

## SURREALE FUNKENSCHLÄGE ZUM VERMÄCHTNIS VON MERET OPPENHEIM

Kathleen Bühler

„So lange wendet sich der Glaube dem Leben zu, dem Zerbrechlichsten im Leben, im *realen* Leben, versteht sich, bis dieser Glaube am Ende verlorenght. Der Mensch, dieser entschiedene Träumer, von Tag zu Tag unzufriedener mit seinem Los, vermag kaum alle die Dinge ganz zu begreifen, die er zu gebrauchen gelernt hat und die ihn zu seiner Gleichgültigkeit geführt haben oder zu seiner Anstrengung, fast immer zu seiner Anstrengung, denn er hat eingewilligt zu arbeiten, zumindest hat er sich nicht gesträubt, sein Glück zu versuchen (das was er sein Glück nennt!).“

André Breton, *Erstes Manifest des Surrealismus*, 1924



Meret Oppenheim La Roche in Oberhofen, 1958

Die grosse Schweizer Künstlerin, Dichterin und Denkerin Meret Oppenheim würde am 6. Oktober 2013 ihren hundertsten Geburtstag feiern. Als wenn das nicht Grund genug wäre, die eigenen Sammlungsbestände hervorzuholen und nach der grossen Retrospektive im Jahr 2006 wieder einmal konzentriert in Augenschein zu nehmen, fragt sich heute auch, welchen Stellenwert ihre Kunst vor dem Hintergrund neueren Schweizer Kunstschaffens einnimmt? Als sich Oppenheim damals von den Surrealisten distanzierte, war ein Grund dafür, dass sie sich mehr zu den jüngeren Künstlern, der Nachkriegsgeneration, zählte. In welcher Generation würde sie

## SURREAL SPARKS THE LEGACY OF MERET OPPENHEIM

‘So strong is the belief in life, in what is most fragile in life – real life, I mean – that in the end this belief is lost. Man, that inveterate dreamer, daily more discontent with his destiny, has trouble assessing the objects he has been led to use, objects that his nonchalance has brought his way, or that he has earned through his own efforts, almost always through his own efforts, for he has agreed to work, at least he has not refused to try his luck (or what he calls his luck!).’

André Breton, *First Surrealist Manifesto*, 1924

The great Swiss artist, poet and thinker Meret Oppenheim would have celebrated her hundredth birthday on 6 October 2013. As if this were not sufficient reason to bring out our collections and take another intense look at them after the major retrospective exhibition in 2006, today the question is – what status can her art claim against the background of recent Swiss art production? At the time when Oppenheim distanced herself from the Surrealists, one reason was that she saw herself as belonging amongst younger artists, the post-war generation. What generation would she feel at home in today? Has her own understanding of art been absorbed to such an extent that today she would no longer feel like an outsider? Or did her message never get home? These are just some of the questions behind this exhibition project, which is dedicated to the sparks flying from Meret Oppenheim’s works and ideas. Taking an interest in Meret Oppenheim means studying a fascinating personality and a diverse oeuvre, which has lost nothing of its vitality and depth to the present day.<sup>1</sup> Everything that makes an impact in contemporary art – whether inter- or transdisciplinary approaches, or thematic variety and the freedom to select an individually suitable form and materiality as well as the optimal medium without adhering to any form of stylistic uniformity – has had the way paved by Meret Oppenheim’s work. The artist did not remain faithful to one style or any movement but was true to herself; she was bold enough always to address a new theme using a fresh pictorial language. Such intellectual flexibility and artistic self-determination appear exemplary, but this does not mean that she actually set out to be a role model. Meret Oppenheim never had any disciples or pupils, although she was certainly interested in younger artists’ creative work and even, for a period, took some of them under her wing.<sup>2</sup> Along the way she had many companions, as well as numerous admirers due to her impressive personality and reputation. She

sich heute heimisch fühlen? Wurde ihr eigenes Kunstverständnis mittlerweile so stark absorbiert, dass sie sich heute nicht mehr als Aussenseiterin vorkommen würde? Oder ist ihre Botschaft gar nie angekommen? Dies sind Fragen im Hintergrund dieses Ausstellungsprojekts, das den Funkschlägen von Meret Oppenheims Werken und Gedanken gewidmet ist.

Sich mit Meret Oppenheim zu beschäftigen, heisst, sich mit einer faszinierenden Persönlichkeit und einem vielfältigen Werk auseinanderzusetzen, das bis heute nichts von seiner Frische und Tiefgründigkeit verloren hat.<sup>1</sup> Alles, was in der zeitgenössischen Kunst wirksam ist – sei es inter- oder transdisziplinäres Vorgehen, sei es thematische Vielfalt sowie die Freiheit, für jedes Werk die jeweils passende Form und Materialität sowie das geeignete Medium zu wählen, ohne sich um stilistische Einheitlichkeit zu kümmern – ist im Werk von Meret Oppenheim vorgebahnt. Die Künstlerin ist nicht einem Stil oder einer Bewegung, sondern sich selbst treu geblieben und hat sich die Freiheit genommen, sich immer wieder einem neuen Thema in einer neuen Bildsprache zuzuwenden. Diese geistige Beweglichkeit und künstlerische Selbstbestimmung wirken vorbildhaft, ohne dass Oppenheim es darauf angelegt hätte, eins zu sein. Denn Meret Oppenheim hatte nie eine Gefolgschaft oder Schüler, obwohl sie sich durchaus für das Schaffen jüngerer Künstler und Künstlerinnen interessierte und einige zeitweilig sogar unter ihre Fittiche nahm.<sup>2</sup> Sie hatte viele Wegbegleiter sowie aufgrund ihres eindrucksvollen Wesens und Auftretens zahlreiche Bewunderer. Wegen ihres eigenen Werdegangs und ihrer öffentlich erfolgten Emanzipation von der historischen Bewegung des Surrealismus, die in zahlreichen Interviews erzählt und in der Sekundärliteratur gefestigt wurde, galt sie vielen Künstlerinnen als Inspiration. Zahlreiche Rezensenten dagegen nahmen sie innerhalb des Surrealismus mit ihrer *Pelztasse* entweder als ‚Eintageswunder‘ oder als Muse ‚Meretlein‘ wahr. Ein eindimensionaler Eindruck, der nach zahlreichen Ausstellungen nicht aufrecht erhalten werden kann.

#### **Wirkungsgeschichte einer Unentwegten**

In den späten sechziger und siebziger Jahren erfolgte die breitere öffentliche Wahrnehmung und zunehmende Würdigung von Oppenheims gesamtem Schaffen. Die internationale Wiederentdeckung wurde 1967 von der Retrospektive im Moderna Museet in Stockholm eingeleitet, gefolgt von einer Wanderausstellung in den Jahren 1974/75, welche



was regarded as an inspiration to many women artists because of her own career and her publicly recognised emancipation from the historical movement of Surrealism, which was recounted in numerous interviews and recorded in secondary literature. Yet, by contrast, many reviewers perceived her and the *Fur Cup* either as a ‘one-day wonder’ or merely as ‘Little Meret’, a Surrealist muse. But this is a one-dimensional impression and, after numerous exhibitions, one that is impossible to uphold.

#### **The Impact of an Unswerving Character**

Wider public perception and an increasing appreciation of Oppenheim’s creative oeuvre developed in the late 1960s and 1970s. This international rediscovery was initiated by a retrospective in Stockholm’s Moderna Museet in 1967, which was followed by a touring exhibition in 1974–75; the latter, organised by André Kamber, was first shown in the Kunstmuseum Solothurn and then continued on to Winterthur and Duisburg. This solo exhibition provided impressive evidence of the work’s wealth and force of renewal: its unity in diversity and constancy in change. In addition, the art of the 1970s made access to Meret Oppenheim’s encoded art easier. According to Harald Szeemann, 1970s art was becoming increasingly content-oriented, so that in 1972 he was able to herald *documenta 5* under the motto ‘Individual Mythologies’. The basic idea of his *documenta* resembles a summary of

von André Kamber organisiert wurde und vom Kunstmuseum Solothurn aus nach Winterthur und Duisburg führte. Die Einzelausstellung belegte auf eindrückliche Weise die Fülle und Erneuerungskraft dieses Werkes, die Einheit in der Vielfalt sowie die Beständigkeit im Wandel. Die Kunst der siebziger Jahre erleichterte zudem den Zugang zur verschlüsselten Kunst Meret Oppenheims. Denn nach Harald Szeemann war diese vermehrt inhaltlich ausgerichtet, sodass er 1972 die *Documenta 5* unter dem Motto ‚Individuelle Mythologien‘ einläuten konnte. Der Grundgedanke seiner *Documenta* erscheint wie eine Zusammenfassung des Konzeptes von Meret Oppenheim: „Der äusseren Erscheinung nach sind die Individuellen Mythologien ein Phänomen ohne gemeinsamen Nenner, sind jedoch verständlich als Teil einer Vorstellung einer Kunstgeschichte der Intensität, die sich nicht an formalen Kriterien allein, sondern der spürbaren Identität von Intention und Ausdruck orientiert.“<sup>3</sup> Damals wurde Oppenheim nicht zur Ausstellung in Kassel eingeladen, dafür 1982 zur *Documenta 7* von Rudi Fuchs. In den Jahren kurz vor Oppenheims Tod kam 1983 eine durch das Goethe-Institut organisierte Wanderausstellung in Italien (Genua, Mailand, Neapel, Turin) zustande sowie die 1984 realisierte Einzelausstellung in der Kunsthalle Bern zusammen mit dem Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, welche ebenfalls weiterreiste in den Frankfurter Kunstverein, das Haus am Waldsee in Berlin sowie den Kunstverein München. Als eine der wenigen Künstlerinnen ihrer Generation erfuhr Meret Oppenheim also noch zu Lebzeiten internationale Anerkennung.

Als bedingt tauglicher Nährboden ihres Schaffens erwies sich die Stadt Bern, wo Oppenheim seit 1954 ein Atelier hatte und seit 1967 – neben einer Wohnung in Paris und dem Sommerhaus der Familie in Carona – ihren Wohnsitz.<sup>4</sup> Oppenheim brauchte eine gewisse Zeit, um in den fünfziger Jahren Zugang zum Berner Künstlerkreis zu finden. Erst die Bekanntschaft mit dem damaligen Leiter der Kunsthalle, Arnold Rüdinger, führte zur Auflösung ihrer Isolation. Reiche künstlerische Anregungen gab es in den sechziger Jahren dank des abwechslungsreichen Ausstellungsprogramms von Harald Szeemann in der Kunsthalle. Dieses Umfeld bot zahlreiche künstlerische Anreize und ermöglichte die Auseinandersetzung mit internationalen Tendenzen. Zu den Künstlerkollegen Oppenheims gehörten damals Dieter Roth, Daniel Spoerri, Jean Tinguely und Markus Raetz, welche alle auf ihre Weise mit der Darstellung von subjektiven Realitäten beschäftigt waren und deren Werke teilweise neodadaistische

Meret Oppenheim’s concept: ‘Outwardly, the individual mythologies may appear to be a phenomenon with no common denominator, but they can be understood as part of an art history of intensity, which is not oriented on formal criteria alone but on the tangible identity of intention and expression’.<sup>3</sup> At that time Oppenheim was not invited to participate in the exhibition in Kassel, but in 1982 she was included in *documenta 7* by Rudi Fuchs. In the years shortly before her death, a touring exhibition took place in Italy, organised in 1983 by the Goethe Institute (Genoa, Milan, Naples, Turin), as well as a solo exhibition in 1984 in Kunsthalle Bern together with the Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, which also went on tour to the Frankfurter Kunstverein, Haus am Waldsee in Berlin, and the Kunstverein München/Munich. Therefore Meret Oppenheim was one of the few female artists of her generation to experience international recognition during her lifetime.

The city of Bern was only a limited source of creative inspiration. Oppenheim had kept a studio there since 1954 and she lived in the city from 1967 onwards – in addition to having her Paris apartment and the family’s summer house in Carona.<sup>4</sup> In the 1950s she had needed some time to find her way into the circle of Bern-based artists. Her isolation did not end until she made the acquaintance of the Kunsthalle’s director at the time, Arnold Rüdinger. There was some rich artistic stimulation in the 1960s thanks to the varied programme of exhibitions at the Kunsthalle organised by Harald Szeemann. This environment provided Oppenheim with many artistic stimuli and enabled her to explore international tendencies. At the time, her artist colleagues included Dieter Roth, Daniel Spoerri, Jean Tinguely and Markus Raetz, who were all – in their own ways – concerned with the representation of subjective realities, and whose works displayed some neo-Dadaist or surrealist features. Although there was exchange among the artists, Oppenheim’s late oeuvre was noticed and taken seriously only on the periphery. Not a single work was sold, for example, at her first (and for some time only) solo exhibition in 1968 – a year after her retrospective in the Moderna Museet in Stockholm – in the Galerie Martin Krebs in Bern, where the painted *Evening Dress with Bra-strap Necklace* [fig. p. 195] could also be seen. Here, the old prejudices against female artists were obviously at work. Even progressive thinkers like Harald Szeemann or gallery owner Toni Gerber had reservations about current works by Oppenheim.<sup>5</sup> Subsequently, in the 1970s when



oder surrealistische Züge aufwiesen. Obwohl es Austausch zwischen den Künstlern gab, wurde Oppenheims späteres Schaffen nur am Rande wahr- oder überhaupt ernst genommen. An ihrer ersten und für lange Zeit einzigen Einzelausstellung 1968 – ein Jahr nach ihrer Retrospektive im Moderna Museet in Stockholm – in der Galerie Martin Krebs in Bern, bei der auch das bemalte *Abendkleid mit Büstenhalter-Collier* [Abb. S. 195] zu sehen war, wurde beispielsweise kein einziges Werk verkauft. Es waren die alten Vorurteile gegenüber Künstlerinnen am Wirken. Doch auch fortschrittliche Geister wie Harald Szeemann oder der Galerist Toni Gerber hatten Vorbehalte gegenüber aktuellen Werken Oppenheims.<sup>5</sup> Als sich in den siebziger Jahren dann eine Diskussion um weibliche Kunst entfachte, beteiligte sich Meret Oppenheim mit wachem Geist und mit sehr dezidierter Haltung daran. Sie wehrte sich gegen eine feministische Vereinnahmung ihrer Werke und lehnte den Begriff ‚weibliche Kunst‘ ab. Sie verfocht stattdessen das von C. G. Jung inspirierte Ideal einer androgynen Kreativität, in dem sowohl männliche als auch weibliche Anteile am Wirken sind, welche bei jedem Menschen, egal welchen Geschlechts, gleichermassen zu integrieren wären. Wegen der Gefahr einer erneuten und diesmal freiwilligen ‚Gettoisierung‘ der Kunst von Frauen, nahm Oppenheim an keiner Frauenkunstausstellung teil. Nur die Produktion guter Werke war ihrer Meinung nach geeignet, auf Dauer die Ausgrenzung der Kunst von Frauen zu überwinden.<sup>6</sup> Aufgrund ihrer konsequent vorgelebten gesellschaftskritischen und emanzipatorischen Haltung wurde sie im Kontext der Frauenbewegung zu einer feministischen Identifikationsfigur und zum Leitbild für eine jüngere Künstlergeneration. Ein Höhepunkt ihres feministischen Engagements war die Rede, die sie anlässlich der Verleihung des Basler Kunstpreises 1975 hielt, in der sie Frauen geradezu aufrief, der Gesellschaft durch unkonventionelle Lebensweisen die Ungültigkeit von Tabus vor Augen zu führen. Frauen sollen ihr eigenes Geistig-Männliches nicht mehr auf Männer projizieren, sondern es bei sich selbst ausleben, ohne Angst vor ihrer eigenen Schaffenskraft und im Wissen, dass jede wirklich neue Idee als Aggression erscheint: „Und Aggression ist eine Eigenschaft, die im absoluten Widerspruch steht zum Bild des Weiblichen, das die Männer in sich tragen und das sie auf die Frauen projizieren. Die Männer sind eine ebenso seltsame Züchtung und, wie die Frauen, ein Zerrbild dessen, was sie sein könnten.“<sup>7</sup>

discussion of feminine art burgeoned, Meret Oppenheim participated with a keen mind and an extremely decisive attitude. She defended herself against the feminist acquisition of her works and rejected the term ‘feminine art’. Instead, she championed C. G. Jung’s ideal of androgynous creativity, whereby male and female aspects are both at work: she believed that these needed to be integrated by every person to the same extent, regardless of gender. The danger of a renewed and, this time, voluntary ‘ghettoising’ of women’s art prevented Oppenheim from participating in any exhibitions of women’s art. In her opinion, the production of good works was the only suitable longterm means by which to overcome the exclusion of art by women.<sup>6</sup> Due to her consistently practised socio-critical and emancipatory attitude, she became a figure of feminist identification in the context of the women’s movement, and the model for a younger generation of artists. One high point of her feminist commitment was a speech she made at the presentation of the Basler Kunstpreis in 1975, in which she directly called upon women to demonstrate to society the invalidity of taboos by adopting unconventional ways of life. She said that women should no longer project their own intellectual-male traits onto men but should live them out without being afraid of their creative strength, in the knowledge that every genuinely new idea appears as aggression: ‘And aggression is a quality that absolutely contradicts the image of the feminine that men carry inside and project onto women. Men are an equally strange breed and, like women, a distortion of what they might be.’<sup>7</sup>

In 1983 she repeated and emphasised this at a Natural Science congress in the Eidgenössische Technische Hochschule in Zurich, comparing the rift between man and woman with that between man and nature: ‘When Nature is no longer treated as mankind’s enemy, when the battle of the sexes is an unknown phrase because those qualities already existing in men but known as feminine – emotion, soul, intuition – are fully used, and the female sex can make its important contribution to the maintenance and development of human society, when comfort is no longer confused with culture, when beauty has become a need once again – poetry and the arts will take their places again automatically. Then the veil of longing will lie over them always, like an eternal promise.’<sup>8</sup> Meret Oppenheim’s interests are clear from the topics she took up repeatedly in her works. She was concerned with

1983 doppelt sie anlässlich eines naturwissenschaftlichen Kongresses an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich nach, indem sie den Spalt zwischen Mann und Frau mit demjenigen zwischen Mensch und Natur vergleicht: „Wenn die Natur nicht mehr als des Menschen Feind behandelt wird, wenn Geschlechterkampf ein unbekanntes Wort ist, weil die auch in den Männern vorhandenen, als weiblich bezeichneten Eigenschaften – Gefühl, Gemüt, Intuition – voll eingesetzt werden und gleichzeitig das weibliche Geschlecht



seinen wichtigen Beitrag zur Erhaltung und Entwicklung der Menschengesellschaft erbringen kann, wenn Komfort nicht mehr mit Kultur verwechselt wird, wenn Schönheit wieder ein Bedürfnis geworden ist – dann werden Dichtung und Künste von selbst wieder ihre Plätze einnehmen. Wenn auch der Schleier der Sehnsucht immer über ihnen liegen wird, wie ein ewiges Versprechen.“<sup>8</sup>

Meret Oppenheims Interessen lassen sich an den wiederholt im Werk aufgegriffenen Themen aufzeigen. Sie befasste sich mit den Verbindungen und Grenzen zwischen Natur und Kultur, mit dem Verhältnis zwischen den Geschlechtern, mit der Gegenüberstellung zwischen Traum und Wirklichkeit.<sup>9</sup> Polarität, welche sie je nachdem analysiert oder zu einer neuen Einheit verbindet, kennzeichnet ihre Werke. Diese – so Roman Kurzmeier – bleiben also immer noch einer kulturell gepräg-

the connections and boundaries between nature and culture, with the relations between the sexes, and with contradictions and comparisons between dream and reality.<sup>9</sup> Her works are characterized by polarity, which she analyses or, wherever fitting, combines to create a new unity. As a result these works – according to Roman Kurzmeier – always remain bound to a culturally shaped order, ‘as reproduced by our society since time immemorial, but they reject every dialogue within this order’.<sup>10</sup> In Jean-Christophe Ammann’s opinion, this thinking reveals a sharpness in the work beyond ideology or an attitude of mind. Instead, it provides a combination of ‘intuitive naturalness, coupled with clarity of perspective and a sense of responsibility’.<sup>11</sup> These virtues, says Ammann, characterized Oppenheim’s artistic activities for decades. Finally, she achieved the trick of creating ‘The art of the unspoken as ambiguity in itself, without disregarding things that point the way’.<sup>12</sup>

#### Charismatic Work

In many texts Meret Oppenheim’s charisma and cultural-political significance as a public figure overshadow any investigation of her works. Regarding the outstanding features of her creative work, apart from the aforementioned characteristics, what stands out is her diversity of styles, which many interpreters link to her non-conformist personality.<sup>13</sup> In her painting and drawing there are realistic figurative representations resembling ‘veristic Surrealism’ and parallel to them organic abstractions reminiscent of, for example, Hans Arp. But there are also mixed forms, like the oil painting dating from 1934 titled *La nuit, son volume et ce qui lui est dangereux*, or the mysterious lunette *Three Black Pears* (1935/36). [fig. p. 150] In these early examples, one cannot be certain whether geometrical or organic bodies are being drawn realistically or whether one is seeing the poetic depiction of abstract themes. Besides these examples oscillating between figuration and abstraction, there are also material pictures such as *Building* (1935), the drawing of which was produced by sticking straw onto the surface. [fig. p. 20] Generally, it may be said that free combinations of realistic-figurative painting style, material collage and geometrical-organic abstraction emerge increasingly in the later work, with an obvious reflection of Pop Art in the 1960s and 1970s.

Bice Curiger, the author of the first monographic work on Oppenheim, adjudged this lack of uniformity in a fundamen-

ten Ordnung verhaftet, „wie sie unsere Gesellschaft seit jeher reproduziert, verweigern aber innerhalb dieser Ordnung jeden Dialog“.<sup>10</sup> Nach Jean-Christophe Ammann offenbart dieses Denken im Werk eine Schärfe jenseits von Ideologie oder Gesinnungshaltung. Stattdessen paare sich darin „intuitive Selbstverständlichkeit, gekoppelt mit Klarsicht, Ironie und Verantwortungsbewusstsein“.<sup>11</sup> Diese Tugenden hätten ihr künstlerisches Tun über Jahrzehnte gekennzeichnet. Schliesslich gelang ihr das Kunststück: „Die Kunst des Unausgesprochenen als die Mehrdeutigkeit selbst, ohne das Richtungsweisende ausser acht zu lassen.“<sup>12</sup>

### Charismatisches Werk

Das Charisma und die kulturpolitische Bedeutung von Meret Oppenheim als öffentliche Figur überlagern in vielen Texten die Beschäftigung mit ihren Werken. Fragt man nach den herausragenden Merkmalen von Oppenheims Schaffen, so sticht neben den Eigenschaften, die oben schon genannt wurden, ihre Stilvielfalt ins Auge, welche von vielen Interpreten mit der Nonkonformität ihrer Person in Verbindung gebracht wird.<sup>13</sup> In ihrer Malerei und Zeichnung gibt es realistische figürliche Darstellungen wie im ‚veristischen Surrealismus‘ und parallel dazu organische Abstraktionen in der Art eines Hans Arp. Es gibt aber auch Mischformen, wie beispielsweise das 1934 entstandene Ölbild *La nuit, son volume et ce qui lui est dangereux* oder die rätselhafte Lunette *Drei schwarze Birnen* (1935/36). [Abb. S. 150] In diesen frühen Beispielen weiss man nicht genau, ob geometrische bzw. organische Körper realistisch gezeichnet werden oder es um die poetische Darstellung von abstrakten Themen geht. Neben diesen zwischen Figuration und Abstraktion schwankenden Beispielen gibt es auch Materialbilder wie das *Gebäude* (1935), dessen Zeichnung aus aufgeklebten Strohhalmen besteht. Allgemein lässt sich feststellen, dass im späteren Werk immer freiere Kombinationen aus realistisch-figürlicher Malweise, Materialcollage und geometrisch-organischerer Abstraktion entstehen mit deutlicher Anlehnung an Pop Art in den sechziger und siebziger Jahren.

Die erste Monografin Oppenheims, Bice Curiger, beurteilt diese Uneinheitlichkeit grundsätzlich positiv, um die Diskontinuität<sup>14</sup> in Schutz zu nehmen gegenüber ihrer Auslegung als Mangel. Kritisch betrachtet kann man die stilistische Fülle auch als Unvermögen interpretieren, eine persönliche Handschrift zu entwickeln, oder als gestalterische ‚Unsicherheit‘ und relativierende Haltung.<sup>15</sup> Gerade in dieser gestalterischen

tally positive way, in order to avoid interpretation of discontinuity<sup>14</sup> as a fault. Viewed critically, one could also interpret the wealth of styles as an inability to develop a personal signature, or as artistic ‘uncertainty’ and a relativising attitude.<sup>15</sup> For Curiger, however, it is this very artistic openness that demonstrates the contemporary relevance of the work, especially as she sees it primarily as an insistence upon freedom of expression. According to her, it was not until the 1980s that the relevance of this concept was recognised, for in ‘a period when essential systems of cognition were being relativized, “uncertainty” often emerges as deeper knowledge of the instability of truths.’<sup>16</sup> In this sense, a uniform artistic language cannot easily do justice to the complexity of today’s truths. Curiger consequently honours the openness and curiosity of the artist, among whose most important principles was her experimentation with new ideas even in old age; she sought to find a unique, individual form for every image concept. Thus as early as 1975, in conversation with Valie Export, Oppenheim stressed: ‘The idea appears in the garb of its form.’<sup>17</sup> And at the beginning of the 1980s, she emphasised to Bice Curiger: ‘Every idea is born together with its form. I realize the ideas as they come into my mind. You don’t know where these ideas come from; they bring their form with them, just as Athena emerged with helmet and armour from Zeus’ imagination, the



Meret Oppenheim, Gebäude, 1935, Hermann und Margrit Rupf-Stiftung, Kunstmuseum Bern

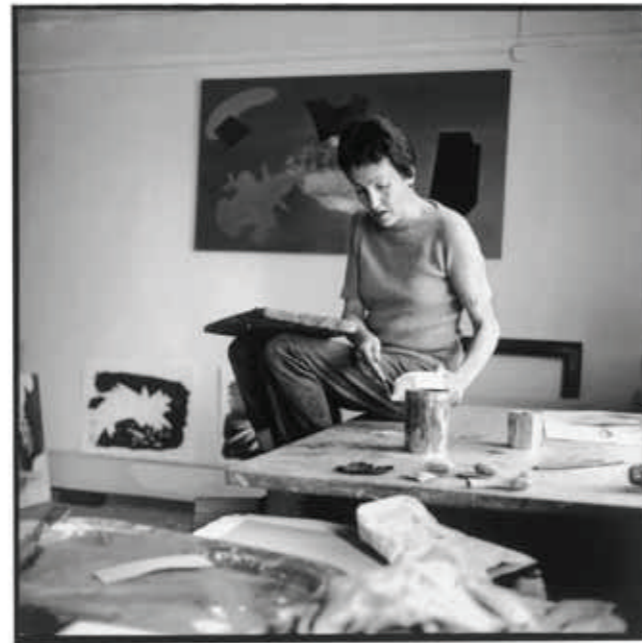
Offenheit besteht für Curiger jedoch die zeitgenössische Relevanz jenes Werkes, zumal sie darin vor allem ein Beharren auf Ausdrucksfreiheit sieht. Erst in den achtziger Jahren sei die Relevanz dieses Konzeptes erkannt worden, denn in „einer Zeit der Relativierung wesentlicher Erkenntnisssysteme entpuppt sich ‚Unsicherheit‘ nun oft als tieferes Wissen um die Instabilität von Wahrheiten.“<sup>16</sup> Eine einheitliche künstlerische Sprache kann in diesem Sinne nur schwer der Komplexität heutiger Wahrheiten gerecht werden. Curiger würdigt folglich die Aufgeschlossenheit und Neugier der Künstlerin, zu deren wichtigsten Prinzipien gehört, dass sie bis ins hohe Alter Neues ausprobiert und jeder Bildidee ihre ureigene Findung zugesteht. So unterstreicht Oppenheim im Gespräch mit Valie Export bereits 1975: „Die Idee erscheint im Kleide ihrer Form.“<sup>17</sup> Und auch Anfang der achtziger Jahre bekräftigt sie gegenüber Bice Curiger: „Jeder Einfall wird geboren mit seiner Form. Ich realisiere die Ideen, wie sie mir in den Kopf kommen. 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, kommen die Ideen mit ihrem Kleid.“<sup>18</sup> Offen bleibt, auf welche Weise Oppenheim die Übereinstimmung von Form und Inhalt erspürt, klar ist nur, dass sie die jeweilige Gestalt als angemessen akzeptiert und auf die Richtigkeit des Einfalls vertraut. Sie verfügt frei über das Arsenal visueller Ausdrucksmöglichkeiten und nimmt dafür eine gewisse Einfachheit des bildnerischen Vokabulars sowie der Kompositionen in Kauf. Diese Einfachheit verdankt sich gemäss Jean-Christophe Ammann der „Sicherheit einer ‚Bild‘-Vorstellung“,<sup>19</sup> welche sich darauf beruft, dass Oppenheim innere Bilder möglichst getreu ihrer Erscheinung wiedergibt.<sup>20</sup> Treue gegenüber den eigenen Visionen und nicht gegenüber Vorstellungen, wie Kunst auszusehen hat, kennzeichnet ihre Arbeiten. Die gestalterische Entwicklung ist daher an den Werken selbst nicht ablesbar. Die überzeugendste Umschreibung für das besondere kombinatorische Vorgehen findet die Philosophin Rita Bischof im Begriff der „poetischen Abstraktion“, welche das äussere Modell – das Abbilden der sichtbaren Wirklichkeit – ersetzt durch das innere Modell, das im Geiste gegenwärtige Bild, „woraus für den Künstler die neue Forderung einer unbedingten Treue gegenüber dem im Blitzstrahl der Inspiration Wahrgenommene fliesst.“<sup>21</sup> Zu den Gegenstandsbereichen der poetischen Abstraktion gehören das Immanente oder Transzendente sowie das Unsichtbare. Ähnlich dem berühmten Motto von Paul Klee – „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder,

ideas arrive already clothed.“<sup>18</sup> It remains open as to how Oppenheim senses this agreement between form and content; it is only clear that, in each case, she accepts the shape as being suitable and trusts in the correctness of her idea. She has free access to the full armoury of possibilities of visual expression and to retain this she accepts some simplicity of pictorial vocabulary as well as of composition. According to Jean-Christophe Ammann, this simplicity is due to the ‘certainty of the imagination of an image’,<sup>19</sup> which is based on the fact that Oppenheim reproduces inner images in a way as true as possible to their appearance in her mind.<sup>20</sup> Her works are characterized by loyalty to her own visions rather than to notions of how art should look. Therefore we cannot read their artistic development from the works themselves.

The most convincing description of this particular approach of combination was captured by the philosopher Rita Bischof with the term ‘poetic abstraction’, which replaces the external model – the representation of visible reality – with the inner model: the image present in the mind, ‘which leads, for the artist, to a new demand for absolute faithfulness towards whatever is perceived in the lightning flash of inspiration’.<sup>21</sup> The subject areas of poetic abstraction include the immanent or transcendental as well as the invisible. As in the famous statement by Paul Klee – ‘Art does not reproduce the visible but makes things visible’<sup>22</sup> – Oppenheim’s works, according to Bischof, do not reproduce but make things visible. ‘Each one of them affirms the possibility of a different kind of visibility, one that permeates to the invisible. However awkward and indecipherable they may be, the structures of this continual losing of the self in the other, in the invisible, they seduce the eye, so drawing it into an unfamiliar painterly reality where the invisible continually bears new ideas of visibility from within itself.’<sup>23</sup> In contrast to the Surrealists, Meret Oppenheim searches not for a reflection of the content of the subconscious that is quasi true to nature, ‘but for a painterly analogy to its forms’.<sup>24</sup> Thus in her works the philosopher recognizes the conjuring up of painting’s subconscious: ‘the subconscious in its purely optical dimension, with no borrowing from literature’.<sup>25</sup> This handling of the subconscious means that the artist succeeds in a new form of symbolizing, which does not – as is otherwise customary – make use of material shape as a vessel, ‘which part is kept of the meaning in its concrete materiality’.<sup>26</sup> Instead, she creates mobile symbols that are only meaningful in concrete form and that draw their mysterious effective force from this: ‘Images are composed from the nonvisual, reveal-



sondern macht sichtbar<sup>22</sup> – bilden Oppenheims Werke gemäss Rita Bischof nicht ab, sondern machen sichtbar. „Jedes von ihnen affirmiert die Möglichkeit einer anderen Sichtbarkeit, einer, die aufs Unsichtbare hin durchscheint. So spröde, so unentwirrbar die Strukturen dieses ständigen sich Verlieren im Anderen, im Unsichtbaren, auch sein mögen, sie verführen den Blick, ziehen ihn in eine unbekannte malerische Wirklichkeit, in der das Unsichtbare immer neue Ideen der Sichtbarkeit aus sich gebiert.“<sup>23</sup> Anders als die Surrealisten sucht Meret Oppenheim nicht nach einer quasi naturgetreuen Reflexion der Inhalte des Unbewussten, „sondern nach dem malerischen Analogon seiner Formen“.<sup>24</sup> So erkennt die Philosophin in den Werken Oppenheims die Beschworung des Unbewussten der Malerei: „das Unbewusste in seiner rein optischen Dimension, ohne jede Anleihe bei der Literatur“.<sup>25</sup> In diesem Umgang mit dem Unbewussten gelingt der Künstlerin eine neue Form der Symbolisierung, die sich nicht wie sonst üblich der materiellen Gestalt als Gefäss bedient, „das in seiner konkreten Materialität von der Bedeutung aufgehoben wird“.<sup>18</sup> Stattdessen schafft sie bewegliche Symbole, die nur in der konkreten Gestalt bedeutsam sind und daraus ihre rätselhafte Wirkkraft schöpfen: „Bilder werden aus Unbildhaftem komponiert und enthüllen die nicht selten sakral anmutende Gegenwart von etwas, das sich der Wahrnehmung niemals in den festen, soliden Formen des Wirklichen anbietet, vielmehr in den Nischen zwischen den wirklichen Gestalten nistet. Diese Gegenwart wird beschworen, aber nicht fixiert.“<sup>27</sup> Nur schon die Art und Weise, wie die Künstlerin sich mit dem Zufälligen, Unwichtigen und Weggeworfenen beschäftigt, verhindert jede Form von Pathos. Alles Erhabene wird ausdrücklich vermieden. Zwar fehlt den neuen Symbolen die Macht, welche die alten aus ihrer Geschlossenheit ableiten, dafür wirken Oppenheims Symbole flüssig und veränderlich und „schliess[en] ein Gleiten ein, das sich in einer Metamorphose zur inneren Schönheit hin realisier[t]“.<sup>28</sup> Die neuen Symbole folgen keinen vorgegebenen Ideen, sondern entsprechen eher Zusammenballungen, Schwingungszentren, Strudeln, aus denen ständig neue Ideen dringen.<sup>29</sup> Daraus erklärt sich für Christiane Meyer-Thoss auch die Lebendigkeit der Werke, welche die künstlerische Raffinesse scheuen, sondern lieber „direkt“ und „unfertig“ bleiben. Das Unausgeführte bleibt in diesen als „geistige Reserve“ präsent und muss immer wieder neu in der Betrachtung erschlossen werden.<sup>30</sup> Den inneren Zusammenhang ihres Schaffens garantiert die Künstlerin durch ihre präzisen und beständigen Vorstellungen,



ing the often apparently sacred presence of something that never offers itself to our perception in the firm, solid forms of reality but rather nestles into the niches between reality's shapes. This presence is conjured but never fixed.<sup>27</sup> Only the way that the artist concerns herself with the contingent, the unimportant and the abandoned prevents a form of pathos. Everything sublime is expressly avoided. It is true that these new symbols lack the power that the old ones derived from their completion, but instead they have a fluid and changeable impact and 'incorporate a sense of gliding, realized in a metamorphosis towards inner beauty'.<sup>28</sup> The new symbols do not follow prescribed ideas but rather correspond to agglomerations, centres of oscillation, whirlpools, from which new ideas are constantly permeating.<sup>29</sup> For Christiane Meyer-Thoss, this also explains the vitality of the works, which evade artistic refinement and remain 'direct' and 'unfinished'. The unrealized is still present in them as a 'spiritual reservoir' that must be re-accessed repeatedly in our viewing.<sup>30</sup>

Oppenheim assures the inner cohesion of her creative work with her precise and constant ideas, and not with a gradually more refined formal language. Her artistic independence in connection with a representation of what is intuitively sensed and experienced has other advantages, not least the avoidance of clichés. Opposites cancelling each other out, or – with even more refinement – a dialectic approach, help to avoid

nicht durch eine kontinuierlich verfeinerte Formensprache. Dabei hat gestalterische Unabhängigkeit im Zusammenhang mit dem Darstellen von intuitiv Erahntem und Erlebtem noch weitere Vorteile, nicht zuletzt jene Klischees zu vermeiden. Ausgleichende Gegensätze oder, raffinierter gar, ein dialektisches Vorgehen, scheinen die Fussfallen im Darstellen transzendentaler Themen auszubalancieren, und das wiederum setzt gemäss Rita Bischof eine rigorose ethische Haltung voraus. Stetes künstlerisches sich Neuerfinden, um gestalterische Klischees oder Banalitäten zu vermeiden, ist auch Ausdruck der Infragestellung der „wurmstichigen Formen einer zur Hypokrisie verkommenen Moral“.<sup>31</sup> Dazu trägt auch die stilistische Sprödigkeit bei, welche Jean-Christophe Ammann als „inhaltliche Reduktionen des Körperbewusstseins“ im Unterschied zu stilisierten Abstraktionen versteht: „Das Werk von Meret Oppenheim ist so komplex wie die Person es ist: Die Sprödigkeit ist Teil von ihr und insofern intuitive Ausdrucksweise. Gleichzeitig aber, im Sinne einer transparenten Überlagerung bedeutet Sprödigkeit bewussten inhaltlichen Entzug des Sinnlich-Magischen.“<sup>32</sup> Jegliche Gefühlsduselei und entfesselte gestalterische Expressivität im Zusammenhang mit übersinnlichen und emotionalen Themen würden wohl zu überschüssigem Pathos führen. Diese ausbalancierende oder konterkarierende Haltung bei der visuellen Gestaltung scheint sich im sprachlichen Umgang mit den Themen widerzuspiegeln. So spielen die Werktitel für die Lesart der Werke eine entscheidende Rolle und beziehen sich manchmal indirekt auf Materialeigenschaften oder -funktionen, indem sie gerade auf gegensätzliche Vorstellungen hinweisen: „Sie gehören nicht nur als quasi-literarische Fortsetzung zum Bild und sind nicht nur als Appell an den Betrachter zu verstehen, genauer hinzusehen. Sie erfüllen vielmehr genau die Bedingung der ‚Zusammenkunft des Disparaten‘, ihr Zweck ist derselbe: Gewohnheiten aufzudecken, Gewissheiten zu relativieren, Zweifel zu erwecken.“<sup>33</sup>

Eine Tendenz der „verdinglichenden Verfremdung“<sup>34</sup> ist den Bildern und Objekten Meret Oppenheims gemäss dem Schriftsteller Helmut Heissenbüttel eigen, welche eine Handlung in eine Sache verwandelt, sie aber soweit sichtbar belässt, dass man sie jederzeit erkennen und gedanklich wieder daraus lösen kann. Der Zusammenhang, in den die Objekte und Bildmotive eingebettet werden, sowie ihr Bezug zur Welt oder Alltagswirklichkeit werden neu formuliert. Helmut Heissenbüttel betont, dass „nichts Zusammengetragenes, son-

the pitfalls in the portrayal of transcendental themes. This in turn, according to Rita Bischof, presupposes a rigorous ethical attitude. Constantly re-inventing the artistic in order to avoid clichés or banalities also expresses a questioning of the 'decaying forms of a morality now degenerated into hypocrisy'.<sup>31</sup> The brashness of Oppenheim's style also contributes to this. It is understood by Jean-Christophe Ammann as 'reductions in content of corporeal awareness' as opposed to stylized abstractions: 'The work of Meret Oppenheim is as complex as her personality: the brashness belongs to her and is therefore an intuitive method of expression. At the same time, however, in the sense of a transparent overlay brashness means a deliberate withdrawal of sensual-magical content.'<sup>32</sup> Any kind of over-emotionality and unbridled artistic expressiveness in conjunction with supersensory and emotional themes would probably lead to excessive pathos.

This balancing-out or provision of a foil in visual art appears to be reflected in Oppenheim's linguistic treatment of the themes involved. The titles of the works, for example, play a decisive role in their interpretation and sometimes refer indirectly to material qualities or functions by pointing to opposing ideas: 'They belong to the image not only as literary continuations, so to speak, not only to be understood as a call to the viewer to look more closely. Far more, they fulfil the requirement of a "meeting together of the disparate", their purpose is the same: to uncover habits, to relativize certainties, to raise doubts.'<sup>33</sup>

A tendency towards 'objectifying alienation'<sup>34</sup> is characteristic of Meret Oppenheim's paintings and objects, according to author Helmut Heissenbüttel. This transforms an act into an object, but leaves it visible to the extent that one can always recognize it and remove it from the new context again in one's mind. There is a re-formulation of the context into which the objects and pictorial motifs are embedded, as well as their reference to the world or to everyday reality. Heissenbüttel emphasises that in this way 'nothing is actively assembled, but the fragments of a brave, new, strange world' come together. The artist produces a new relationship 'between those things that are logically and in reality unrelated, and in the production of this relationship a new reality and logic emerges'.<sup>35</sup> The playful aspect of this form of combination, however, should not be misunderstood as childlike or naive. For the playful aspect, but also the contingency in approach of certain works by Meret Oppenheim, means that the unconscious is touched and so it attempts to make its signifi-

dern die Bruchstücke einer schönen neuen fremden Welt“ auf diese Weise zusammenkommen. Die Künstlerin stellt eine neue Beziehung her „zwischen dem was real und logisch nicht bezogen ist und in der Herstellung dieser Beziehung entsteht eine neue Realität und Logik“. <sup>35</sup> Das Spielerische an dieser Form von Kombinatorik darf allerdings nicht als Kindliches oder Naives missverstanden werden. Denn durch das Spielerische, aber auch durch den Zufall in der Vorgehensweise in gewissen Werken Meret Oppenheims, wird das Unbewusste berührt und versucht, seine Bedeutung im Leben spürbar werden zu lassen. Dabei sah die Künstlerin offenbar in den Äusserungen C. G. Jungs über das Spiel das Wesen ihres Kunstschaffens formuliert. Dieser kommt in Auseinandersetzung mit Schillers ästhetischer Theorie zum Schluss, dass das Schöpferische zwar vom Ernst als tiefe innere Nötigung angetrieben werde, das Spiel hingegen sein äusserer Ausdruck sei: „Die Erzeugung des Neuen besorgt nicht der Intellekt, sondern der Spieltrieb aus innerer Nötigung.“ <sup>36</sup>

Auch die bereits erwähnte polare Struktur wird durch die Auseinandersetzung mit C. G. Jung inspiriert. Oppenheim stellt in vielen ihrer Werke gegensätzliche Positionen wie männlich und weiblich, Eros und Logos, Gefühl und Verstand oder Natur und Kultur einander gegenüber. Dabei steht für sie nicht das gegeneinander Abwägen oder Abwerten im Vordergrund, sondern die Aufhebung der Gegensätze in einem Dritten. So wie es auch in ihrem Thematisieren des Androgynen eine Rolle spielte. <sup>37</sup>

#### Oppenheim und der Surrealismus

Die ambivalente Haltung Meret Oppenheims zum Surrealismus war eines der zentralen Themen in Bice Curigers Werkbiografie. Curiger begründet Oppenheims Abkehr vom Surrealismus dahin gehend, dass sich die Künstlerin davon emanzipieren musste, um nicht eingeschränkt zu werden: Oppenheim war enttäuscht vom stagnierenden Geist des Kreises um André Breton nach dem Zweiten Weltkrieg, dessen politische Ansichten sie nicht teilen mochte. <sup>38</sup> Ein Jahr vor ihrem Tod schreibt Meret Oppenheim über ihre Distanzierung: „Ich verabscheue Etiketten. Vor allem wehre ich mich gegen die Bezeichnung ‚surrealistisch‘, weil sie seit dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr die gleiche Bedeutung hat wie früher. Was Breton im ersten Manifest 1924 über Poesie und Kunst geschrieben hat, gehört für mich zum Schönsten, was über dieses Thema geschrieben wurde. Hingegen wird mir übel, wenn ich an all das denke, was sich heute auf den Surrealismus beruft.“ <sup>39</sup>

cance in life felt. Here, the artist obviously saw the essence of her art formulated in C. G. Jung’s statements on play. In debate with Schiller’s aesthetic theory, Jung comes to the conclusion that creativity is driven by seriousness as a deep inner necessity but that, by contrast, its external expression is through play: “The creation of something new is not accomplished by the intellect but by the play instinct acting from inner necessity.” <sup>36</sup>

The aforementioned polar structure is also inspired by debate with Jung. In many of her works Oppenheim contrasts contradictory positions such as male and female, eros and logos, feeling and understanding, or nature and culture. Here, her foremost interest is not in weighing opposites against each other or in devaluing them, but in the dissolution of these contrasts in a third, just as this played a part in her thematizing of the androgynous. <sup>37</sup>

#### Oppenheim and Surrealism

Meret Oppenheim’s ambivalent attitude to Surrealism is one of the central themes in Bice Curiger’s biography. Curiger explains Oppenheim’s turning away from Surrealism by pointing out that the artist needed to emancipate herself so she wouldn’t be restricted. Oppenheim had been disappointed by the spiritual stagnation of the circle around André Breton after the Second World War, and didn’t wish to share its political views. <sup>38</sup> A year before her death, she wrote about this process of distancing: “I despise labels. Above all, I reject the term “surrealist” because it has not had the same meaning since the Second World War as it did earlier. I believe what Breton wrote about poetry and art in his first manifesto in 1924 were some of the most beautiful words ever to have been written on the subject. By contrast, I feel quite sick when I think of all the things making reference to Surrealism today.” <sup>39</sup>

Surrealism expert Werner Spies sees the disconnection of Oppenheim’s work from the movement as a separation from the sphere to which it ultimately owes its impact and significance. But why should the fame derived from the *Fur Cup* be dubious in any way? It is understandable that Oppenheim still felt too young after her creative crisis to be reduced solely to her pre-war production and the effect of her youthful body as seen in Man Ray’s famous photographs, and this is important for the further development of her work. According to Spies, however, she remains ‘an important figure of the heroic period of Surrealism’, who took a step back from the practices of

Der Surrealismus-Experte Werner Spies sieht in der Abkoppelung von Oppenheims Werk aus dem Surrealismus eine Trennung von der Sphäre, der es letztlich Wirkung und Bedeutung verdankt. Warum nur soll der Ruhm, der auf die *Pelztasse* zurückgeht, ‚zweifelhaft‘ sein? Dass sich Oppenheim nach ihrer Schaffenskrise noch zu jung fühlt, um nur immer auf ihre Vorkriegsproduktion und die Wirkung ihres jugendlichen Körpers reduziert zu werden, ist nachvollziehbar und wichtig für die Weiterentwicklung ihres Werkes, doch bleibt sie nach Einschätzung von Spies dennoch „eine bedeutende Figur der heroischen Zeit des Surrealismus“, die sich in den fünfziger Jahren mit Recht von den Übungen der neu gebildeten Fraktion um André Breton absetzte, wie das beispielsweise auch Max Ernst tat. Doch gerade die berühmte *Pelztasse* bleibt für Werner Spies ein eindrückliches Beispiel für surrealistischen Fetischismus: Durch die Verkleidung mit Pelz wird der Nutzgedanke torpediert, der Gebrauchswert des Gegenstandes wird angegriffen und die zeitgenössische Formgebung der Tasse ironisiert. Die Form folgt nicht der Funktion, sondern stellt sie in Frage: „Das Mirakel einer absolut schockierenden Zwecklosigkeit, das Oppenheim zustande bringt, spielt mit den eigenen Erinnerungen an den anheimelnden Muff und Mief familiärer Geborgenheit, an den Kult der ‚Sammeltassen‘, die im bürgerlichen Haushalt hinter gläsernen Vitrinen als Schauobjekte präsentiert werden. Diese Vorzeigeobjekte bleiben vom alltäglichen Gebrauch ausgeschlossen. Dahinter eröffnen sich gewissermassen frühkindliche Erfahrungen, die den Transfer ins Unberührbare, Nutzlose, Ästhetische suggerieren. Es sind Erfahrungen, die mit den Geheimnissen und Wunderkammern der Kindheit spielen.“ <sup>39</sup>

Gerade in der Machart von Meret Oppenheims Objekten, in ihrer einzigartigen Abweichung vom ursprünglichen Nutzen, die wie eine Naturlaune oder Rarität erscheint, wird die Logik des Kunst- und Wunderkammerdenkens greifbar. Die in *Merets Funken* ausgestellten Objekte *Läbhuecheglushti* [Abb. S. 155], *Tiere im Kasten* [Abb. S. 151], *Handschuhe* mit roten Adern auf der Aussenhaut [Abb. S. 165] oder das bestickte und bemalte *Abendkleid mit Büstenhalter-Collier* [Abb. S. 195] sind kostbare Raritäten und wirken aufgrund ihrer sorgfältigen Verzierung und handwerklichen Gestaltung als Sammelobjekte im Geiste einer Wunderkammer. Die Denkweise, die hinter dem nostalgischen Blick auf das Kuriositätenkabinett steckt, verrät ein Interesse für symbolisches oder magisches Denken. Darin als auch im Rückgriff auf das in der Renaissance und im Barock übliche Kabinett manifestiert sich der



the newly formed faction around André Breton in the 1950s, just as Max Ernst did, for instance. But the famous *Fur Cup*, for Werner Spies, remains an impressive example of surrealist fetishism: the functional idea is torpedoed by its covering of fur, the useful value of the object is attacked, and the contemporary design of the cup is subjected to irony. Here, form does not follow function but questions it: “The miracle of an absolutely shocking lack of purpose, which Oppenheim achieves, plays with her own memories of the frowsty cosiness of secure family – of the cult of “collector’s cups” presented as showpieces in glass display cases in bourgeois households. These show objects were excluded from everyday use. Experiences of early childhood are disclosed behind this, so to speak, suggesting a transfer into the untouchable, useless and aesthetic. These are experiences that play with childhood’s secrets and cabinets of wonders.” <sup>40</sup>

The very style of Meret Oppenheim’s objects with their unique deviations from original usage – resembling quirks of nature or rarities – concretizes the logic of cabinets of art and wonders. The objects exhibited in *Meret’s Sparks*, *Gingerbread Monster Chair* [fig. p. 155], *Box with Little Animals* [fig. p. 151], *Gloves with their red veins on the outer skin* [fig. p. 165], or the embroidered and painted *Evening Dress with Bra-Strap Necklace* [fig. p. 195] are precious rarities. Due to their meticulous decoration and crafted designs their effect is one of collector’s objects in the sense of a cabinet of wonders. The



Zweifel am Fortschrittsglauben und an rationaler Erklärbarkeit, welche der Surrealismus zelebriert. Die Wirkung, die sich vom Fantastischen und Befremdenden nährt, lebt von der beständigen Überwältigung der Erwartung. Wie Marcel Duchamp mit seinen zeitgleichen Ready-mades sind auch Meret Oppenheims Objekte überwältigend einfach und bestehen, abgesehen von den späteren Editionen, aus Unikaten. Jede Serie hätte einen Stil oder einen ‚Look‘ zur Folge gehabt und die Fülle der Assoziationen, welche sie heute noch her-



vorrufen, unterwandert. Meret Oppenheim vertritt also ganz im Geiste des Surrealismus den Angriff auf das Nutzdenken, den Zweifel am technischen Fortschrittsglauben und den Glauben an die Freiheit als Existenzform. Sie lehnt sich gegen eine bürgerliche Lebensgestaltung auf – vor allem im Hinblick auf ein klassisches weibliches Rollenverständnis – und hat eine rebellische Grundeinstellung.

Meret Oppenheim bleibt auch äusserlich mit der historischen Bewegung verbunden, da sie an den meisten internationalen Surrealismus-Ausstellungen in den Jahren 1933 bis 1961 teilnimmt sowie Werke in surrealistischen Zeitschriften und Publikationen veröffentlicht.<sup>41</sup> Für Josef Helfenstein bleibt das surrealistische Gedankengut trotz der ablehnenden Stellungnahmen der Künstlerin entscheidende Voraussetzung für Oppenheims Werk. Er sieht sie als gelungenes Beispiel für die differenzierende Aneignung, Weiterführung und Umsetzung surrealistischer Ziele in eine Richtung, die sich von den ur-

way of thinking behind this nostalgic view betrays an interest in symbolic or magical ideas. In this, with reference to those cabinets customary in the Renaissance and the Baroque, there is a manifestation of doubt in man's belief in progress and rational explicability, which is celebrated by Surrealism. This effect, nurtured by the fantastic and the alienating, relies on a constant overcoming of expectations. Like Marcel Duchamp with his contemporaneous ready-mades, Meret Oppenheim's objects are overwhelmingly simple and – apart from the later editions – consist of unique works. Every series would have led to a style or 'look', and would have undermined the wealth of associations they still arouse today. Entirely in the spirit of Surrealism, therefore, Meret Oppenheim represents an attack on the concept of usefulness, doubt in a belief in technical progress, and belief in freedom as a form of existence. She rebels against a bourgeois style of life – above all with respect to the classic understanding of female roles – and exhibits a fundamentally rebellious attitude.

Outwardly, Oppenheim also retained links with the historic movement, as she participated in most international Surrealism exhibitions in the years 1933 to 1961, as well as publishing works in surrealist magazines and other publications.<sup>41</sup> Josef Helfenstein believes that, despite the artist's statements of rejection, surrealist ideas remain the decisive precondition to Oppenheim's work. He sees her as a successful example of the differentiating acquisition, further development and realization of surrealist aims in a direction that differs from the movement's original intentions.<sup>42</sup> Thus the unmistakable nature of personal experience and artistic expression are among the passionately represented convictions in the work of Meret Oppenheim as well as in Surrealism. Surrealism also cultivated a pluralism of styles and did not lead to binding stylistic means in itself. Polemically speaking, one could even say that Oppenheim's range of expression moves between 'veristic Surrealism' – i.e. the naturalistic portrayal of unconnected objects or forms in perspective space – and 'absolute Surrealism' – an abstract, symbolic, formal language. The central aims of the movement are rather spiritual in nature and, like Oppenheim's work, consist of an attitude rather than, for example, formal-artistic rules. Surrealist art is not a matter of transparent art, easily accessed by the intellect; Surrealism cultivated a tendency towards the enigmatic and the hermetic. Its representatives, like Meret Oppenheim, defend themselves vehemently against any explanation or flattening of the irrationality they conjure up.

sprünglichen Intentionen jedoch unterscheidet.<sup>42</sup> So gehören bei Meret Oppenheim wie im Surrealismus die Unverwechselbarkeit der persönlichen Erfahrung sowie des künstlerischen Ausdrucks zu den leidenschaftlich vertretenen Überzeugungen. Auch der Surrealismus pflegte den Stilpluralismus und hatte keine verbindlichen Stilmerkmale hervorgebracht. Man könnte sogar polemisch sagen, dass sich Meret Oppenheims Ausdruckspalette zwischen dem ‚veristischen Surrealismus‘ – also der naturalistischen Darstellung nicht zusammengehöriger Gegenstände oder Formen im perspektivischen Raum – und dem ‚absoluten Surrealismus‘ – einer abstrakten symbolischen Formensprache – bewegt. Die zentralen Anliegen der Bewegung sind eher geistiger Natur und bestehen wie Oppenheim aus einer Haltung und nicht etwa formal-künstlerischen Regeln. Es handelt sich bei der surrealistischen Kunst um keine transparente, dem Intellekt leicht zugängliche Kunst, sondern der Surrealismus kultivierte die Neigung zum Enigmatischen und Hermetischen. Seine Vertreter setzten sich so wie Meret Oppenheim vehement gegen jede Erklärung und Nivelierung des von ihnen beschworenen Irrationalen zur Wehr.

#### Aktualität des Surrealismus

In den letzten Jahren rückte die historische Bewegung des Surrealismus vermehrt wieder in den Blickpunkt und es wurden zahlreiche grosse Ausstellungen zur Frage nach seinem Erbe veranstaltet.<sup>43</sup> Der historische Surrealismus wurde vor dem Hintergrund neuer Erkenntnisse und unter Einbezug von neuen Regionen dargestellt. Es gab aber auch etliche Versuche, sein Fortleben bis in die Gegenwart aufzuzeigen, beispielsweise in den Ausstellungen *Hypermental. Wahnhafte Wirklichkeit 1950–2000. Von Salvador Dalí bis Jeff Koons* (2000, Kunsthaus Zürich), *Surréalités. Aspekte des Surrealen in der zeitgenössischen Kunst* (2007, Centre PasquArt, Biel) oder *Le Surréalisme, c'est moi! Salvador Dalí & Louise Bourgeois, Glenn Browne, Markus Schinwald, Francesco Vezzoli* (2011, Kunsthalle Wien). Getreu der Meinung des Surrealisten Jean Schuster<sup>44</sup> sei sowieso zu unterscheiden zwischen dem „historischen Surrealismus“, welcher mit dem Ersten Manifest 1924 einsetzt und mit der Selbstaflösung der Gruppe 1969 endet, sowie dem „ewigen Surrealismus“, der in allen Epochen erscheint und vor allem die Forderung nach Freiheit des Geistes in Formen des Abstrusen, Skandalösen und Irrationalen vertritt.<sup>45</sup> Dennoch ist im Hinblick auf das vorliegende Ausstellungsprojekt nach den Gründen für seine Aktualität heute zu fragen. Weshalb das anhaltende Interesse am Surre-

#### The Current Relevance of Surrealism

In recent years the historical movement of Surrealism has regained increasing attention, and several major exhibitions have been organized on the question of its legacy.<sup>43</sup> Historical Surrealism has been presented against the background of new insights and new regions. But there have also been some attempts to demonstrate its continuing existence into the present day, e.g. in the exhibitions *Hypermental. Wahnhafte Wirklichkeit 1950–2000. Von Salvador Dalí bis Jeff Koons* (2000, Kunsthaus Zürich), *Surréalités. Aspekte des Surrealen in der zeitgenössischen Kunst* (2007, Centre PasquArt, Biel) or *Le Surréalisme, c'est moi! Salvador Dalí & Louise Bourgeois, Glenn Browne, Markus Schinwald, Francesco Vezzoli* (2011, Kunsthalle Wien, Vienna). True to the opinion of Surrealist Jean Schuster<sup>44</sup> it is always necessary to distinguish between 'historical Surrealism', which began with the First Manifesto in 1924 and ended with the group's self-imposed dissolution in 1969, and 'eternal Surrealism', which appears in every epoch and represents above all a demand for the freedom of the spirit, in the shape of the abstruse, scandalous and irrational.<sup>45</sup> Nevertheless, with a view to the current exhibition project we need to investigate the reasons for its current relevance. Why this enduring interest in the surreal, even in the age of virtuality?

In the thematic group exhibition *Surréalités* the current relevance of the historical art movement was demonstrated insofar as it makes a decisive impression on pictorial worlds during the twenty-first century, thanks to new technologies and mass media as well as having found a foothold in the film and advertising industry.<sup>46</sup> Equally based on the argument of distribution and assimilation in everyday life is a reference to frequent use of the term 'surrealistic' – or, covering the same content, the more recent linguistic creation 'surreal'. In general usage, this encompasses anything that appears supernatural, linking things together in an unexpected way and combining reality with dreamlike or mystical aspects.

Curator Dolores Denaro cites the compositional method of combination as a surrealist aesthetic strategy and one that is still employed in current art – the surprising and illogical merger of real pictorial elements being a triggering moment of the surreal. Here, it is important that we can recognize the everyday object or the excerpt from reality. It is only when ordinary everyday elements come together in an absurd way that reference to a superordinate reality emerges. Combinatory pictorial language is characterized by repetition, variation

alen auch in Zeiten des Virtuellen?

In der thematischen Gruppenausstellung *Surréalités* wurde die Aktualität der historischen Kunstrichtung insofern belegt, als dass diese die Bildwelten im 21. Jahrhundert massgeblich geprägt sowie dank neuer Technologien und Massenmedien auch in der Film- und Werbeindustrie Fuss gefasst habe.<sup>46</sup> Auf dem Argument der Verbreitung und Assimilierung im Alltag basiert auch der Hinweis auf den häufigen Gebrauch des Begriffes ‚surrealistisch‘ – oder deckungsgleich die neuere Sprachschöpfung ‚surreal‘ –, die im allgemeinen Sprachgebrauch alles umfasst, was übernatürlich wirkt, auf unerwartete Weise Dinge aneinanderfügt und Wirkliches mit Traumhaftem oder Mystischem verbindet.

Als eine surrealistische und auch in der Gegenwartskunst immer noch genutzte ästhetische Strategie benennt die Kuratorin Dolores Denaro das Kompositionsverfahren der Kombinatorik, das überraschende und unlogische Zusammentreffen von realen Bildelementen als zündender Moment des Surrealen. Die Erkennbarkeit des Alltagsgegenstandes oder des Wirklichkeitsausschnittes ist dabei wichtig. Erst im absurden Zusammenkommen von gewöhnlichen Alltagselementen kommt der Verweis auf die übergeordnete Realität zustande. Die kombinatorische Bildsprache wird von Wiederholung, Variation und Austausch geprägt. Eine Sonderform der Kombinatorik besteht in der Metamorphose, welche die Verwandlung eines Gegenstandes in einen anderen oder die Verschmelzung zweier Dinge vor Augen führt. In diesem Fall ist die Formensprache fragmentarisch oder neigt zu Verzerrungen. Ein weiteres surrealistisches Gestaltungsmerkmal, die Entfremdung oder Kontextverschiebung lebt vom Versetzen eines Objekts aus seinem angestammten Kontext in einen völlig anderen, wobei sich dabei auch der Bedeutungshorizont verschiebt.

In der Gegenwartskunst existiert ein anhaltendes Interesse an surrealistischen Themenfeldern wie der Beschäftigung mit dem Unbewussten, dem Traum, der Körperwahrnehmung und der erotischen Begierde, welche in illusionären Interieurs oder visionären Landschaften angesiedelt werden. Als Erklärung für die Faszination der Gegenwartskunst am Surrealen und seiner visuellen Sprachformen nennt Denaro den Glauben daran, dass Kunst nach wie vor „Anlass zum Träumen“ geben und „aufrütteln“ wolle sowie die Hoffnung verkörpere, Leben verändern zu können.<sup>47</sup>

Für Bice Curiger ist die Bezugnahme der Gegenwartskunst zum Surrealismus der Reaktion auf die zweite Wirklichkeit

and exchange. A special form of combination is metamorphosis, which shows us the transformation of one object into another or the merging of two objects. In this case, the formal language is fragmentary or tends towards distortion. Another surrealist feature of creative art – alienation, or a shift in contexts – is based on moving an object from its original context into a completely different one, whereby its spectrum of meaning also experiences a shift.

In contemporary art there is an enduring interest in surrealist thematic fields such as investigations into the unconscious mind, dreams, corporeal perception and erotic desire, set against illusionary interiors or visionary landscapes. As an explanation for art's current fascination with the surreal and its visual linguistic forms, Denaro suggests a belief that art still aims to offer 'occasion for dreams' and to 'shake certainties', while also embodying a hope that it can change our life.<sup>47</sup>

For Bice Curiger, contemporary art's reference to Surrealism results from its reaction to the second reality of the mass media, which imposes itself more and more on our own personal and physical experiences and has again aroused an intense need for us to re-assimilate reality.<sup>48</sup> In her comments on the exhibition *Hypermental. Wahnhafte Wirklichkeit 1950–2000. Von Salvador Dalí bis Jeff Koons*<sup>49</sup> the curator employs the terms 'surreal' or 'Surrealism' in a reserved way, replacing them with the hybrid concept 'hypermental'; however, 'hypermental' describes some decisive criteria of the surrealist, i.e. permanent balancing 'on the thin line between reality and fantasy, between documentation and fiction, between the real world and madness'.<sup>50</sup>

In this exhibition the historical Surrealists appear as predecessors, for in their interpretation of reality they were the first to develop 'a set of instruments with which to sound out man's position between individual desires and the demands of society'.<sup>51</sup> And so the breach with the historical project of Surrealism in the art of the 1960s evolved as a result of industry's colonisation of the unconscious (thematized in Pop Art).<sup>52</sup> While historical Surrealism was still able to build on the fact that the hidden zones of inner life, desires and instinctive drives form a reservoir of original and authentic feelings, consumer society was subject to the refined manipulation of desires by industry, which was becoming increasingly capable – and still is today – of translating goods into images and thus manipulating our longings and wishes.<sup>53</sup> And so if

der Massenmedien geschuldet, welche sich immer stärker über die eigenen persönlichen und körperlichen Erfahrungen schiebe und wieder verschärft das Bedürfnis nach Anverwandlung von Wirklichkeit geweckt habe.<sup>48</sup> In ihren Ausführungen zur Ausstellung *Hypermental. Wahnhafte Wirklichkeit 1950–2000. Von Salvador Dalí bis Jeff Koons*<sup>49</sup> verwendet die Kuratorin die Begriffe ‚surreal‘ oder ‚Surrealismus‘ zwar nur zurückhaltend und setzt dafür den Hybriden ‚hypermental‘ an deren Stelle, doch benennt ‚hypermental‘ entscheidende Kriterien des Surrealistischen, nämlich ein stetes Balancieren „auf dem Grat zwischen Realität und Phantasie, zwischen Dokumentation und Fiktion, zwischen Wirklichkeit und Wahn“.<sup>50</sup>

Die historischen Surrealisten treten in dieser Ausstellung als Ahnväter in Erscheinung, da sie die ersten gewesen seien, welche in ihrer Interpretation von Wirklichkeit „ein Instrumentarium entwickelt [hätten], die Position des Menschen zwischen individuellen Wünschen und den Anforderungen der Gesellschaft auszuloten.“<sup>51</sup> Der Bruch mit dem historischen Projekt des Surrealismus sei dann in der Kunst der sechziger Jahre erfolgt aufgrund der Kolonisierung des Unbewussten durch die Industrie (dies wird in der Pop-Art thematisiert).<sup>52</sup> Denn während der historische Surrealismus noch darauf baute, dass die verborgenen Zonen des Innenlebens, des Begehrens und der Triebe ein Reservoir an ursprünglichen und authentischen Gefühlen bilden, wurde die Konsumgesellschaft der raffinierten Manipulation des Begehrens durch die Industrie ausgesetzt, welche es zunehmend vermochte – und bis heute vermag –, Waren in Bilder zu übersetzen und damit Sehnsüchte und Wünsche zu manipulieren.<sup>53</sup> Wenn also der Kern jeder Person, ihre Freiheit und Individualität durch die Verführung der Warenwelt gefährdet wird und zugleich die ‚Hyperrealität‘ der Medien<sup>54</sup> unser tatsächliches Wirklichkeitsempfinden ersetzt, welcher Ort ist dann dem Surrealen heute zuzuweisen? Oder anders gefragt, wo liegt das Vermächtnis von Meret Oppenheim, ihrer unabdingbaren Suche nach künstlerischer Freiheit, die auf dem steten Kontakt mit dem Innenleben beruht?

Für Gerhard Matt haben elementare Gedanken des Surrealismus heute nur schon als Gegenmodell „zu einer immer noch primär kartesisch geprägten Welt“ Gewicht.<sup>55</sup> So gesehen ergibt es Sinn, dass die Werke Meret Oppenheims nach ihrem Tode bevorzugt in Ausstellungen gezeigt wurden, welche sich mit dem ‚Visionären‘ (*Visionäre Schweiz*, Kunsthaus Zürich

every person's heart, freedom and individuality are endangered by the seductions of the consumer world, and at the same time the 'hyperreality' of the media<sup>54</sup> replaces our actual sense of reality, what place can be assigned to the surreal today? Or to put it differently, where do we find the legacy of Meret Oppenheim and her inalienable search for artistic freedom, based on constant contact with her own inner life?

For Gerhard Matt, the elementary ideas of Surrealism have no weight today except as a counter model 'to a world still primarily influenced by the Cartesian view'.<sup>55</sup> Seen in this way, it makes sense that after Meret Oppenheim's death her works were shown most popularly in exhibitions concerned with the 'visionary' (1991, *Visionäre Schweiz*, Kunsthaus Zürich) and the 'Other' (1987, *Die Gleichzeitigkeit des Anderen*, Kunstmuseum Bern). Jürgen Glaesemer sees part of art's essence in its embodiment of 'the search for connections between our ideas and reality, which enables us to experience the simultaneity of the Other'.<sup>56</sup> As a counterbalance to western rationalist thought, art makes us sensitive to perceptions of the Other, whether in nature, the unconscious, unusual mental states, or dreams: 'An experience of the simultaneity of the Other, whether it is sought after, longed for or imposed upon us, confronts us with the reality of the unknown. The unknown holds hope but also a threat, and we react to it with fear. Our fear may lead us to evaluate and reject the Other thoughtlessly, even carelessly, as evil. Recognition of the bright and dark forces of the Other, whether good or evil, calls for an ability to judge ethically without prejudices or fear.'<sup>57</sup> Perceptions of the Other are part of everyday life. For example, the Self and the Other are inter-permeated for moments in sexuality; the Other may open up to us in 'inward self-absorption, in meditation or in trance and ecstasy, triggered by psychic or physical conditions, by religious ideas or also by drugs. Confrontation with the Other leads us into fields that manifest themselves as enlightenment or as madness. We are all confronted by this Other in the circumstances of our birth and death: in our knowledge of non-being'.<sup>58</sup> Art captures those things that our sensory organs cannot grasp in their entirety because our perceptions extend far beyond the limits of the materially tangible and therefore the comprehensible: 'Art has given us means to communicate our corresponding experiences of this Other, not least as the language of images, sounds and movements are an elementary expression in themselves, without needing to define themselves in words. The objectivity of subjectivity.'<sup>59</sup> In 1924, when André Breton wrote the *First Surrealist Manifesto*,



1991) und dem ‚Anderen‘ (*Die Gleichzeitigkeit des Anderen*, Kunstmuseum Bern 1987) beschäftigt. Für Jürgen Glaesemer gehört es zum Wesen der Kunst, dass sie „die Suche nach den Zusammenhängen zwischen unserer Vorstellung und der Wirklichkeit, die uns die Gleichzeitigkeit des Anderen zur Erfahrung werden lässt“, verkörpert.<sup>56</sup> Als Ausgleich zum westlichen rationalistischen Denken sensibilisiert die Kunst für die Wahrnehmung des Anderen, sei dieses nun in der Natur, im Unbewussten, in besonderen mentalen Zuständen oder im Traum: „Die Erfahrung von der Gleichzeitigkeit des Anderen, sei sie gesucht, erwünscht oder auferlegt, konfrontiert uns mit der Realität des Unbekannten. Das Unbekannte birgt in sich Hoffnung, aber auch Bedrohung, auf die wir mit Angst reagieren. Unsere Angst kann bewirken, dass wir das Andere bedenkenlos, ja fahrlässig als das Böse bewerten und aburteilen. Das Erkennen der hellen und dunklen Kräfte des Anderen, ob gut oder böse, erfordert eine ethische Urteilsfähigkeit ohne Vorurteile oder Angst.“<sup>57</sup> Wahrnehmungen des Anderen gehören zum Alltag. So durchdringen sich das Selbst und das Andere für Momente in der Sexualität; das Andere kann sich uns in der „Versenkung nach Innen erschliessen, in der Meditation oder in Trance und Ekstase, ausgelöst durch psychische oder physische Voraussetzungen, durch religiöse Vorstellungen wie durch Drogen. Die Konfrontation mit dem Anderen führt bis in die Bereiche, die sich als Erleuchtung oder als Wahn-Sinn manifestieren. Wir alle sind mit diesem Anderen konfrontiert in den Gegebenheiten unserer Geburt und unseres Todes: in unserem Wissen um das Nicht-Sein.“<sup>58</sup> Was unsere Sinnesorgane nicht alles erfassen können, weil unsere Wahrnehmungen weit über die Grenzen dessen hinausreichen, was materiell fassbar und damit begriffen werden kann, wird von der Kunst erfasst: „Die Kunst hat Mittel gegeben, uns über entsprechende Erfahrungen dieses Anderen Mitteilungen zu machen, nicht zuletzt, da die Sprache der Bilder, Klänge und Bewegungen selbst elementarer Ausdruck sind, ohne sich in Begriffen definieren zu müssen. Die Objektivität der Subjektivität.“<sup>59</sup>

Als André Breton 1924 sein *Erstes Manifest des Surrealismus* schrieb, auf das Meret Oppenheim grosse Stücke hielt, war er davon überzeugt, dass das „zweckfreie Spiel des Denkens“ und der Einbezug „bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen“ bei der „Lösung der hauptsächlichen Lebensprobleme“ helfen könne.<sup>60</sup> Die herausragende Rolle, welche Breton dem „zweckfreien Spiel des Denkens“ zuweist, gründet in der allgemeinen Erkenntnis, wie stark die kindliche Fantasie



which Meret Oppenheim valued very highly, he was convinced that ‘the disinterested play of thought’ and the inclusion of ‘certain forms of previously neglected associations’ could help to ‘[solve] all the principal problems of life’.<sup>60</sup> The outstanding role that Breton attributed to the ‘disinterested play of thought’ is founded on a general insight into the extent to which every individual’s childlike imagination, body and soul, are subjected to ‘an imperative practical necessity’. The ideals of purpose and functionality have taken over all spheres of the imagination and even undermine our ability to feel love or recognise a meaning in life. ‘The word freedom is the only thing that can still arouse me to enthusiasm. I regard it as suitable to keep alight the old flame of man’s fanaticism for all time. There can be no doubt that it is my only legitimate desire. Despite our highly disfavoured inheritance, one has to admit that we are still granted the greatest freedom of all, that of the spirit. It is up to us not to squander it lightly.’<sup>61</sup> The only possibility of personal liberation from rationalism and logical thinking lies in the retention of one’s imagination, for the imagination indicates what may be possible. This is why we should plumb it without fear of madness: ‘Under the pretence of civilization and progress, we have managed to banish from the mind everything that may rightly or wrongly be termed superstition, or fancy; forbidden is any kind of search for truth which is not in conformance with accepted practices.’<sup>62</sup> No doubt inspired by his experience as

jedes Menschen, sein Leib und Seele „einer gebieterischen, praktischen Notwendigkeit“ unterworfen wird. Zweckdenken und Funktionalität haben alle Räume der Fantasie besetzt und unterwandern gar die Fähigkeit, Liebe zu empfinden oder einen Sinn im Leben zu erkennen. „Einzig das Wort Freiheit vermag mich noch zu begeistern. Ich halte es für geeignet, die alte Flamme, den Fanatismus des Menschen für alle Zeiten zu erhalten. Ohne Zweifel entspricht es meinem einzigen legitimen Wunsch. Unter so viel ererbter Ungnade bleibt uns, wie man zugeben muss, die grösste Freiheit, die des Geistes, doch gewährt. Es liegt an uns, sie nicht leichtfertig zu vertun.“<sup>61</sup> Nur im Erhalten der eigenen Imagination liegt die Möglichkeit der eigenen Befreiung von Rationalismus und logischem Denken, denn die Imagination zeigt, was möglich sein kann, deshalb soll man sie ohne Angst vor Wahnsinn ausloten: „Unter dem Banner der Zivilisation, unter dem Vorwand des Fortschritts ist es gelungen, alles aus dem Geist zu verbannen, was zu Recht oder Unrecht als Aberglaube, als Hirngespinnst gilt, und jede Art der Wahrheitssuche zu verurteilen, die nicht der gebräuchlichen entspricht.“<sup>62</sup> Vermutlich inspiriert von seinen Erfahrungen als Hilfsarzt bei der Betreuung von Weltkriegsgeschädigten Soldaten, ging es Breton um die Befreiung des Denken vom Nützlichkeitsaspekt, um Freiheit und um das Abschütteln von Mittelmässigkeit und Selbstgefälligkeit. Poesie erschien ihm dabei als das probate Mittel. In ihr lerne der Mensch, seine Begierden im Zaun zu halten, ausserdem berge sie in sich „den vollkommenen Ausgleich für das Elend, das wir ertragen“.<sup>63</sup> Seiner Ansicht nach ginge es nur darum, „Poesie zu praktizieren“, denn „ist es nicht an uns, die wir bereits davon leben, zu versuchen, dem grössere Geltung zu verschaffen, was am meisten für uns zeugt?“<sup>64</sup>

#### **Genealogie der Funken**

Walter Benjamin würdigte 1929 den Surrealismus des Ersten Manifests – das Zweite würde erst 1930 erscheinen – als wichtige europäische Geistesströmung gerade aufgrund seines radikalen Freiheitsbegriffs und seiner praxisbezogenen Überlegungen: „Hier wurde der Bereich der Dichtung von innen gesprengt, indem ein Kreis von engverbundenen Menschen ‚Dichterisches Leben‘ bis an die äussersten Grenzen des Möglichen trieb.“<sup>65</sup> Nicht von Literatur oder Theorien handelt der Surrealismus, sondern von Erfahrungen, die einer profanen Erleuchtung im Unterschied zu einer religiösen gleichkomme, einer „materialistischen, anthropologischen

an assistant doctor caring for soldiers damaged during the World War, Breton was interested in the liberation of thought from the aspect of usefulness, bringing freedom and escape from mediocrity and self-satisfaction. In this context, poetry appeared the most suitable means. Man learns to control his desires in poetry, which also bears within it ‘the perfect compensation for the miseries we endure’.<sup>63</sup> In Breton’s opinion it was only necessary ‘to practise poetry’ for ‘is it not incumbent upon us, who are already living off it, to try and impose what we hold to be our case for further inquiry?’<sup>64</sup>

#### **The Genealogy of Sparks**

In 1929 Walter Benjamin paid tribute to the Surrealism of the First Manifesto – the Second was not to appear until 1930 – as an important European intellectual tendency, precisely because of its radical concept of freedom and its ideas based on practice: ‘the sphere of poetry was here explored from within by a closely knit circle of people pushing the “poetic life” to the utmost limits of possibility’.<sup>65</sup> Surrealism, wrote Benjamin, is not about literature or theories, but about experiences that amount to the profane by contrast to religious enlightenment, a ‘materialistic, anthropological inspiration’, which renewed European thought. Surrealism centred around ‘winning over the forces of ecstasy for the revolution’ by means of surrealist aesthetics, which operate in a dialectical way and lead us to recognise ‘the everyday as impenetrable’ and ‘the impenetrable as everyday’.<sup>66</sup>

In Benjamin’s statements, the reference to practice emerges through this very radicalisation of the poetic. Today, as in the 1920s – as formulated in the words of lyric poet Durs Grünbein – ‘the dream [lends] poetic density to existence’.<sup>67</sup> Just as Meret Oppenheim rejected Freud’s interpretation of dreams, Grünbein also criticises it: ‘Freud robbed the dream of the freedom it is entitled to as a dream. He took away the freedom that – in the awareness of the public – only poetry has the same license to use: the freedom of imagination that is dependent on nothing and no one (not even on the ego, caught up in its own desires).’<sup>68</sup> Today, it is necessary to defend this freedom, just as it was in the 1920s: ‘It is the dream that constantly reminds us of freedom, there is no other source. From there we sense the impulse to distrust necessities, to regard prevailing conditions with the required contempt. In my dreams I have tasted blood. In my dreams I am aware of the possible, what reality continues to deny me.’<sup>69</sup> In an age of disappearing scientific certainties, when no



Inspiration“, welche das europäische Denken erneuere. Der Surrealismus kreise darum, „die Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen“, mittels einer surrealistischen Ästhetik, welche dialektisch operiert und dazu führe, dass wir „das Alltägliche als undurchdringlich“ und „das Undurchdringliche als alltäglich“ erkennen.<sup>66</sup>

In Benjamins Äusserungen kommt der Praxisbezug gerade durch die Radikalisierung des Poetischen zustande. Heute wie in den zwanziger Jahren gibt – formuliert in den Worten des Lyrikers Durs Grünbein – „der Traum dem Dasein poetische Dichte“.<sup>67</sup> So wie Meret Oppenheim die Freud'sche Traumdeutung ablehnte, kritisiert diese auch Grünbein, denn: „Freud nahm dem Traum die Freiheit, die ihm als Traum gebührt. Er nahm ihm die Freiheit, zu deren Gebrauch sonst nur Poesie im Bewusstsein der Allgemeinheit die Lizenz hat: die Freiheit der von nichts und niemandem (auch nicht von dem in sein Begehren verstrickten Ich) abhängigen Imagination.“<sup>68</sup> Diese Freiheit gilt es heute wie in den zwanziger Jahren zu verteidigen: „Es ist der Traum, der einen immerfort an die Freiheit erinnert, kein anderer Quell. Von dorthin kommen die Impulse, den Notwendigkeiten zu misstrauen, den so eisernen Verhältnissen die nötige Verachtung entgegenzubringen. Im Traum habe ich Blut geleckt. Im Traum werde ich mir des Möglichen bewusst, das mir die Realität immer aufs neue versagt.“<sup>69</sup>

In einer Zeit schwindender Gewissheiten in der Wissenschaft, in der keine alleinige Wahrheit mehr herrscht; in einer Zeit nachlassender Sicherheit in der Arbeitswelt, in der Wirtschaft und in der Politik, welche dadurch die Selbstgewissheit des Einzelnen noch mehr torpedieren, wie es der Soziologe Richard Sennett in seiner Studie des ‚flexiblen Menschen‘ vorgeführt hat,<sup>70</sup> wird der Traum wieder zu einem Reich, in dem eine Gegenwelt entworfen wird, in dem die Gesellschaft und die Wirklichkeit sich an anderen Weltentwürfen messen müssen. In diesem Zwischenreich zwischen Tagesrest und Sehnsuchtsbekundung können so etwas wie utopische oder gesellschaftskritische Gedanken formuliert sowie die üblichen in der Alltagswelt herrschenden utilitaristischen Prinzipien wie auch die Besetzung des Unbewussten durch die Konsumindustrie ausgehebelt werden. Das gegenwärtige Erleben ist ohnehin geprägt durch die zunehmende Virtualisierung der Wirklichkeit in sich gegenseitig und auf komplexe Weise durchdringenden Realitätsebenen, sodass die Fiktion zunehmend der Ort wird, in dem man gemäss der italienischen Soziologin Elena Esposito „sich selbst und die eigene Welt reflektiert“.<sup>71</sup> Zwar formuliert Esposito diese Beobachtung im Hinblick auf Fernseh-

single universal truth continues to dominate; in an age of shrinking security in the working world, in economics and politics, when the self-confidence of the individual is thus torpedoed even more, as shown by sociologist Richard Sennett in his study of ‘flexible human beings’,<sup>70</sup> once again the dream is becoming the sphere in which a counter world is designed, one in which society and reality must measure themselves against different concepts of the cosmos. In this interim sphere between the remains of the day and proclamations of desire, we can formulate such things as utopian or socio-critical ideas in addition to the customary, utilitarian principles that dominate our everyday world, just as the subconscious is dominated and eroded by the consumer industries. Besides, our present experience is shaped by the increasing virtualisation of reality into complexly inter-permeating levels, so that fiction is increasingly becoming the place where, according to Italian sociologist Elena Esposito, one ‘reflects upon oneself and one’s own world’.<sup>71</sup> It is true that Esposito conceives this observation with respect to TV reality shows, but it also appears to be valid with regard to today’s surreal artworks, as the ‘reality in which we live is so complex because the entanglements and reciprocal reflections of real and fictive reality have long become part of it’.<sup>72</sup>

In the current exhibition project, the vitality of Meret Oppenheim’s artistic legacy and the relevance of her creative work generate interest when placed amongst contemporary works by a younger generation of artists. *Meret’s Sparks* presents selected artists trained in Switzerland, in whose work the surreal – in the sense of a fascination with the absurd, irrational and dream-like – is a recurrent thread. Maya Bringolf, Vidya Gastaldon, Tatjana Gerhard, Elisabeth Llach and Francisco Sierra could be grandchildren, perhaps even great-grandchildren, of Meret Oppenheim. The initial affinity of their works to her creative oeuvre consists of their use of the same media and materials. In this way, the exhibition also underlines the supposition that, despite the dominance of the new media, painting and sculpture, as well as object art, are no less suitable for the creation of a subjective, surreal world than they were in the past; furthermore they are able to reflect the complexity of contemporary constructions of reality. Besides this, the young artists take up similar motifs and themes to their famous predecessor and thus confirm the undiminished relevance of Oppenheim’s creativity. They are concerned with realities behind what is visible in everyday life, with the spir-



Reality-Shows, doch scheinen sie auch für heutige surreale Kunstwerke Gültigkeit beanspruchen zu können, denn die „Realität, in der wir leben, ist deshalb so komplex, weil die Verwicklungen und wechselseitigen Spiegelungen von realer und fiktiver Realität längst ein Teil von ihr geworden ist“.<sup>72</sup>

itual, with relations to Nature, with questions about the impulses behind creativity, with self-positioning and with the handling of spiritual forces that don’t fit easily into everyday logic. Like Oppenheim, they work without the reassuring support of a group and without reference to any manifesto.



Im aktuellen Ausstellungsprojekt interessieren die Lebendigkeit von Meret Oppenheims künstlerischem Erbe sowie die Aktualität ihres Schaffens inmitten von zeitgenössischen Werken einer jüngeren Künstlergeneration. Für *Merets Funken* wurden in der Schweiz ausgebildete Künstler und Künstlerinnen ausgewählt, bei denen das Surreale – im Sinne einer Beschäftigung mit dem Absurden, Irrationalen und Traumähnlichen – als roter Faden durch das Werk führt. Maya Brinolf, Vidya Gastaldon, Tatjana Gerhard, Elisabeth Llach und Francisco Sierra könnten Enkel, wenn nicht sogar Urenkel von Meret Oppenheim sein. Die Verwandtschaft ihrer Werke mit dem Schaffen Oppenheims besteht vorderhand darin, dass sie dieselben Medien und Materialien verwenden. Dadurch unterstreicht die Ausstellung auch die Vermutung, dass sich Malerei und Bildhauerei sowie Objektkunst trotz der Dominanz der Neuen Medien unvermindert eignen, eine subjektive surreale Welt zu erschaffen sowie die Komplexität zeitgenössischer Realitätskonstruktionen zu reflektieren. Ausserdem greifen die jungen Künstlerinnen und Künstler ähnliche Motive und Themen auf wie ihre bekannte Vorläuferin und bestätigen dadurch die unverminderte Relevanz von Oppenheims Schaffen: Es geht ihnen um Realitäten hinter dem alltäglich Sichtbaren, um Spirituelles, um die Beziehung zur Natur, um Fragen nach den Impulsen der Kreativität, um Selbstverortung und um die Verarbeitung von seelischen Antrieben, die sich der Alltagslogik nicht so einfach einfügen. Ebenfalls wie Oppenheim arbeiten sie ohne den versichernden Rückhalt einer Gruppe und ohne Bezug auf ein Manifest. Ihre motivische und atmosphärische Vielfalt entspricht derjenigen der berühmten Vorgängerin: Sie reicht von kindlich naiv anmutenden bis zu erotisch abgründigen und düsteren Darstellungen. Keiner der Jüngeren deckt jedoch das ganze stilistische Spektrum Oppenheims ab, jeder sucht sich seine eigene Sprache, die zwischen Figürlichkeit und Abstraktion oszilliert. Dazu lässt sich ein letztes Mal Durs Grünbein zitieren, der die Situation und Herausforderung für zeitgenössische Künstler – ob sie nun schreiben oder sich visuell ausdrücken – so passend in folgende Worte fasste: „Jenseits der sogenannten Avantgarden von einst hat sich ein weites Feld aufgetan. Man kann nun wieder von vorn anfangen, ein jeder bei sich selbst.“<sup>73</sup>

The diversity of motifs and atmosphere in their works corresponds to that of their distinguished precursor, ranging from depictions that are apparently childlike and naive to the erotically unfathomable and dark. But none of the younger artists covers Oppenheim's full stylistic range; each one seeks his or her own language that oscillates between the figurative and abstraction. In this context, we can once again cite Durs Grünbein; fittingly, he sums up the situation and challenge for contemporary artists – whether they express themselves in writing or visually – as follows: 'A broad field has expanded beyond the so-called avantgardes of the past. Now we can start again from the beginning, each of us on his or her own.'<sup>73</sup>

- 1 „Meret Oppenheim; das ist auch die Frau, die immer wieder Generationen beeindruckt hat in ihrer freiheitlichen Haltung, die so tief verankert ist, dass heute die physische Erscheinung der Endsechzigerin auf einmalige Art davon kündet. Es ist, als ob ihre Devise ‚Die Freiheit muss man nehmen, sie wird einem nicht gegeben‘ sich eingeschrieben hätte in ihren Körper, in ihre Bewegungen und in ihren Charakter, als Mischung von Dezipiertheit und Souplesse, von Gewissenhaftigkeit und Verwöhntsein. Nicht als Resultat eines bequemen und behüteten Lebens, sondern als Spuren durchstandener Freiheit“, in: Bice Curiger, *Meret Oppenheim. Spuren durchstandener Freiheit*, Zürich 2002 (2. Aufl., 1982), S. 21.
- 2 Auch der in dieser Publikation schreibende Franticek Klossner (\* 1960) wurde bereits in sehr jungen Jahren von der Künstlerin im Atelier besucht. Besonders engen Kontakt pflegte Meret Oppenheim zeitweise mit den jüngeren Künstlerinnen Lilly Keller (\* 1929), Esther Altorfer (1936–1988), May Fasnacht (1936–1983) sowie Suzanne Baumann (\* 1942).
- 3 Harald Szeemann, „Individuelle Mythologien“ (1972), in: *Museum der Obsessionen von/über/zu/mit Harald Szeemann*, Berlin 1981, S. 89.
- 4 Seit 1948 lebte sie mit ihrem Mann Wolfgang La Roche in der Umgebung von Bern, so u. a. in Oberhofen, Langenthal, Thun und Hünibach. Vgl. Hans Christoph von Tavel, „Meret Oppenheim. Spuren zu einer Biographie“, in: *Meret Oppenheim*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Solothurn, Kunstmuseum Winterthur, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg 1974 (2. erw. Ausg.), o. S.
- 5 Vgl. Annelise Zwez, „Künstlerinnen im Kraftfeld der Berner 68er Jahre. Enttäuschte Hoffnungen“, in: *Suzanne Baumann. Werke*, Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus Aarau, Zürich 1992, S. 10.
- 6 Deshalb war sie der generellen Förderung von Künstlerinnen beispielsweise auch als Jurorin bei der Vergabe von Preisgeldern und dem Schaffen von Frauen gegenüber nicht zugeneigter. Vgl. Zwez 1992 (wie Anm. 5), S. 12.
- 7 Meret Oppenheim, „Rede anlässlich der Übergabe des Kunstpreises der Stadt Basel 1974, am 16. Januar 1975“, in: Curiger 2002 (wie Anm. 1), S. 131.
- 8 Zitiert ebd., S. 87.
- 9 Therese Bhattacharya-Stettler, „Zauberin der Vielfalt – eine Einführung“, in: *Meret Oppenheim Retrospektive, „mit ganz enorm wenig viel“*, hrsg. von Therese Bhattacharya-Stettler und Matthias Frehner, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, Ostfildern-Ruit 2006, S. 14.
- 10 Roman Kurzmeyer, „Meret Oppenheim“, in: *Visionäre Schweiz*, hrsg. von Harald Szeemann, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich u. a., Aarau/Frankfurt a. M./Salzburg 1991, S. 166.

- 1 ‘Meret Oppenheim is also the woman who impressed repeated generations with her liberated attitude, so deeply anchored inside that today the woman’s physical appearance (she is in her late sixties) reveals it in a unique way. It seems as if her motto “You have to take freedom, it won’t be given to you” has inscribed itself into her body, her movements, and her character as a combination of the decisive and the supple, of being conscientious and spoilt – not as the result of a comfortable, protected life but as traces of freedom endured’, in: Bice Curiger, *Meret Oppenheim. Spuren durchstandener Freiheit*, Zurich 2002 (2nd edition, 1982), p. 21.
- 2 The artist visited Franticek Klossner (\* 1960), who also writes in this publication, in her studio when the latter was still very young. At times Meret Oppenheim cultivated very close contacts with young women artists like Lilly Keller (\* 1929), Esther Altorfer (1936–1988), May Fasnacht (1936–1983) and Suzanne Baumann (\* 1942).
- 3 Harald Szeemann, “Individuelle Mythologien” (1972), in: *Museum der Obsessionen von/über/zu/mit Harald Szeemann*, Berlin 1981, p. 89.
- 4 From 1948 she lived in the vicinity of Bern with her husband Wolfgang La Roche, including in Oberhofen, Langenthal, Thun and Hünibach. Cf. Hans Christoph von Tavel, “Meret Oppenheim. Spuren zu einer Biographie”, in: *Meret Oppenheim*, exh. cat. Kunstmuseum Solothurn, Kunstmuseum Winterthur, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg 1974 (2nd extended edition), n.pag.
- 5 Cf. Annelise Zwez, “Künstlerinnen im Kraftfeld der Berner 68er Jahre. Enttäuschte Hoffnungen”, in: *Suzanne Baumann. Werke*, exh. cat. Aargauer Kunsthaus Aarau, Zurich 1992, p. 10.
- 6 This did not lead her to show any tendency towards the overall promotion of women or women’s creative work, e.g. as a jury member dealing with the endowment of prize money. Cf. Zwez 1992 (see note 5), p. 12.
- 7 Meret Oppenheim, “Rede anlässlich der Übergabe des Kunstpreises der Stadt Basel 1974, am 16. Januar 1975”, in: Curiger 2002 (see note 1), p. 131.
- 8 Ibid., p. 87.
- 9 Therese Bhattacharya-Stettler, “Zauberin der Vielfalt – eine Einführung”, in: *Meret Oppenheim Retrospektive, “mit ganz enorm wenig viel”*, ed. by Therese Bhattacharya-Stettler and Matthias Frehner, exh. cat. Kunstmuseum Bern, Ostfildern-Ruit 2006, p. 14.
- 10 Roman Kurzmeyer, “Meret Oppenheim”, in: *Visionäre Schweiz*, ed. by Harald Szeemann, exh. cat. Kunsthaus Zürich et al., Aarau/Frankfurt a. M./Salzburg 1991, p. 166.
- 11 Jean-Christophe Ammann, “Für Meret Oppenheim”, in: Curiger 2002 (see note 1), p. 117.
- 12 Ibid.

- 11 Jean-Christophe Ammann, „Für Meret Oppenheim“, in: Curiger 2002 (wie Anm. 1), S. 117.
- 12 Ebd.
- 13 Vgl. Isabel Schulz, „*Edelfuchs im Morgenrot*“. *Studien zum Werk von Meret Oppenheim*, München 1993, S. 8.
- 14 „Die Diskontinuität resultiert aus einer für die Moderne seit Dada charakteristischen künstlerischen Haltung, die jegliche Form des Akademismus ablehnt und die Unabhängigkeit des schöpferischen Aktes als Ausdruck einer ‚inneren Notwendigkeit‘ des Subjektes dagegen stellt. Lange Zeit wurde die ‚vermeintliche Stillosigkeit‘ im Werk von Meret Oppenheim nicht im Kontext einer programmatischen Position gesehen, sondern galt als negativer Aspekt ihres Schaffens. Erst in der heutigen Zeit ermöglicht ein kritischer Umgang mit dem Werkbegriff und der Diskurs über ‚Stil‘ als eine nicht hinreichende Kategorie in der Moderne die Akzeptanz einer Haltung, die zuvor häufig als Unsicherheit bewertet wurde“, in: ebd., S. 106.
- 15 Curiger 2002 (wie Anm. 1), S. 52.
- 16 Ebd.
- 17 Briefinterview mit Valie Export, wieder abgedruckt in: Ausst.-Kat. Bern 2006 (wie Anm. 9), S. 136–138.
- 18 Meret Oppenheim, zitiert nach Curiger 2002 (wie Anm. 1), S. 20.
- 19 Ammann 2002 (wie Anm. 11), S. 116.
- 20 „Meret Oppenheims Werke sind Ideenträger, Einzelwesen, gelegentlich aristokratische Naturen, die aus geistiger Intimität mit ihrer Schöpferin kommen und sie bewahren. Sie sind Ergebnisse eines visuellen, universalen Gedächtnisses, die den Entstehungsprozess verleugnen; zurück bleiben Bilder mit starkem Eigenleben, Bilder des handwerklichen und gedanklichen Balancierens“, in: Christiane Meyer-Thoss, „Vom Leichtwerden des inhaltlichen – Beobachtungen im Werk von Meret Oppenheim“, in: *Meret Oppenheim. Eine andere Retrospektive*, Ausst.-Kat. Museum voor Moderne Kunst Arnhem u. a., Zürich 1997, S. 14.
- 21 Rita Bischof, „Formen poetischer Abstraktion im Werk von Meret Oppenheim“, in: *Das Sexuelle, die Frauen und die Kunst*, hrsg. von Karin Rick, Berlin 1987 (= Konkursbuch; 20), S. 39.
- 22 Dies ist der erste Satz eines theoretischen Textes von Paul Klee, welcher 1920 in Berlin zusammen mit den Bekenntnissen anderer Maler und Dichter in *Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung* von Kasimir Edschmid herausgegeben wurde.
- 23 Bischof 1987 (wie Anm. 21), S. 40.
- 24 Ebd.
- 25 Ebd., S. 41.
- 26 Ebd., S. 56.
- 27 Ebd.
- 28 Ebd., S. 58.

- 13 Cf. Isabel Schulz, „*Edelfuchs im Morgenrot*“. *Studien zum Werk von Meret Oppenheim*, Munich 1993, p. 8.
- 14 ‘The discontinuity stems from an artistic attitude characteristic of modernity since Dada, rejecting any form of academism and opposing it with the independence of creativity as an expression of the subject’s “inner necessity”. For a long time, the “supposed lack of style” in Meret Oppenheim’s work was not seen in the context of her programmatic position but regarded as a negative aspect of her creative production. In today’s era, however, critical attitudes to the work concept and the discourse on “style” as an insufficient category in modernism have led to the acceptance of an attitude that was often evaluated as uncertainty in the past’, in: *ibid.*, p. 106.
- 15 Curiger 2002 (see note 1), p. 52.
- 16 *Ibid.*
- 17 Letter interview with Valie Export, reprinted in: *exh. cat. Bern 2006* (see note 9), pp. 136–38.
- 18 Meret Oppenheim, quoted from Curiger 2002 (see note 1), p. 20.
- 19 Ammann 2002 (see note 11), p. 116.
- 20 ‘Meret Oppenheim’s works are the carriers of ideas; individual beings, occasionally of aristocratic nature, which originate from a spiritual intimacy with their creator and retain it. They are the outcome of a visual, universal memory that deny their own production process; what is left behind are images with a powerful life of their own, images of manually skillful, intellectual balance’, in: Christiane Meyer-Thoss, “Vom Leichtwerden des inhaltlichen – Beobachtungen im Werk von Meret Oppenheim”, in: *Meret Oppenheim. Eine andere Retrospektive*, *exh. cat. Museum voor Moderne Kunst Arnhem et al.*, Zurich 1997, p. 14.
- 21 Rita Bischof, “Formen poetischer Abstraktion im Werk von Meret Oppenheim”, in: *Das Sexuelle, die Frauen und die Kunst*, ed. Karin Rick, Berlin 1987 (= Konkursbuch; 20), p. 39.
- 22 This is the first sentence of a theoretical text by Paul Klee, published together with statements made by other painters and poets in Berlin, 1920, in *Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung* by Kasimir Edschmid.
- 23 Bischof 1987 (see note 21), p. 40.
- 24 *Ibid.*
- 25 *Ibid.*, p. 41.
- 26 *Ibid.*, p. 56.
- 27 *Ibid.*
- 28 *Ibid.*, p. 58.
- 29 On this, cf. also Christiane Meyer-Thoss, *Meret Oppenheim. Buch der Ideen. Frühe Zeichnungen, Skizzen und Entwürfe für Mode, Schmuck und Design*, Bern 1996, p. 10.
- 30 *Ibid.*, p. 31.

- 29 Vgl. dazu auch Christiane Meyer-Thoss, *Meret Oppenheim. Buch der Ideen. Frühe Zeichnungen, Skizzen und Entwürfe für Mode, Schmuck und Design*, Bern 1996, S. 10.
- 30 Ebd., S. 31.
- 31 Rita Bischof, „Das Geistige in der Kunst von Meret Oppenheim“, S. 40–47 in diesem Band. Siehe dazu auch Hans Christoph von Tavel, „Das Vermächtnis von Meret Oppenheim im Kunstmuseum“, in: *Meret Oppenheim. Legat an das Kunstmuseum Bern*, hrsg. von Josef Helfenstein, Kunstmuseum Bern 1987, S. 8.
- 32 Ammann 2002 (wie Anm. 11), S. 116.
- 33 Hans Holländer (1970), zitiert in Schulz 1993 (wie Anm. 13), S. 131.
- 34 Helmut Heissenbüttel, „Grosser Klappentext für Meret Oppenheim“ (1975), in: Curiger 2002 (wie Anm. 1), S. 127.
- 35 Ebd., S. 128.
- 36 C. G. Jung, zitiert in Schulz 1993 (wie Anm. 13), S. 86 f.
- 37 Siehe dazu die vielschichtige Analyse zu den vielfältigen Formen des Androgynen in Leben und Werk Oppenheims von Josef Helfenstein, „Androgynität als Bildthema und Persönlichkeitsmodell. Zu einem Grundmotiv im Werk von Meret Oppenheim“, in: *Meret Oppenheim* 1987 (wie Anm. 30), S. 13–30.
- 38 Curiger 2002 (wie Anm. 1), S. 61.
- 39 François Grundbacher, „Entretien avec Meret Oppenheim“, in: *Beaux-Arts*, Nr. 18, November 1984, S. 32.
- 40 Werner Spies, „Meret Oppenheims Objet de Désir“, in: Ausst.-Kat. Bern 2006 (wie Anm. 9), S. 32.
- 41 Schulz 1993 (wie Anm. 13), S. 15. Neben Isabel Schulz untersuchte auch Josef Helfenstein sehr differenziert die Bezüge zum Surrealismus. Vgl. Josef Helfenstein, *Meret Oppenheim und der Surrealismus*, Stuttgart 1993.
- 42 Ebd., S. 10.
- 43 Ohne Anspruch auf Vollständigkeit gab es in Europa bereits folgende grosse Ausstellungen im neuen Jahrtausend: **Surrealismus in Paris, Fondation Beyeler Basel 2012; Surreale Dinge. Skulpturen und Objekte von Dalí bis Man Ray**, Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M. 2011; **Gegen jede Vernunft. Surrealismus Paris – Prag**, Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein 2009/10; **La subversion des images: surréalisme, photographie, film**, Centre Georges Pompidou Paris 2009/10; **Surreale Welten**, Sammlung Scharf-Gerstenberg Nationalgalerie Berlin 2008; **Surreal Things: Surrealism and Design**, Victoria and Albert Museum London 2007; **La révolution surréaliste**, Centre Georges Pompidou Paris und K20 Düsseldorf 2002; **Surrealism Desire Unbound**, Tate Gallery London 2001.

- 31 Rita Bischof, “Das Geistige in der Kunst von Meret Oppenheim”, pp. 40–47 in this volume. On this, see also Hans Christoph von Tavel, “Das Vermächtnis von Meret Oppenheim im Kunstmuseum”, in: *Meret Oppenheim. Legat an das Kunstmuseum Bern*, ed. Josef Helfenstein, Kunstmuseum Bern 1987, p. 8.
- 32 Ammann 2002 (see note 11), p. 116.
- 33 Hans Holländer (1970), quoted in Schulz 1993 (see note 13), p. 131.
- 34 Helmut Heissenbüttel, “Grosser Klappentext für Meret Oppenheim” (1975), in: Curiger 2002 (see note 1), p. 127.
- 35 *Ibid.*, p. 128.
- 36 C. G. Jung, quoted in Schulz 1993 (see note 13), pp. 86–87.
- 37 On this, see the multiplex analysis of the manifold forms of the androgynous in Oppenheim’s life and work by Josef Helfenstein, “Androgynität als Bildthema und Persönlichkeitsmodell. Zu einem Grundmotiv im Werk von Meret Oppenheim”, in: *Meret Oppenheim* 1987 (see note 30), pp. 13–30.
- 38 Curiger 2002 (see note 1), p. 61.
- 39 François Grundbacher, “Entretien avec Meret Oppenheim”, in: *Beaux-Arts*, No. 18, November 1984, p. 32.
- 40 Werner Spies, “Meret Oppenheims Objet de Désir”, in: *exh. cat. Bern 2006* (see note 9), p. 32.
- 41 Schulz 1993 (see note 13), p. 15. In addition to Isabel Schulz, Josef Helfenstein also wrote a highly differentiated investigation into the references to Surrealism. Cf. *Josef Helfenstein, Meret Oppenheim und der Surrealismus*, Stuttgart 1993.
- 42 *Ibid.*, p. 10.
- 43 Making no claim to completion, the following major exhibitions have already taken place in the new millennium: **Surrealismus in Paris**, Fondation Beyeler, Basel, 2012; **Surreale Dinge. Skulpturen und Objekte von Dalí bis Man Ray**, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M. 2011; **Gegen jede Vernunft. Surrealismus Paris – Prag**, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein, 2009–2010; **La subversion des images: surréalisme, photographie, film**, Centre Georges Pompidou, Paris, 2009/10; **Surreale Welten**, Sammlung Scharf-Gerstenberg, Nationalgalerie, Berlin, 2008; **Surreal Things: Surrealism and Design**, Victoria and Albert Museum, London, 2007; **La révolution surréaliste**, Centre Georges Pompidou, Paris and K20 Düsseldorf, 2002; **Surrealism Desire Unbound**, Tate Gallery, London, 2001.
- 44 Jean Schuster, born in Paris in 1929, was among the circle of Surrealists around André Breton from 1947 onwards. Three years after Breton’s death he wrote the article “En forme de manifeste: Le quatrième chant” (*Le Monde*, 4 October 1969, supplement: *Le monde des livres*, p. IV), in which, on the one hand, he announced the dissolution of the group and, on the other, introduced the distinction between historical and eternal Surrealism.



- 44 Jean Schuster, \*1929 in Paris, seit 1947 im Kreis der Surrealisten um André Breton. Er schrieb drei Jahre nach dem Tod Bretons den Artikel „En forme de manifeste: Le quatrième chant“ (**Le Monde**, 4. Oktober 1969, Beilage: Le monde des livres, S. IV), in dem er einerseits die Auflösung der Gruppe proklamiert und andererseits die Unterscheidung zwischen historischem und ewigem Surrealismus einführt.
- 45 Dazu zählt Schuster die fantastische Kunst von Hieronymus Bosch bis Arcimboldo, die naive Malerei Henri Rousseaus genauso wie die erotischen Texte des Marquis de Sade, die Abenteuer von **Alice im Wunderland** als auch generell verfremdete Alltagsobjekte, Traumbilder, Halluzinationen und skandalöse Körperdarstellungen.
- 46 Dolores Denaro, „Vorwort“, in: **Surréalités. Aspekte des Surrealen in der zeitgenössischen Kunst**, hrsg. von Dolores Denaro, Ausst.-Kat. Centre PasquArt Biel, Nürnberg 2007, S. 6.
- 47 Ebd., S. 172.
- 48 Bice Curiger, „Kommandopult zur Wirklichkeit“, in: **Hypermental. Wahnhafte Wirklichkeit 1950–2000**. Von Salvador Dalí bis Jeff Koons, hrsg. von Bice Curiger und Christoph Hein, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Hamburger Kunsthalle, Ostfildern–Ruit 2000, S. 10.
- 49 Der Bogen der Ausstellung wird von Salvador Dalí bis ins Jahr 2000 geschlagen. Dabei wurden auch drei Werke von Meret Oppenheim ausgestellt: das Objekt **Le Couple / Das Paar** (1956), Schnürstiefelpaar, 20 x 35 x 15 cm, sowie die zwei Fotografien X-Ray (1964/81) und **Das Frühlingsfest** (1959).
- 50 Bice Curiger und Christoph Hein, „Hypermental – Vom geheimen Eigenleben der Kunstwerke“, in: Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Hamburger Kunsthalle, 2000 (wie Anm. 48), S. 5.
- 51 Ebd.
- 52 Siehe dazu Norman Bryson, „Das unvollendete Projekt des Surrealismus“, in: ebd., S. 15–18, bes. S. 17.
- 53 So schreibt der amerikanische Kunsthistoriker Norman Bryson: „Das Geniale der Konsumindustrie liegt in ihrer Macht, die Gestalt der Ware tief ins Innere des Subjekts zu injizieren, indem sie sie als Bild von den Strukturen der sexuellen Differenz tragen und übertragen lässt, die Ausdruck des unbewussten Begehren ist“, vgl. ebd., S. 17.
- 54 Zur Bedeutung des ‚Hyperrealen‘ vgl. Peter Weibel, „Wirklichkeitsdiffusion. Neue Wirklichkeitserfahrungen in der Kunst zwischen hyperreal und hypermedial“, in: ebd., S. 28–32, bes. S. 31.
- 55 Gerald A. Matt, „Le Surréalisme, c’est moi! Ein Ausstellungsparcours“, in: **Le Surréalisme, c’est moi! Hommage an Salvador Dalí**, hrsg. von Gerald A. Matt, Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien, Wien 2011, S. 12.
- 56 Jürgen Glaesemer, „Nachwort“, in: **Gleichzeitigkeit des Anderen**, hrsg. von Jürgen Glaesemer, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, Bern 1987, S. 270.

- 45 In this, Schuster includes fantastic art from Hieronymus Bosch to Arcimboldo, the naive painting of Henri Rousseau, erotic texts by the Marquis de Sade, and *Alice’s Adventures in Wonderland*, as well as alienated everyday objects, dream images, hallucinations and scandalous depictions of the body.
- 46 Dolores Denaro, “Foreword”, in: *Surréalités. Aspekte des Surrealen in der zeitgenössischen Kunst*, ed. Dolores Denaro, exh. cat. Centre PasquArt Biel, Nuremberg 2007, p. 6.
- 47 Ibid., p. 172.
- 48 Bice Curiger, “Kommandopult zur Wirklichkeit”, in: *Hypermental. Wahnhafte Wirklichkeit 1950–2000. Von Salvador Dalí bis Jeff Koons*, ed. Bice Curiger and Christoph Hein, exh. cat. Kunsthaus Zürich, Hamburger Kunsthalle, Ostfildern–Ruit 2000, p. 10.
- 49 The exhibition’s range extended from Salvador Dalí to the year 2000. Three works by Meret Oppenheim were also exhibited: the object *Le Couple / The Couple* (1956), a pair of laced boots, 20 x 35 x 15 cm, and the two photographs *X-Ray* (1964/81) and *The Spring Festival* (1959).
- 50 Bice Curiger and Christoph Hein, “Hypermental – Vom geheimen Eigenleben der Kunstwerke”, in: exh. cat. Kunsthaus Zürich, Hamburger Kunsthalle, 2000 (see note 48), p. 5.
- 51 Ibid.
- 52 On this, see Norman Bryson, “Das unvollendete Projekt des Surrealismus”, in: *ibid.*, pp. 15–18, in particular p. 17.
- 53 American art historian Norman Bryson wrote as follows: ‘The genius of the consumer industry lies in its capacity to inject the form of goods deep into the subject’s mind, carrying and transferring this form as an image of the structures of sexual difference, being the expression of unconscious desire’, cf. *ibid.*, p. 17.
- 54 On the meaning of the ‘hyperreal’ cf. Peter Weibel, “Wirklichkeitsdiffusion. Neue Wirklichkeitserfahrungen in der Kunst zwischen hyperreal und hypermedial”, in: *ibid.*, pp. 28–32, in particular p. 31.
- 55 Gerald A. Matt, “Le Surréalisme, c’est moi! Ein Ausstellungsparcours”, in: *Le Surréalisme, c’est moi! Hommage an Salvador Dalí*, ed. Gerald A. Matt, exh. cat. Kunsthalle Wien, Vienna 2011, p. 12.
- 56 Jürgen Glaesemer, “Nachwort”, in: *Gleichzeitigkeit des Anderen*, ed. Jürgen Glaesemer, exh. cat. Kunstmuseum Bern, Bern 1987, p. 270.
- 57 Ibid., p. 271.
- 58 Ibid., p. 271 f.
- 59 Ibid., p. 272.
- 60 André Breton, “First Surrealist Manifesto” (1924), in: *Die Manifeste des Surrealismus*, Hamburg 1968 (12th edition 2009), p. 27.
- 61 Ibid., p. 12.
- 62 Ibid., p. 15.
- 63 Ibid., p. 21.
- 64 Ibid.

- 57 Ebd., S. 271.
- 58 Ebd., S. 271 f.
- 59 Ebd., S. 272.
- 60 André Breton, „Erstes Manifest des Surrealismus“ (1924), in: ders., **Die Manifeste des Surrealismus**, Hamburg 1968 (12. Aufl., 2009), S. 27.
- 61 Ebd., S. 12.
- 62 Ebd., S. 15.
- 63 Ebd., S. 21.
- 64 Ebd.
- 65 Walter Benjamin, „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“ (1929), in: ders., **Angelus Novus, Ausgewählte Schriften**, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1988 (4. Aufl., 2011), S. 201.
- 66 Ebd., S. 212 f.
- 67 Durs Grünbein, „Aus der Traum (Karteil)“, in: **100 Notizen – 100 Gedanken, Nr. 65: Durs Grünbein**, publiziert anlässlich der Documenta 13 in Kassel, Ostfildern 2012, S. 31.
- 68 Ebd., S. 38.
- 69 Ebd.
- 70 Richard Sennett, **Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus**, Berlin 2006 (4. Aufl., 2008).
- 71 Elena Esposito, **Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität**, Frankfurt a. M. 2007, S. 77.
- 72 Ebd., S. 78.
- 73 Durs Grünbein, **Vom Stellenwert der Worte. Frankfurter Poetikvorlesung 2009**, Frankfurt a. M. 2010, S. 58.

- 65 Walter Benjamin, “Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz” (1929), in: **Angelus Novus, Ausgewählte Schriften**, vol. 2, Frankfurt a. M. 1988 (4th edition, 2011), p. 201.
- 66 Ibid., p. 212 f.
- 67 Durs Grünbein, “Aus der Traum (Karteil)”, in: **100 Notizen – 100 Gedanken, Nr. 65: Durs Grünbein**, published on the occasion of *documenta 13* in Kassel, Ostfildern 2012, p. 31.
- 68 Ibid., p. 38.
- 69 Ibid.
- 70 Richard Sennett, **Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus**, Berlin 2006 (4th edition 2008).
- 71 Elena Esposito, **Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität**, Frankfurt a. M. 2007, p. 77.
- 72 Ibid., p. 78.
- 73 Durs Grünbein, **Vom Stellenwert der Worte. Frankfurter Poetikvorlesung 2009**, Frankfurt a. M. 2010, p. 58.