

GEBASTELTE METAMORPHOSEN

verweist auf Strategien der Künstler_innen, die sich am Spiel, an der Ironie und an der Maskierung orientieren. Die Materialeigenschaften werden ihrer Funktion enthoben und umgedeutet. Der künstlerische Prozess, hier aufgezeigt an dem Gemälde *Ein Abend im Jahr 1912* von Meret Oppenheim, impliziert die Offenheit für unerwartetes Materialverhalten. Das Beschichten und Übermalen mit Farbe werden zur Verwandlung. Der Umgang mit der erweiterten Materialpalette – „alles ist möglich, sogar Luft“¹¹⁶ – oszilliert zwischen dem systematischen Experiment und der Bastelei, Begriffe, die im aktuellen Diskurs der künstlerischen Forschung prominent vertreten und positiv besetzt sind. Das Kapitel thematisiert die malerischen Verwandlungsstrategien und – an diesem Gemälde offensichtlich – die künstlerische Einbindung des klassischen technischen Fehlers oder, je nach Einschätzung, des produktiven Scheiterns und stellt die der Künstlerin eigenen Ernsthaftheit des Bastelns in Verbindung zu Thomas Hirschhorns intendierter Prekarität.

Ironie des scheinbaren Materials: Fallstudie Meret Oppenheim

Im Katalog der Ausstellung *Meret Oppenheim* im Kunstmuseum Solothurn (28.09.–10.11.1974)¹¹⁷ ist das Gemälde *Ein Abend im Jahr 1912* von 1972 schwarz-weiss abgebildet. Den Titel schrieb Meret Oppenheim (1913–1985) auf die Rückseite der oberen Zierrahmenleiste (Abb. 4.2). Das Ausstellungsetikett der Kunsthalle (als Besitzer des Werks ist die Galerie Lévy, Hamburg, aufgeführt) nennt den Titel *Ein Abend im Jahr 1910*. Die Archivkarte des Kunstmuseums Bern, die beim Eingang des Nachlasses 1986 erstellt wurde, führt die folgende Angabe der Künstlerin zur Titeländerung auf:

¹¹⁶ Die Aussage stammt von Burkhard Wenger, dem Bruder von Meret Oppenheim, und bezieht sich auf das Werk Wort, in giftige Buchstaben verpackt (wird durchsichtig), 1970 Privatbesitz; zit. über Zahnd 1997, 25.

¹¹⁷ Kamber/Koella/Salzmann 1974, 185.

„Ich habe die bisher angegebene Jahreszahl 1912 abgeändert in 1910, weil der Titel oft in dem Sinne ausgelegt wurde, dass das Bild eine vorgeburtliche Erinnerung sei. Dabei entstand der Titel, weil mir das Bild, als es fertig war, den Eindruck machte, als sei es gegen Ende der Jugendstil-Epoche und Anfang der Art-Deco-Epoche gemacht worden.“¹¹⁸

Meret Oppenheim distanzierte sich mit dieser Titelklärung (zumindest vordergründig) von einer mystischen, etwa der Romantik oder der Traumdeutung verpflichteten Interpretation. Sie ordnete das Bild nach seiner auch für sie selbst überraschenden Wirkung der formal flächigen Komposition, der leuchtenden Farbigkeit und der Verwendung moderner Materialien in diese Wendezeit vom Jugendstil zum Art-Deco ein (Abb. 4.1). Dieser schwer einzuordnende Hinweis war wohl mit ein Grund dafür, dass das Gemälde wenig rezipiert worden ist. Christiane Meyer-Thoss betonte 1985 das poetische Potenzial des Werks, das den „obskuren und verheissungsvollen Titel“ der Verweigerung äusserlicher Dramatik in der Bildsprache gegenüberstelle.¹¹⁹ Das im Werk von Meret Oppenheim immer wiederkehrende Motiv der Wolke drängt sich ebenfalls als Interpretationsansatz auf.

Die Verbindung mit der Art-Déco-Raumgestaltung und einer dem Jugendstil verhafteten kunsthandwerklich orientierten Materialdarstellung – übersetzt in die Alltagsmaterialien der 1970er-Jahre – war für Meret Oppenheim, folgt man ihrer eigenen Darstellung, nicht Programm, sondern Entdeckung. Ihre Beschreibung suggeriert, dass sich ihr die Assoziation erst nach der Fertigstellung des Gemäldes offenbart habe. Diese von der Künstlerin aufgebaute Chronologie mag für die Assoziation mit Jugendstil und Art-Déco durchaus plausibel erscheinen; weniger allerdings im Kontext der Materialwahl – schliesslich steht die Wahl einer Fliesenimitation aus Hartfaserplatten als Kachelsurrogat chronologisch an erster Stelle. Dies würde eher auf eine Gleichzeitigkeit, ein Verweben verschiedener assoziativer und strategischer Handlungen und Entscheidungen materialtechnischer und gedanklicher Art hinweisen.

Die von Christiane Meyer-Thoss erstellte Verknüpfung der poetisch inspirierten Lektüre mit der von Meret Oppenheim selbst eingebrochenen materialtechnischen Assoziation scheint auf den ersten Blick sperrig. Es drängt sich die These auf, dass die Künstlerin gerade diesen dualen Charakter, der sowohl die poetische

¹¹⁸ Archivkarte, Kunstmuseum Bern. Es ist nicht vermerkt, ob das Zitat von einer mündlichen oder schriftlichen Mitteilung der Galerie Lévy oder von der Künstlerin stammt.

¹¹⁹ Meyer-Thoss 1985, 42.

wie auch die materialistische Lesart vielversprechend erscheinen lässt und erlaubt, dass erfolgreich zweierlei völlig konträre Spuren, die je ein Eigenleben führen, gleichzeitig nebeneinander verfolgt werden können, möglicherweise programmatisch inszeniert oder zumindest verinnerlicht hatte.

Materialsurrogate oder Material darstellende Wandgestaltungen in handwerklich höchster Perfektion hatten im 19. Jahrhundert Hochkonjunktur und gaben Anlass zu ästhetischen Debatten über Materialechtheit und Materialwahrheit – unter dem vieldeutig verwendeten Begriff der Materialgerechtigkeit.¹²⁰ Die Moderne wandte sich entschieden von Material imitierenden Techniken ab. So liest man in Kochs grossem Malerhandbuch von 1935:

„In der heutigen Zeit haben (Material-)Nachahmungen, auch wenn sie noch so gut gemacht sind, keine Berechtigung mehr. Unser Bekenntnis zur Wahrheitsliebe für Materialienechtheit begründet diesen Standpunkt.“¹²¹

„Pavatex mit Kachelimitation“ lautet die technische Angabe seit Meret Oppenheims eingangs erwähnter Titelkorrektur. Es ist anzunehmen, dass die Künstlerin diese Ergänzung im Sinne der Verdeutlichung und Klärung einbrachte. Gewerblich vorgefertigte Fliesenimitationen aus Hartfaserplatten sind heute nicht mehr verbreitet. Im Umfeld der Do-it-yourself- und Fertigbauweise der Nachkriegszeit war eine Vielzahl solcher Produkte auf dem Markt. Die Gebrauchsspuren auf der Rückseite sprechen dafür, dass Meret Oppenheim ein ehemals verbautes Teilstück wiederverwendete. Auch der Grundierungsaufbau und die leicht durchscheinenden dunklen Fugenlinien sprechen dafür. Die zweischichtige Grundierung entspricht einer gewerblichen Herstellung. Die Malschicht, insbesondere das Gelb, weisen einen auffallend hohen Anteil an Zinkstearat auf.¹²² Der Anteil ist so gross, dass er kaum nur auf die Verseifung des Ölbindemittels mit dem Anteil Zinkpigmente in Verbindung gebracht werden kann. Zinkstearate werden in der Farbenfabrikation und der Kunststoffindustrie als Weichmacher und Hydrophobierungsmittel verwendet. Die Materialzusammensetzung verweist nicht auf eine Künstlerfarbe, sondern auf ein Produkt des Anstrichbedarfs. Der hohe Anteil freier Fettsäuren im Wachsfirnis erhärtete den Verdacht der Verwendung eines gewerblich hergestellten (wohl eher kostengünstigen) Wachsfirmusses oder einer Wachspolitur.

120 Rottau 2012.

121 Koch 1935, 613.

122 „ZINC STEARATE | C36H70O4Zn – PubChem“ in: *PubChem Open Chemistry Database*, 2005, pubchem.ncbi.nlm.nih.gov/compound/zinc_stearate (Zugriff: 28.10.2019)

Interessant ist nun, dass Oppenheim die Gelbfassung kurze Zeit nach der Fertigstellung noch einmal überarbeitet hat. Die Signatur hat sie dabei ausgelassen. Optisch unterscheiden sich die beiden Gelbfassungen leicht im Gelbton: Die zweite Fassung hat einen höheren Weissanteil und korrigiert den zitronengelben Farbton in ein helleres Gelb. Eine hohe Kontrastierung der beiden Gelbfassungen wird aufgrund der Zusammensetzung anhand der UV-Fluoreszenz erreicht (Abb. 4.10). Diverse Motivationen für diese Überarbeitung sind denkbar: neben der Korrektur des Farbtons beispielsweise das Abdecken von lokalen Flecken oder auch Glanzoptimierungen. Nach dieser Überarbeitung hat sich ein technischer Unfall ereignet. Rund ein Fünftel der gelben Farbschicht ist vollständig gequollen und hat sich als blasenbildende Haut abgelöst und eine grosse Fehlstelle hinterlassen (Abb. 4.11). Möglicherweise waren die organischen Lösemittel der „Wachspolitur“ Auslöser für die grossflächige Ablösung der Farbe. Der auffallend hohe Zinkstearat-Anteil der gelben Farbe hätte die Quellung infolge des Lösemitteleintrags (Benzin) mit Sicherheit begünstigt. Eine technische Panne in Zusammenhang mit dem Auftrag des Wachsfirnis wäre eine plausible Hypothese. Meret Oppenheim restaurierte den Schaden selbst.¹²³

Bei genauer Betrachtung sind die Randbereiche aufgrund der charakteristischen Struktur der gequollenen Farbe gut erkennbar. Aus Betrachterinnen-Distanz fällt der restaurierte Bereich nicht mehr auf. Die Auswertung der fotografischen Abbildungen in Katalogen lässt vermuten, dass sich die Massnahme nach 1974¹²⁴ und vor 1978, der Übernahme des Werks durch die Galerie Lévy, datieren lässt.

Dem Schaden selbst ist wenig Bedeutung zuzumessen. Von Bedeutung hingegen sind die Verknüpfungsoptionen, die sich mit Meret Oppenheims Arbeitsweise anbieten. Bleiben wir bei dem einleitend dargestellten plausiblen Szenario zur Herleitung des Schadens, so ergibt sich ein Arbeitsprozess, der möglicherweise ein paar Jahre nach der Fertigstellung des Gemäldes eine weitere Überarbeitung mit minimier farblicher Korrektur, vielleicht Verschmutzung und Flecken ausgleichend, beinhaltet hat. Die Signatur wurde bei der Überfassung ausgelassen. Der etwas weniger leuchtende Farbton, einhergehend mit einem erhöhten Gehalt an Kadmiumgelb (Abb. 4.9), und der erhöhte Glanz (Wachsfirnis) unterstützen – analog zur späteren Ergänzung der Werkbezeichnung – den Aspekt des Materialsurrogats und seinen eigentlichen Verwendungszweck als Fliese. Von Bedeutung scheint aus heutiger

¹²³ Bäschlin 2006, 117f.

¹²⁴ Kamber/Koella/Salzmann 1974, 185.

Perspektive die offenbar hohe Gewichtung der Materialität und die Offenheit der Künstlerin für risikobehaftete neue Techniken sowie auch ihre Toleranz gegenüber reizvollen Materialmutationen, die im Rahmen des Schadens entstanden sind. Die Randbereiche des Schadens, die charakteristische gekräuselte Struktur der sich ablösenden Farbschicht aufweisend, hat Meret Oppenheim belassen (Abb. 4.11). Die resultierende materielle Fragilität war nicht Programm, aber Konsequenz einer Entscheidung im Verlauf des künstlerischen Prozesses.

Übermalen, bekleiden, maskieren

La fin embarassée ist im Ausstellungskatalog der Galerie Levy von 1978 mit der Datierung 1971/72 bezeichnet.¹²⁵ Meret Oppenheim führte das Gemälde nach einer *Cadavres exquis*-Zeichnung im Format 110 x 84,0 cm aus. Die Komposition ist dreigeteilt und vereint Ahornblatt und Muschel, Raupe und Füllhorn mit einem gekreuzigten Phallus. Die erste Fassung weist – vergleichbar mit Entwurfszeichnungen – einen hellen Hintergrund auf. Er verläuft von einem hellen Blau im unteren Bereich zu einem hellen Horizont in der Mitte weiter zu einer blauen Himmelkomposition im oberen Bereich (Abb. 7.4). Die Abbildung der Hamburger Ausstellung *Meret Oppenheim. Arbeiten von 1930 bis 1978* zeigt das Gemälde in dieser ersten Fassung. 1982 übermalte Meret Oppenheim den Hintergrund schwarz und erklärte das Gemälde erst dann als vollendet.¹²⁶ Die Motivation für die Übermalung ist bei diesem Gemälde eindeutig inhaltlich motiviert. Wanda Kupper liest den schwarzen Hintergrund als Referenz an die biblische Erzählung zum „Tod Jesu“.¹²⁷ Das Verfahren der Künstlerin, Gemälde mittels Übermalung zu verwandeln, lässt sich an zahlreichen Beispielen nachzeichnen.¹²⁸ Die schwarze Übermalung des Gemäldes *La fin embarassée* ist heute wie bei *Ein Abend im Jahr 1910* ausschlaggebend für eine erhöhte Fragilität. Die Haftung der schwach und in der Fläche inhomogen gebundenen Schwarzfassung ist gering. Vermutlich waren auch bestehende Verschmutzungen für die lokal mangelnde Haftung verantwortlich.¹²⁹

125 *La fin embarrassée*, 1971, Inv.-Nr. Lg 2392, 110 x 84,0 cm, Privatbesitz, Leihgabe an das Kunstmuseum Bern.

126 Kupper 2006, 71–74.

127 Levy 1978, 147.

128 Meret Oppenheim sparte jeweils die alte Signatur aus und/oder fügte neue Signaturen hinzu. Exemplarisch aufgeführt seien: *Gebäude*, 1935/1964, Inv.-Nr. G 00.006, 50,0 x 50,0 cm, Hermann und Margrit Rupf-Stiftung Kunstmuseum Bern, *Schwarze Strich-Figur vor Gelb*, 1960/1981, Inv.-Nr. Lg 2279, 76,0 x 58,0 cm, Privatbesitz, Leihgabe an das Kunstmuseum Bern, *Die Hand (Turm)*, 1933/1964/1982, Inv.-Nr. G 86.014, 250 x 100 cm, Kunstmuseum Bern.

129 Konservierungsprotokoll der Autorin, hinterlegt bei Besitzer und Kunstmuseum Bern.

Im Gespräch mit Bice Curiger äusserte sich Meret Oppenheim zu ihrer Arbeitsweise. Sie wählte dafür eine Metapher aus der Mythologie:

„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.“¹³⁰

Das Bild des Kleides, das Stofflichkeit, Farbe und Form zeichnet, aber explizit wandelbar bleibt, scheint die Entstehung und Entwicklung der Fassungsgeschichte der Gemälde und Objekte von Meret Oppenheim gut zu umreissen. Die Künstlerin betonte, dass die Form und das Kleid Teil der Idee seien. Darüber hinaus ist, wie die Werke selbst dokumentieren, die Weiterführung der Idee mittels Verwandlungen und neuen Bekleidungen ebenso miteinzuschliessen.

Verwandlungs- und Bekleidungsformen finden sich ebenfalls im Kontext der Materialimitation, als historisch viel diskutierte und umstrittene Technik. Meret Oppenheim hat ihre Einsatzmöglichkeiten in allen Schattierungen ausgelotet – technisch wie materiell. Die einführend dargelegte Fallstudie *Abend im Tal* belegt die Auseinandersetzung mit billigen Surrogaten der Do-it-Yourself-Bewegung. Das Modell und die spätere monumentale Realisierung der Skulptur *Der grüne Zuschauer* zeigen die Bandbreite möglicher Materialisierungen auf, welche eigenständig und scheinbar losgelöst von der Form denkbar sind. Ausschlaggebend sind neben der künstlerisch hohen Gewichtung überraschender Materialisierungsformen das Format, die technische und ökonomische Realisierbarkeit sowie der Raum- oder Ortsbezug. Die Fassung der farbig gefassten Lindenholzskulptur mit Kupferblechapplikation *Der grüne Zuschauer*, 1958,¹³¹ ist dreischichtig aufgebaut und verweist auf das Material Stein. Auf die Grundierung legte Meret Oppenheim mit dem Pinsel einen hellen Grundton, darauf stupfte sie – vermutlich vorwiegend mit dem Pinsel – eine hellgrüne Ölfarbe. Die dunkelgrünen Farbakzente applizierte sie nicht mit einem Spritzpinsel, sondern mit Moos.

¹³⁰ Curiger u.a. 2002, 20f.

¹³¹ *Der grüne Zuschauer* (Einer der zusieht, wie ein anderer stirbt), 1933/1959,

Inv.-Nr. PI 81.009, 166 x 49,0 x 15,0 cm, Kunstmuseum Bern, vgl. auch Bäschlin 2006.

„[...] statt Pinsel verwendete ich dazu Moos, welches ein wenig aussieht wie winzige Farnkräutchen.“¹³²

Die Künstlerin erwähnt, dass sie schon vor der Entstehung der Holzskulptur an eine viel grössere Ausführung in grünem Marmor oder Serpentin mit Goldblech gedacht habe, und sie war sehr erfreut, dass 1978 eine Realisierung mit diesen Materialien in Duisburg möglich wurde. Mit der Steindarstellung auf der Holzskulptur bezweckte Meret Oppenheim offensichtlich nicht die Imitation von Serpentin. Dazu hätte sie einen dunkelgrünen Grundton legen und darauf eine hellere Textur aufbringen müssen. Die Künstlerin notierte später, dass sie die Holzplastik ausgeführt habe, „[...] damit sie wenigstens schon als Modell existiere“.¹³³ Dennoch bleibt die dargestellte Materialität der Holzplastik eigenständig und bezieht sich nicht direkt auf die geplante Realisierung in Serpentin. Die Technik der Materialdarstellung ist bei Meret Oppenheim von der handwerklich orientierten Materialimitation losgelöst zu sehen. Sie nutzte die Technik dahingehend, ihren Fundus an Materialien auszuweiten und begleitend die Frage nach echt oder falsch als Moment der Reflexion oder Überraschung einzusetzen. So auch bei dem Kunstwerk die *Wolke auf Brücke*, 1963¹³⁴ Sie

„[...] hat einen faltigen Rock[,] auf dem ein rot und gelbes Blumenmuster gemacht ist. Der Gürtel ist weiss. Das Oberteil ist hell mit einem weisslich-blau und gelben Kaschmirmuster. Die Wolke ist weiss. Das Ganze ist Hartmasse über einem Holzkern.“¹³⁵

Meret Oppenheim beschränkt sich in ihrer Beschreibung auf das Wesentliche: das verwendete Material und die Imagination. Die Plastik liesse sich auch anders beschreiben: Auf der dunkelgrau gefassten Brücke steht eine Säule, die in einer dreidimensionalen Form abschliesst. Die Konsole mit Kannelüren ist rot gefasst, mit gelben und dunkelroten, gestupften Punkten. Die Säulenbasis und die abschliessende dreidimensionale Form sind in einem gebrochenen Weiss gefasst. Die Säule weist eine helle, gelb-blaue Fassung auf, die an eine gebänderte Marmorierung erinnert.

Meret Oppenheim verbindet reelle Materialien (Gips über Holzkern) und Materialien, die man mit der Form oder mit einem Gegenstand assoziiert (Säule aus Stein), subtil mit erdachten, dem Titel zu entnehmenden Materialien (Wolke aus Luft und Wasser).

¹³² Postkarte von Meret Oppenheim an Hans Christoph von Tavel, 10.03.1983, Fotokopie, Archiv Kunstmuseum Bern.

¹³³ Oppenheim 1965; Postkarte Meret Oppenheim, vgl. Anm. 132.

¹³⁴ Wolke auf Brücke, 1963, Inv.-Nr. PI 86.014, 48,0 x 24,0 x 12,0 cm, Kunstmuseum Bern.

¹³⁵ Oppenheim 1965.

Mittels der Fassungstechnik, die sie zwischen Stein- und Textildarstellung ansiedelt, lässt sie das reale mineralische Material der textilen Bekleidung der imaginären Figur begegnen.

1977 lässt Meret Oppenheim von dem Objekt ein Multiple aus Polyester herstellen.¹³⁶ Für das Abgiessen der Negativform überzieht die Künstlerin die Fassung mit einem dicken Schutzüberzug. Die zehn Polyestergüsse entstehen im Atelier Robert Haligon in Frankreich.¹³⁷ Meret Oppenheim führt die farbige Fassung mit Ölfarbe aus. Bei der Farbe und der Textur bleibt die Künstlerin nahe am Original, der Pinselduktus wirkt indes lockerer und grosszügiger. Die neue Materialkomponente verändert die materialbedingte Assoziationskette: Das Objekt verliert an Fragilität, das Spannungsfeld zwischen dem fiktiven, blumenbedruckten Faltenrock und dem zerbrechlichen Objekt aus Gips mit gemaltem Marmor verschiebt sich leicht. Neu hinzu kommen das Material Kunststoff und die seriellen Herstellungsverfahren.

Die originale Skulptur litt offenbar unter der Herstellung des Multiples. Die Fassungsausbrüche bewogen Meret Oppenheim zu einer Teilüberfassung. Die monochrome Brücke, die Wolke und den Gürtel überfasste die Künstlerin ganzflächig, die Fassungsschäden an der marmorierten Konsole und an der Säule restaurierte sie, indem sie sich (mehr oder weniger strikt) auf die Ergänzung der Fehlstellen begrenzte. Jedenfalls wertet die Künstlerin beide Materialisierungsformen als eigenständige Werke, die sich hinsichtlich Ausführung, Materialwirkung und Fragilität unterscheiden.

Wessen Fundus bediente sich die Künstlerin für das Zusammenspiel derart überraschender Werke, die stoffliche Dinge und gedachte Materialien gleichberechtigt verbinden? Zu der Styroporfigur *Meteora* von 1977¹³⁸ erwähnte sie, dass die Figur sie so lange gelangweilt habe, bis sie ihr eines Tages intuitiv Fellbrauen montiert habe, um ihr einen wütenden Gesichtsausdruck zu verleihen.¹³⁹ Die Pelzbrauen und der Torso aus einem Regal gefertigt, verwandeln den öden, lieblichen und unpersönlichen Ausdruck des Styropormannequins in ein tierisches, irritierendes Wesen. Oppenheim bezeichnet die Idee als Zufall, der als solcher erkannt, wahrgenommen und umgesetzt werden muss. Wie verläuft die

¹³⁶ Die Beobachtungen beziehen sich auf das Multiple III/III, Privatbesitz, Bern.

¹³⁷ Gemäss mündlichen Angaben von Pascal Picot, Château-Landon (F), ehemaliger Mitarbeiter des Atelier Robert Haligon, handelt es sich um einen Vollguss aus Polyester.

¹³⁸ Abbildung vgl. blog.kunstmuseumbern.ch/meret-oppenheim-digital (Zugriff 28.10.2019).

¹³⁹ *Meteora* 1977, Inv.-Nr. PI 86.019, 58,0 x 50,0 x 30,0 cm, Kunstmuseum Bern.
Vgl. Bhattacharya-Stettler 2006, 314.

Chronologie des Prozesses – führt der über lange Zeit andauernde stille Dialog mit dem Mannequin zum Einfall, oder die Fellreste, die sich als Augenbrauen anbieten? Relevant scheint jedenfalls, dass die von der Künstlerin kommunizierte prozessuale Strategie in erster Linie die Gleichberechtigung aller Einfalls- und Assoziationsebenen, sei es das Material, das Mystische oder der Traum, hervorhebt.

Heike Eipeldauer und Kathleen Bühler betonen das Motiv der Maske und der Metamorphose im Werk von Meret Oppenheim.¹⁴⁰ Heike Eipeldauer verweist auf den Doppelsinn der Maske, das Verhüllen und Enthüllen, auf die Verwandlung und Verfremdung, die ein neues Kleid dem Träger – sei es ein Mensch oder ein Objekt – einschreibt. Kathleen Bühler stellt die Frage danach, wie die Künstlerin Geschlechterrollen, Androgynität oder Entfesselung durch Wandlungsandeutungen ins Animalische umsetzt. Als weitere Interpretation einer zusätzlichen Wandlungsebene bietet sich die Hautoberfläche oder das übergezogene Kleid an. Hier ergeben sich interessante Bezüge zwischen den Projektionsebenen – Metamorphose der Form, Verfremdung der Stofflichkeit und Umschreibung von Festschreibungen, die gewohnte Muster der Selbstdarstellung und Fremdwahrnehmung subtil unterwandern.

Bastelei und Experiment

Wandelbare Materialisierungen assoziieren wir mit experimentellen Verfahren, die zwischen wissenschaftlichem Anspruch und Basteln oszillieren. Die Fallstudien verweisen alle auf explizit experimentierende Arbeitsweisen, die sich – vonseiten der KunstschaFFenden und der Rezeption bestätigt – als künstlerische Praxis und als Forschungsmethode breit durchgesetzt haben. Gefragt werden muss in diesem Zusammenhang auch, inwiefern sich die künstlerische Praxis an das wissenschaftliche, auf Erkenntnisgewinn angelegte Experiment anlehnt, sich davon unterscheidet oder auf die positive Konnotation des wissenschaftlichen Experiments verweist und diese dann vereinnahmt. Im Kontext der Kunstproduktion ist das Experiment explizit positiv konnotiert, das Basteln hingegen negativ. Dem Basteln haftet mangelnde Ernsthaftigkeit und Professionalität an.

Interessanterweise hat der Begriff des Bastelns im Kontext der künstlerischen Forschung (Artistic Research) als künstlerische Strategie neuen Aufschwung erhalten. Auf diesem Gebiet gilt der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger als wegweisende

¹⁴⁰ Bühler 2013; Eipeldauer 2013.

Persönlichkeit.¹⁴¹ Seine kritischen Einschätzungen, mit besonderer Berücksichtigung der Erkenntnisproduktion bei wissenschaftlichen Grossprojekten in der Biologie, sind bei *artistic researchers* prominent vertreten. Aufbauend auf seiner ehemaligen Forschungspraxis entwickelte der Wissenschaftshistoriker das Konzept der Experimentalssysteme als „kleinste funktionelle Einheiten der Forschung“.¹⁴² Sie umfassen nicht nur das Forschungsobjekt und die Versuchsanordnung, sondern ebenfalls „disziplinäre, institutionelle und soziale Dispositive“. Rheinberger moniert beispielsweise neue Termini wie die „Technowissenschaft“, welche gar eine Identität von Wissenschaft und Technik suggeriere.

„Man könnte versucht sein zu vermuten, dass in mancher dieser Studien der wissenschaftlichen Praxis eben das widerfährt, was die analytische Wissenschaftsphilosophie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts der Theoriebildung antat. Blendete diese den Kontext der Entdeckung zugunsten der Theoriebildung weitgehend aus, so tendieren jene dazu, das Moment des Bastelns gegenüber dem Moment von System, Zwang und Unterwerfung in der wissenschaftlichen Arbeit zu vernachlässigen.“¹⁴³

Rheinbergers Beitrag zur Tagung *Instrument – Experiment* führt den Titel „Experiment: Präzision und Bastelei“. Die Verbindung der beiden Begriffe unterstreicht seine kritische Haltung gegenüber der zunehmenden Tendenz zur Standardisierung in der modernen Wissenschaft. Rheinberger weist dem negativ konnotierten „Basteln“ einen festen Platz in den Experimentalssystemen zu und verweist zugleich auf dessen kreatives Potenzial.¹⁴⁴ Mit dem Begriff „Bastelei“, den er dem Anteil der „technischen Dinge“ im Experimentalssystem zuordnet, schliesst Rheinberger an den von François Jacob geprägten Begriff der „Nachtwissenschaften“¹⁴⁵ an. Die „epistemischen Dinge“, die Wissenschaftsobjekte, hingegen zeichnen sich durch Verschwommenheit und Vagheit aus, da sie das verkörpern, was man noch nicht weiß. Sie haben nach Rheinberger den fragilen Status, in ihrer experimentellen Präsenz merkwürdig abwesend zu sein.¹⁴⁶ Die Momente der Bastelei sieht Rheinberger nicht als unvermeidliche Unzulänglichkeiten. Sie reflektie-

¹⁴¹ Dr. Hans-Jörg Rheinberger, Direktor Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Berlin, Honorarprofessor für Wissenschaftsgeschichte an der TU Berlin, Dr. h. c. ETH Zürich.

¹⁴² Rheinberger 1992, 22, 53.

¹⁴³ Ebd., 52.

¹⁴⁴ Ebd., 56f.

¹⁴⁵ François Jacob, Nobelpreisträger Medizin 1965, geboren 1920 (Rickli/Schenker 2012).

¹⁴⁶ Rheinberger 2006, 53.

ren vielmehr die „inhärente Unschärfe“ der epistemischen Dinge. Rheinberger selbst und auch Vertreter der *artistic research community* sehen gerade hier Parallelen zur Erkenntnisgewinnung in künstlerischen Prozessen.¹⁴⁷ Rheinbergers Ausweitung des Experimentbegriffs wird aber auch kritisch betrachtet. Insbesondere die breite Begriffsbildung des „Experimentalsystems“ wird moniert und dabei auf die Gefahr des Verlustes an Auflösungsschärfe hingewiesen.¹⁴⁸

In den neueren Studien stehen die fächerübergreifende Kontextualisierung des Experimentierens bis hin zu den Vernetzungen mit politischen und kulturellen Prozessen, die Bedeutung der handlungsbezogenen, auch handwerklichen Aspekte der Experimente, die Sprachformen, in denen über Experimente berichtet wird, oder weiter die Vielfalt experimenteller Strategien zur Etablierung und Sicherung von Daten im Vordergrund.¹⁴⁹ Das Experimentieren wird nach Hentschel neu als offener Prozess wahrgenommen, der von der Exploration neuer Phänomenbereiche, ihrer Stabilisierung auf der phänomenologischen Ebene, der Herausbildung von Laborroutinen, dem tastenden Konstruieren und ersten Interpretationsmöglichkeiten bis hin zur Einbettung in komplexe Theorien und zur Standardisierung wissenschaftlicher Instrumente reicht.¹⁵⁰

Im Artikel „Zur Konjunktur des Begriffs ‚Experiment‘ in den Natur-, Sozial- und Geisteswissenschaften“ beschreibt Gunhild Berg „das Experiment“ als die Grundlage für die szientifische Weltsicht der Moderne, die von instrumenteller Beobachtung und „Experimentation“ geprägt sei. Diese habe zur „superioren Stellung“ der Naturwissenschaften unter den wissenschaftlichen Disziplinen geführt.¹⁵¹

Der Exkurs in die Wissenschaftsgeschichte verdeutlicht nicht nur die Neubewertung des Bastelns als kreativen Faktor experimenteller Praxis in Natur- und Geisteswissenschaften, sondern ebenso dessen Bedeutungszuwachs für die Kunst- und Wissensproduktion.

Die Folge ist ein neuer, offener Blick auf fragile Materialität, da sie als Zeichen für experimentelles Schaffen gelesen wird. Joseph Helfenstein etwa verwies bei Meret Oppenheim auf die „Poesie des Disparaten“, die sie teilweise mit sehr reduzierten Mitteln im Sinne prekärer Materialität geschaffen habe.¹⁵²

¹⁴⁷ Dombois 2009; Rickli/Schenker 2012.

¹⁴⁸ K. Hentschel 2000, 19.

¹⁴⁹ K. Hentschel 2000, 29; vgl. auch Francklin 1989

¹⁵⁰ K. Hentschel 2000, 15.

¹⁵¹ Berg 2009, 18f.

¹⁵² Helfenstein 1993, 88f.

Die Toleranz und Wertschätzung der künstlerischen Experimente schliesst das Interesse für die Erhaltung der Artefakte nicht aus. In einer Künstlerbefragung von Willy Stebler aus dem Jahr 1984 bestätigte Meret Oppenheim, dass sie bei den Gemälden und Grafiken durch sorgfältige Auswahl der Materialien eine hohe Beständigkeit anstrebe.¹⁵³ Bei den Objekten nahm sie eine gewisse Fragilität um des künstlerischen Ausdrucks Willen in Kauf. Meret Oppenheim interessierte sich für die Frage der Erhaltung. Dies begründet sich nicht zuletzt in ihrer langjährigen Berufsausübung als Restauratorin. Wie hat die Künstlerin die werkimanente Fragilität beurteilt? Lassen sich werkübergreifende Kriterien zur Erhaltung ableiten? Welche Schutzmassnahmen hat Meret Oppenheim selbst vorgesehen, um präventiv Schäden zu vermeiden?

Das Werk *Zwei Vögel*, 1963,¹⁵⁴ hat die Künstlerin als besonders fragil eingestuft. Dies begründet sich vor allem im Aufbau des Reliefs, geformt aus einer plastischen Masse aus Gips auf einem flexiblen textilen Bildträger. Das unterschiedliche mechanische und hygroskopische Verhalten des Gewebes und der Gipsmasse führt zu einer erhöhten Empfindlichkeit im Grenzbereich der beiden Materialien. Die ausgeprägte Wellung des Gewebes ist eine weitere Folge des divergierenden Materialverhaltens. Meret Oppenheim war selbst der Meinung, dass *Zwei Vögel* nicht reisen sollte. Einmal nur machte sie eine Ausnahme, für die Ausstellung in Stockholm, die sie als speziell wichtig erachtete. In einem Schreiben an den Besitzer wies Meret Oppenheim darauf hin, dass sich das Museum für grösste Sorgfalt beim Transport verpflichtet hatte.

Die besonders hohe Sensibilität der Künstlerin für präventive Schutzmassnahmen wird auch in anderen Kontexten deutlich. Beispielgebend seien die Anmerkungen in *M. O.: meine Ausstellung*, 1983, und Entwürfe zur Vitrinenkonstruktion für *Die alte Schlange Natur*, 1970¹⁵⁵, aus dem Jahr 1977 erwähnt: Insbesondere für empfindliche Objekte sah die Künstlerin eine Präsentation unter einer Schutzwitrine aus Plexiglas vor. Falls dennoch Schäden entstehen sollten, vertrat die Künstlerin bei Gemälden und gefassten Objekten eine eindeutige Haltung. Im erwähnten Brief an den Besitzer von *Zwei Vögel* z.B. versicherte sie, dass sie im Falle eines Schadens diesen eigenhändig „nicht sichtbar“ restaurieren würde.

¹⁵³ Stebler 1985, 21f.

¹⁵⁴ *Zwei Vögel*, 1963, Werk.Nr. M 67 a, 90,0 x 120 cm, Privatbesitz, vgl. auch Bäschlin 2006.

¹⁵⁵ *Die alte Schlange Natur*, 1970, 70,0 x 62,0 x 46,0 cm, Paris, Centre Pompidou, vgl. www.photo.rmn.fr/archive/29-000143-02-2C6NU000QFKA.html (Zugriff 28.10.2019). Das Werk wird heute im musealen Kontext ohne Vitrine ausgestellt.

Wesentlich andere Fragen wirft die Erhaltung des Objekts *Eichhörnchen*, 1969, auf.¹⁵⁶ Meret Oppenheim führte den Prototyp selbst aus und liess danach für die Edition der Galerie Medusa, Rom, 100 Exemplare produzieren. Der Prototyp erweist sich als ausgesprochen empfindlich. Die Künstlerin hatte vermutlich versucht, durch Zugabe von Pelzhaaren den Schweif des Eichhörnchens etwas buschiger zu gestalten. Diese zugesetzten Pelzhaare sind heute lose.¹⁵⁷ Dieses Problem stellt sich beim seriell hergestellten Exemplar nicht. Eine spezifische, materialbedingte Fragilität ist indes bei beiden Versionen identisch: Der Bierschaum besteht einmal aus mit heller Farbe bespritztem und einmal aus hell eingefärbtem Polyurethanweichschaum. In der Konservierung der zeitgenössischen Kunst erwies sich die Degradation dieses Weichschaums, die bis hin zum vollständigen Verlust des strukturellen Materialzusammenhalts forschreiten kann, als weit verbreitetes Problem. Bereits eine leichte Druckeinwirkung kann den Bierschaum irreversibel deformieren. Meret Oppenheim bemühte sich um die Verwendung stabiler Materialien, auch bei den Multiples. Die begrenzte Haltbarkeit dieses Weichschaums war der Künstlerin Ende der 1960er-Jahre nicht bewusst. Als sich später die Materialdegradation bemerkbar machte, reagierte sie unbeschwert: Auf Nachfrage des Malers und Dichters Roberto Lupo – der Bierschaum seines Multiples hatte sich „selbst aufgelöst“ – half sie ihm, mit „Mehl, Wasser und Vinyl“ das Bier wieder neu schäumen zu lassen.¹⁵⁸

Zusammenfassend lässt sich ableiten, dass Meret Oppenheim der Fragilität ihrer Werke mit einer grossen Sensibilität für präventive Schutzmassnahmen begegnete.

Sie bejahte die Restaurierung von störenden Beschädigungen mit der Anforderung, dass diese möglichst nicht sichtbar bleiben sollten. Sie distanzierte sich von der Rekonstruktion beschädigter oder verlorener Werke. Diese kritische Haltung würde ich auf die Frage der Ergänzung von Fundobjekten ausweiten: Es ist heute kaum sinnvoll, stark beschädigte oder verlorene Teile mit neuen, ähnlichen Fundobjekten zu ersetzen. In wenigen Ausnahmefällen hat Meret Oppenheim der Rekonstruktion eines Objekts

¹⁵⁶ *Eichhörnchen*, 1969, Inv.-Nr. PI 00.005, 21,5 x 13,0 x 7,5 cm, Kunstmuseum Bern.

Abb. Vgl. wien.orf.at/v2/radio/stories/2568947 (Zugriff 28.10.2019) Die Beobachtungen beziehen sich auf den Prototyp der Künstlerin, monogrammiert und datiert an der Unterseite: M O / 69, Kunstmuseum Bern, und auf das Multiple 27/100, 1969 Werk.Nr. S 126, Privatbesitz.

¹⁵⁷ Diese Vermutung stützt sich auf die heute sichtbaren Klebstoffspuren und die losen Pelzhaare sowie auf eine Notiz der Künstlerin, dass sie den Schweif nachträglich buschiger gestalten wollte: Brief von Meret Oppenheim an Arturo Schwarz, Hünibach, 18.02.1964, Nachlass Meret Oppenheim.

¹⁵⁸ Freundliche Mitteilung von Lisa Wenger, Carona.

unter ihrer Anleitung zugestimmt. Die Rekonstruktion einer farbigen Fassung durch Dritte lehnte sie jedoch eindeutig ab. Im Fall des seriell produzierten Multiples *Eichhörnchen*, 1969, entschied sie sich ohne Umschweife für eine Teilrekonstruktion und begleitete die Ausführung. Eine Rekonstruktion durch Dritte der farbigen Fassung des Multiples *Wolke auf Brücke*, 1977, hätte die Künstlerin im Falle einer Beschädigung wohl abgelehnt.

Die differenzierte Meinung der Künstlerin zur Erhaltung ihrer Werke, basierend auf ihren einschlägigen Berufserfahrungen, hat für die restauratorische Entscheidungsfindung einen hohen Aussagewert. Ihre Haltung erhärtet die Bedeutung der Materialwahl, der eigenhändigen Bearbeitung durch die Künstlerin sowie der Mal- und Fassungstechniken als wesentlichen Aspekt für die künstlerische Intention. Die kunstwissenschaftliche Interpretation und die materielle Erhaltung der Werke sind kaum zu kontrastieren und fordern auch für die zukünftige Entscheidungsfindung eine explizit breit angelegte und gleichsam eng vernetzte Diskussion.

In diesem Kontext lohnt sich ein erneuter Blick auf das Werk des Künstlers Thomas Hirschhorn. In einem Brief an Kathleen Bühler beschreibt Hirschhorn 2012 seine innere Verbundenheit zu der Künstlerin Meret Oppenheim als bedingungslose Liebe. Diese Liebe ermögliche es ihm „die Kunsthistoriker-Diskussion“ auszuschalten und alles, das ganze Kunstwerk und das ganze Künstlerin sein von Meret Oppenheim zu bewundern. Frei zu sein mit dem Eigenen, so Thomas Hirschhorn, spreche aus jedem einzelnen ihrer Werke. Sie habe die Frage, ob es angesichts der Natur Sinn mache, Kunstwerke zu schaffen mit ihrem Werk ausgehalten, multipliziert, ironisch, lustvoll und mit Grazie, schreibt Hirschhorn über die Künstlerin Meret Oppenheim.¹⁵⁹

Die Materialisierung der Werke prägt die Formgebung in hohem Mass. Meret Oppenheims Lösungen sind durchdrungen von der ihr eigenen Ernsthaftigkeit des Bastelns, die unmittelbar zu der werkimmmanenten Widerständigkeit beiträgt. Thomas Hirschhorn selbst sucht das „Eigene“ in Materialien und Formen indem er sich der „[...] Prekarität aller Dinge, einschliesslich des Lebens“ stellt.¹⁶⁰

Das *Robert Walser-Modell* von Thomas Hirschhorn entstand 2018 (Abb. 7.9–7.13). Hirschhorn reflektiert die künstlerische und gesellschaftliche Auseinandersetzung mit Robert Walsers Tod.¹⁶¹

¹⁵⁹ Hirschhorn 2013, 166–169. Ausführungen zum Begriff „Grazie“ siehe auch Bühler 2018.

¹⁶⁰ Raymond/Hirschhorn 2018, 85.

¹⁶¹ www.robertwalser.ch/de/das-zentrum/ausstellungen/robert-walser-modell-thomas-hirschhorn-2018 (Zugriff 28.10.2019).

Im Vergleich ist das Modell ein kleinformatisches, wenig komplexes Werk des Künstlers. Hirschhorn fügte fünf Segmente, die gerade just durch die Tür des kleinen Ausstellungsraums im Robert Walser Zentrum in Bern passten, im Raum mit Klebeband zusammen. Der fragile Charakter zeichnet sich – neben der Materialwahl – durch die seitlichen Bauchungen und konkav durchhängende Kartonwände der Segmente aus. Sie suggerieren materialimmanente Instabilität. Für den Transfer in die Lager des Kunstmuseums Bern musste das Modell wieder in die Segmente zerlegt werden.¹⁶²

Als interessantes Detail erwies sich der Einblick in das Innenleben des Modells: die Segmente sind präzise verstrebt. Die Gefahr der lagerungsbedingten Verformung des Werks hat der Künstler mit einer durchdachten Konstruktionsweise entschärft (Abb. 7.9–7.13) Hirschhorns konsequente Verwendung von begrenzt haltbaren Materialien aus dem Alltagsumfeld, schliesst nicht aus, dass die künstlerische Produktionsweise den Gedanken der Haltbarkeit einbindet. „Mein Werk ist nicht vergänglich, es ist prekär“ schrieb Hirschhorn 2005. Im Vordergrund steht somit die zeichenhafte, visuell wahrnehmbare Prekarität, nicht jedoch der Prozess des Materialzerfalls – ganz im Unterschied etwa zu Dieter Roths Zerfallskunst der 1960er Jahre.

¹⁶² Thomas Hirschhorn hat die in Paris gefertigten fünf Segmente in Bern selber zusammengefügt. Die Demontage nach der Ausstellung erforderte die temporäre Abnahme der Klebebänder, welche als Verbindung der Segmente angebracht waren. Im Kunstmuseum Bern konnten die Segmente mit den identischen Klebebändern auf die gleiche Weise wieder zusammengefügt und so gelagert werden.