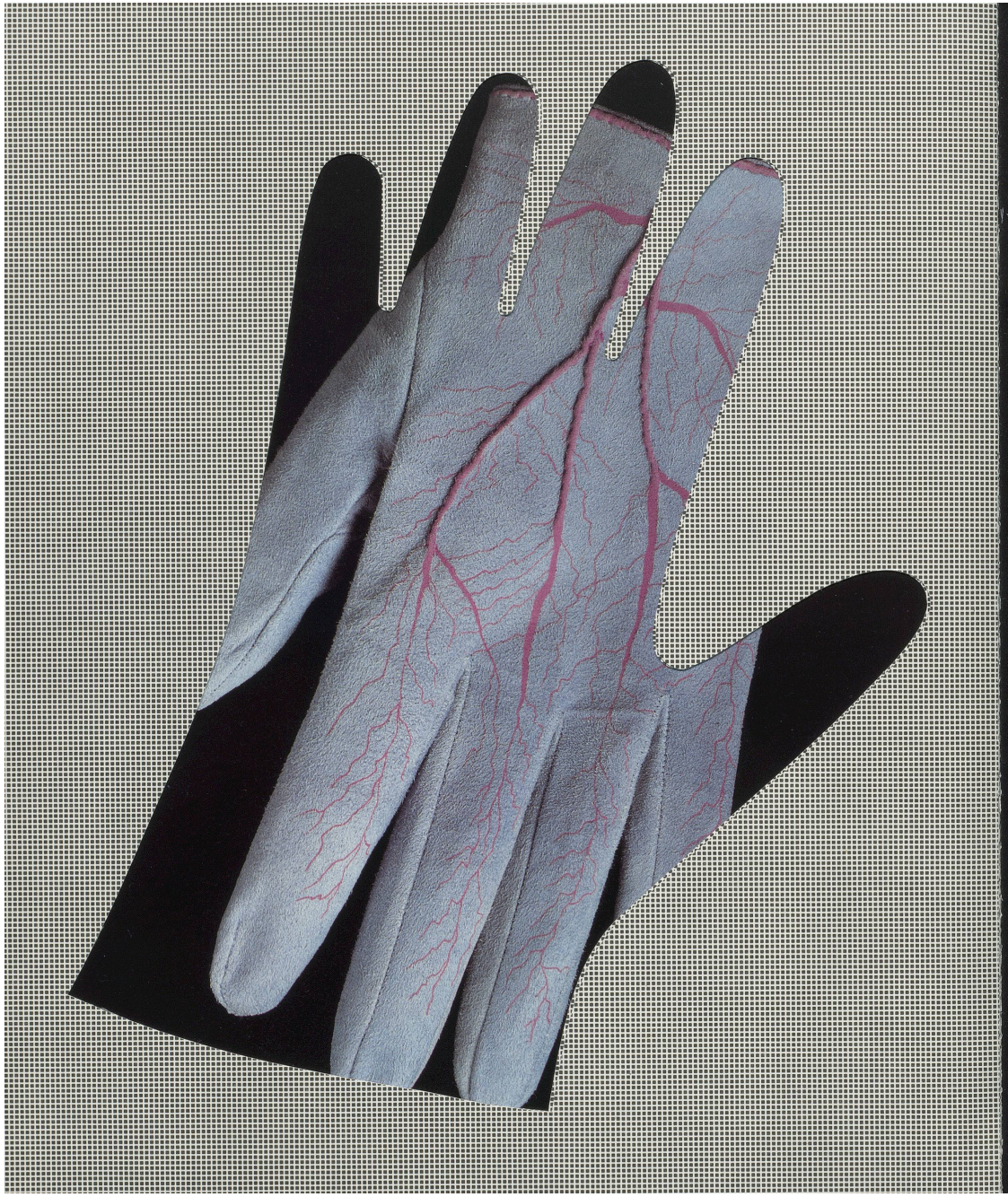
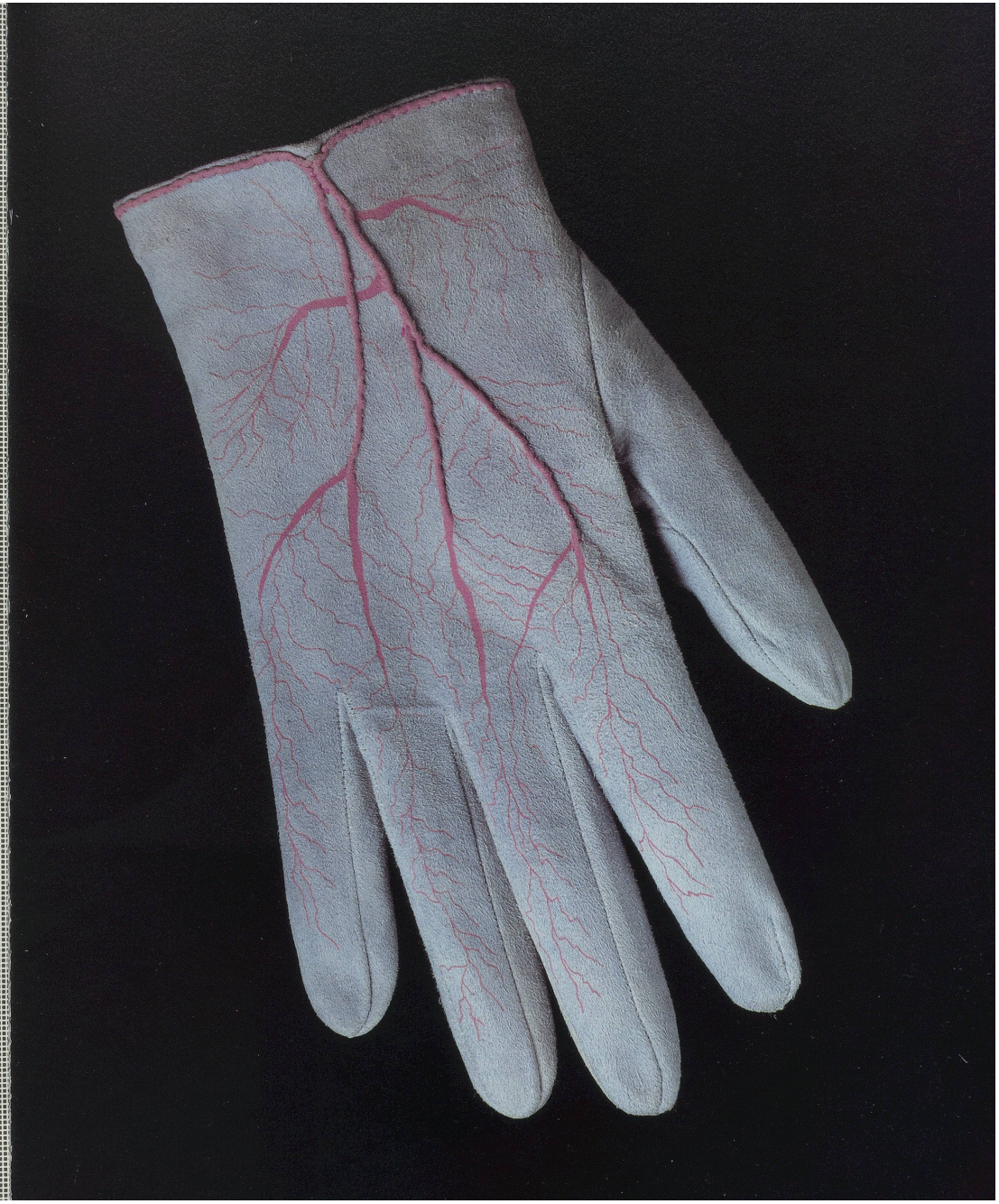
Niemand
kennt
den
Weg von
Blumen
ä
gesäumt

No one
knows the
flower-edged
path

The horses
graze
peacefully

Friedlich
grasen
die Pferde




von
Fall
zu Fall