

Meret Oppenheim – das Prinzip Freiheit

Unabhängig, ausserordentlich, traumwandlerisch und eigenwillig: So war Meret Oppenheim. Mit ihrem breit gefächerten Werk zählt die Künstlerin zu den Grossen der internationalen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts.

Mit 23 Jahren war Oppenheim bereits eine Berühmtheit: Ihre mit Pelz überzogene Tasse – auf Anregung von André Breton *Déjeuner en fourrure* betitelt – sorgte bei den Surrealisten in Paris für Furore und wurde vom Museum of Modern Art in New York erworben. Es war aber genau dieser Ruhm, es war die Liebe zum bereits höchst erfolgreichen, wesentlich älteren Max Ernst, die die junge Künstlerin einengten. Sie wollte unabhängig sein, ihre eigene Bildwelt entwickeln, als Frau bestehen. Deswegen war sie, erst 18-jährig, 1932 aus der wohlbehüteten und toleranten Familie in Basel ausgebrochen und nach Paris gefahren, um Künstlerin zu werden. Bald wurde die aparte, schöne junge Frau dort in den Kreis um Alberto Giacometti und Hans Arp aufgenommen. Auch die Surrealisten wurden auf sie aufmerksam und sie nahm bis 1937 regelmässig an deren Gruppenausstellungen teil. 1933 stand sie Man Ray Modell: Die Fotografien mit der nackten Oppenheim, mit farbverschmierten Händen an einer Druckerpresse stehend, wurden zu Ikonen der Kunst- und Fotografiegeschichte, insbesondere des Surrealismus.

Sie war also bekannt und doch kannte sie kaum jemand, als sie – noch vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges in die Schweiz zurückgekehrt – nach mehr als 15-jähriger Schaffenskrisen wieder auftauchte, und zwar in Bern, das in den 1950er-Jahren die Kunsthauptstadt der Schweiz war: offen für alle neuen Tendenzen und Experimente. Langsam entfaltete sich der schöpferische Elan von Oppenheim wieder. Sie fand Zugang zum Berner Künstlerkreis. 1956 entwarf sie die Kostüme für die von Daniel Spoerri initiierte und inszenierte Aufführung von Picassos *Wie man Wünsche am Schwanz packt*, einer deutschsprachigen Premiere.

Sie folgte der Devise, die sie 1975 formulierte, als sie mit dem Basler Kunstpreis geehrt wurde: *Die Freiheit wird einem nicht gegeben, man muss sie nehmen*. Das galt für ihr Privatleben, in dem sie sich um Konventionen nicht

scherte, das galt aber vor allem für ihre Kunst. Ob gegenständlich oder nicht, darum kümmerte sie sich nicht, ebenso wenig bei der Wahl der Materialien. Sie liess sich von ihrer kreativen und höchst intelligenten Intuition leiten, ganz im Sinne eines Gedankens, den sie ebenfalls 1975 in Basel formulierte: *Damit sich der Intellekt, dieses scharfe Instrument, ausbilden konnte, mussten andere Eigenschaften zurückgestellt werden. Aber mir scheint, dass wir an einem Punkt angekommen sind, wo sich das Ausfallen dieser Eigenschaften auf unheilvolle Art spürbar macht. Die Eigenschaften, von denen ich spreche, heissen: Gefühl, Intuition, Weisheit.*

Ihre Motive fand Oppenheim einerseits in der Weiterentwicklung und Radikalisierung von Ideen und Einfällen, die sie bereits viel früher entwickelt hatte (darin besteht eine Verwandtschaft zu Markus Raetz); andererseits liess sie sich stark von Traumbildern leiten, denn schon früh zeichnete sie ihre Träume auf. So entstand ihre Welt von Traumszenen und Maskeraden, Visionen vielgestaltiger Wolkengebilde und Nebelschwaden, Landschaftsszenarien mit Gestirnen und Planeten, Schlangen und Mythen, Grotesken und Metamorphosen. Indem sie ihre ganz eigene, eigenwillige Welt schuf, schrieb sie sich in die Tendenz zu dem ein, was Harald Szeemann später die *individuelle Mythologie* nennen sollte. Und damit war Oppenheim Teil des Kunstaufbruchs der 1960er-Jahre, obwohl sie um fast eine Generation älter war als die meisten ihrer Künstlerkollegen. Mit ihrer Energie und mit ihrem Eigenwillen wurde sie zur Leitfigur von anderen Künstlerinnen, die, wie Mariann Grunder, noch heute mit grosser Bewunderung von ihrer älteren Kollegin erzählen. Dabei waren viele dieser Künstlerinnen, obwohl sie es schwer hatten, sich im Männerkunstbetrieb durchzusetzen, zu Recht davon überzeugt, dass es keine spezifische Frauenkunst gebe, sondern nur gute oder schlechte Kunst. Aus dieser Haltung spricht Stolz, ein Charakteristikum, das bei Oppenheim besonders ausgeprägt war.

Wieder sorgte sie für Furore: Diesmal, 1959, mit einer Aktion, die man später Happening oder Performance nennen sollte – mit dem *Frühlingsfest*, bei dem



Meret Oppenheim (1913–1985), *Brunnen auf dem Waisenhausplatz in Bern*. Lange dauerte es, bis der Brunnen so bewachsen war, wie sich das die Künstlerin vorgestellt hatte. Zuvor aber entbrannte eine heftige öffentliche Diskussion, die in ihrer Stossrichtung deutlich den Reflex einer Strömung zeigte, die die Gegenwartskunst radikal ablehnt. Später wurde der Brunnen zum selbstverständlichen Teil des Stadtbildes. – 1983, Beton, Wasser, Pflanzen, Fotos g26.ch (links) und ADD (rechts).

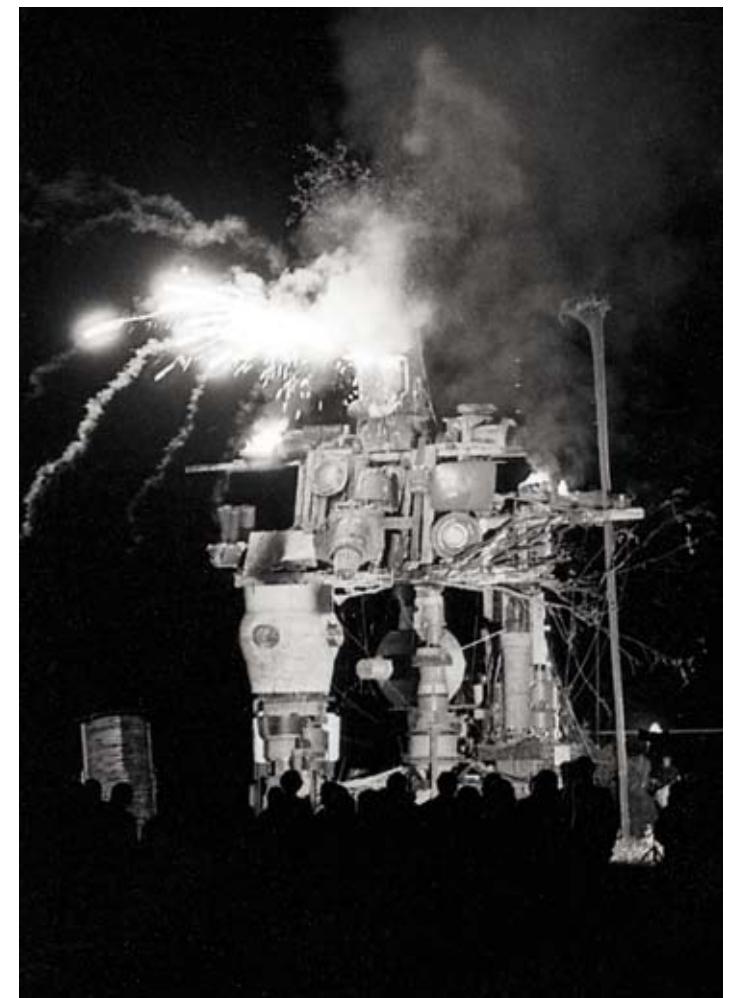
auf dem Körper einer nackten Frau ein Mahl serviert wurde. André Breton hörte davon und drängte sie dazu, die Aktion an der internationalen Surrealistenausstellung in Paris zu wiederholen. Im Ausstellungskatalog war dann lapidar nur vermerkt: *Photo Meret Oppenheim*, als ob es nicht ihre Idee und ihre Aktion gewesen wären.

Der Erfolg stellte sich mehr und mehr ein: 1967 Einzelausstellung im Moderna Museet Stockholm, 1968 in der Berner Galerie Martin Krebs. Viele weitere folgten, so in Solothurn, Duisburg und Winterthur, 1982 die *documenta 7* in Kassel, 1984 endlich die Retrospektive in der Kunsthalle Bern.

Oppenheim hatte nun in Bern und, wieder, in Paris ein Atelier, sie war unermüdlich, schon lange hatte sie ihre Tätigkeit durch das Schreiben von intensiven Gedichten erweitert und so einmal mehr den engen medialen Rahmen der Kunst gesprengt. Ruhe fand sie in ihrem von der Familie übernommenen Haus in Carona im Tessin, das sie zu einem eigentlichen Gesamtkunstwerk ausgestaltete. Dort ist noch heute viel vom Geist Meret Oppenheims zu spüren.

Bibliografie:

Bhattacharya, Oppenheim; Curiger, Oppenheim; Helfenstein, Oppenheim; Oppenheim, Retrospektive.



nationale Kunstgeschichte; markanter Eckpunkt ist die 1969 gezeigte Ausstellung *When Attitudes Become Form*, in der geballt die Offenheit und Erweiterung des Kunstbegriffs und die von den Künstlern geprägte *individuelle Mythologie* präsent waren, in der dem staunenden Publikum Happening, Aktion, Installation, Assemblage und Multimedia vor Augen geführt wurden. Vielleicht ein letztes Mal spielte damals die Kunst eine wahrhaft rebellische Rolle, jedenfalls ging einmal mehr eine Welle des Entsetzens durch die meisten Zeitungen. Auch in dieser Epoche gab es einen ausserinstitutionellen Kunstaficionado, der während Jahrzehnten die Kunstszene in besonderem Mass mitprägte: der Galerist Toni Gerber, der seinen Weg ähnlich eigenwillig ging wie etwa die Maler Werner Otto Leuenberger oder Alfred Hofkunst und Christian Lindow. Hier wäre ebenfalls eine Revision fällig.

Zum Beispiel Kranenburg

Eine Stadt im Nordwesten Deutschlands steht gewissermassen für die Öffnung, Offenheit und internationale Bedeutung der Berner Kunstszene: *Kranenburg* ist ein Gemälde, mit dem Franz Gertsch 1970 unter anderem die Grundlagen für seine Bedeutung als Grossmeister einer Malerei schuf, die noch heute allzu oft zu Unrecht mit dem Begriff des Fotorealismus abgestempelt wird. Zu Unrecht, weil zwar die Fotografie ein wichtiger Impetus für Gertschs Malerei ist, diese sich aber keineswegs auf die Oberfläche der Abbildlichkeit beschränkt, sondern Tiefenstrukturen, auch malerische, auslotet.

Kranenburg also gilt als *Historienbild* der Berner, wenn nicht gar der Schweizer Kunstszene in jenen Jahren des Aufbruchs. Nicht untypisch ist dabei die Aussage des Fotografen Balthasar Burkhard, er habe keine Kunstakademie besuchen müssen – seine Akademie sei die Kunsthalle gewesen. Um das zu verstehen, genügen wenige Namen: Joseph Beuys, Richard Serra, Lawrence Weiner, Bruce Nauman, Daniel Buren, Mario Merz, Sigmar Polke. Sie alle waren in Bern.

Abb. 483 und 484: *Bernhard Luginbühl: «ZORN» – die Verbrennung des Christophorus auf der Berner Allmend (1976)*. Die erste von zahlreichen Verbrennungs- und Protestaktionen widmete Luginbühl dem zerstörten Stadtwächter Berns. Um 1980 schuf Luginbühl eine sieben Meter hohe Figur als Hommage an Christophorus. Die Skulptur wurde bei der Heiliggeistkirche in Bern aufgestellt, im Zug der Neugestaltung des Bahnhofplatzes 2007 aber wieder entfernt. – Fotos Brutus Luginbühl.