

Giovanna Zapperi

## **Auf der Suche nach der Muse**

Man Ray und Meret Oppenheim

### *Der Künstler und sein Modell*

Die Retrospektive, die das Centre Georges Pompidou in Paris vor kurzem dem fotografischen Werk Man Rays gewidmet hat, zeigte erstmals den Bestand der Schenkungen von Juliet Man Ray und Lucien Treillard, die zu den jüngsten Erwerbungen des Museums gehören.<sup>1</sup> Die Ausstellung präsentierte eine riesige Menge fotografischer Materials, darunter zahlreiche Probeabzüge, deren größter Teil erstmals öffentlich zu sehen war. Unter den ausgestellten Fotos befand sich eine Serie mit Aufnahmen von Meret Oppenheim, Porträts oder Aktstudien, die alle 1933 datiert sind, und von denen man einige zum ersten Mal bewundern konnte.

Die Sammlung der Fotografien, die Man Ray von der damals sehr jungen Schweizer Künstlerin aufgenommen hat, bezeugt eine – zumindest in jenem Jahr – sehr intime Beziehung. Zugleich aber dokumentieren sie die Konstruktion des Bildes von Meret Oppenheim als surrealistischer Muse, eine Rolle, die ihr während ihres ganzen Lebens anhaftete, trotzdem sie sich von ihr distanzierte. Bis zu den jüngsten ihrem Werk gewidmeten Retrospektiven ist das Bild Meret Oppenheims, zumindest für ein nicht spezialisiertes Publikum, mit den Fotos von Man Ray und allgemein mit der surrealistischen Bewegung verknüpft geblieben. Meret Oppenheim ging als »modernistische Ikone« oder »surrealistische Muse« in die Kunstgeschichte ein, und nur selten als Künstlerin mit eigener kreativer Entwicklung, die sie in Wirklichkeit ist.

Man Rays Fotografien fügen sich tatsächlich beispielhaft in den surrealistischen Diskurs über Weiblichkeit ein, und spiegeln speziell die Bemühungen um die Definition jenes unfaßbaren Andersseins wider, das die Frau für die Surrealisten in den dreißiger Jahren verkörperte. Obwohl Man Ray künstlerisch und vor allem in der Fotografie völlig autonom arbeitete und eigene Wege beschritt, waren ihm diese Bemühungen nicht fremd, wie die zentrale Position des weiblichen Aktes in seinem Werk zeigt. Wenn die Aufnahmen von Meret Oppenheim auch nur einen kleinen Teil seines umfangreichen fotografischen Werkes ausmachen, so haben sie doch gerade wegen ihres Gegenstandes schon immer großes Interesse gefunden. Sie können deshalb als eigener Komplex betrachtet werden, der die Beziehung zweier wichtiger künstlerischer Persönlichkeiten dieses Jahrhunderts dokumentiert.

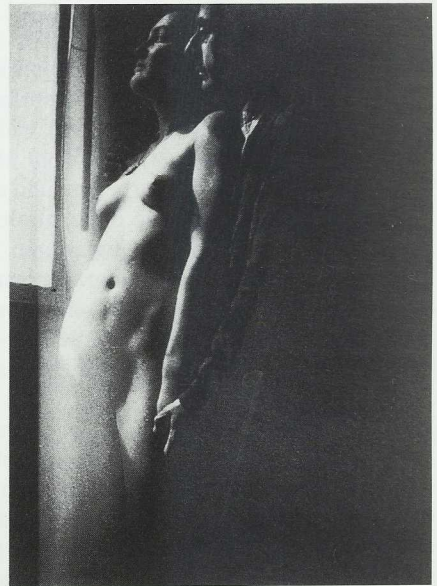
Die Begegnung zwischen Man Ray und Meret Oppenheim fand wahrscheinlich 1932/33 statt, als Meret Oppenheim seit ungefähr einem Jahr in Paris weilte. Sie war, gerade neunzehnjährig und mit dem Wunsch, Malerin zu werden, aus der deutschen Schweiz gekommen. Innerhalb kurzer Zeit hatte sie enge Freundschaften zu einigen Avantgardekünstlern jener Jahre geknüpft, so beispielsweise zu Alberto Giacometti und Max Ernst, die in den Kreisen der Surrealisten verkehrten, wo die junge Künstlerin bald eingeführt wurde. In Paris war Meret Oppenheim ständige Besucherin des Cafè du Dome und anderer Orte, die zu Treffpunkten der Künstler geworden

waren. Schließlich war es Giacometti, der sie Man Ray vorstellte. Dieser bat die junge Frau, ihm für seine Aktaufnahmen Modell zu stehen, machte jedoch auch einige Porträts von ihr. Wahrscheinlich hatte ihre Beziehung einen intimeren Charakter als aus Man Rays Autobiographie hervorgeht, ein Eindruck, den zumindest einige der im Centre Pompidou aufbewahrten Fotos vermitteln. In seinem Buch mit dem Titel *Self-Portrait* erzählt Man Ray, daß Giacometti ihm eines Tages Meret Oppenheim vorgestellt hatte, ein sehr schönes Schweizer Mädchen, an das er sich mit folgenden Worten erinnert: »Meret was one of the most uninhibited women I ever met.«<sup>2</sup>

Unter den Fotos, die in der jüngsten dem Fotografen Man Ray gewidmeten Retrospektive gezeigt wurden, befanden sich erstmals Aufnahmen aus dem Jahr 1933. Unter ihnen schienen mir die beiden *Selbstbildnisse mit Meret Oppenheim* von besonderem Interesse (Abb. 1, 2). Es handelt sich dabei um zwei Probefotos. Man Ray kennzeichnete auf einem von ihnen mit einem Stift den zu erfassenden Bildausschnitt, eine für den Amerikaner typische Vorgehensweise. Möglicherweise war er nicht zufrieden mit diesen Proben, da keine vollendeteren Versionen zu existieren scheinen. Das erste Foto zeigt Man Ray und Meret Oppenheim in einem schattigen Innenraum, der nur vom natürlichen Licht erhellt wird, das durch ein zu ihrer Linken befindliches Fenster fällt. Das Licht zeichnet die Konturen ihres nackten Körpers, der frontal neben dem Fenster sichtbar ist. Man Ray steht hinter ihr, lehnt das Gesicht an ihre Schulter und blickt in Richtung des Objektivs, während Meret Oppenheim die Augen geschlossen hält. Ein breiter Federstrich rahmt ihre rechte Brust und sein aus dem Schatten auftauchendes Gesicht. Auf dem anderen Foto wenden sich beide dem Fenster zu, das hereinströmende Licht erhellt den Körper Meret Oppenheims, der wie eine helle Masse aus dem Schatten auftaucht. Man Ray, hinter ihr im



1 Man Ray, Selbstbildnis mit Meret Oppenheim, 1933



2 Man Ray, Selbstbildnis mit Meret Oppenheim, 1933



Halbschatten verborgen, ergreift mit einer Hand die ihre, während die andere auf ihrer Schulter ruht.

Trotz des offenbar privaten Charakters dieser beiden Aufnahmen denke ich, daß ihre Inszenierung eine eingehendere Betrachtung verdient. Diese Fotos führen uns nämlich zum Problem der Muse, der künstlerischen Inspiration, wie sie die Surrealisten verstanden.<sup>3</sup>

Man Ray wie auch die Surrealisten nahmen die Weiblichkeit als ein dem Bereich des Irrationalen zugehöriges Anderssein wahr, weshalb sie als unverzichtbare Vermittlerin künstlerischer Inspiration angesehen wurde. Die Frau, die für Breton immer auch die Geliebte war, hatte die Aufgabe, den Mann seiner Immanenz und Rationalität zu entreißen, um ihn in eine vom Unbewußten, vom Traum und vom Irrationalen beherrschte Sphäre zu führen. In der künstlerischen Praxis beschränkte sich die Beziehung zum anderen Geschlecht darauf, die Frau in den Grenzen ihrer traditionellen Rolle als Objekt der Darstellung und als Muse des Künstler-Schöpfers zu sehen. Diese Auffassung spiegelt besonders gut eine Fotomontage von René Magritte aus dem Jahre 1929 mit dem Titel *Je ne vois pas la cachée dans la forêt* wider.<sup>4</sup> Die Surrealisten, alle mit verschlossenen Augen, sind um einen weiblichen Akt versammelt. Wie der Titel besagt, geht es hier um die Beziehung zwischen dem schauenden Subjekt und dem Objekt seines Schauens. Für die Surrealisten war Kreativität eng an das Unbewußte, das Irrationale gebunden, und die Nackte im Zentrum des Bildes stellt genau diese Voraussetzung allen künstlerischen Schaffens dar, nach dem die Surrealisten strebten.

In beiden *Selbstbildnissen* Man Rays erscheint die Beziehung zwischen dem Künstler und dem Objekt seiner Schöpfung durch den Gegensatz Nackte – Bekleideter. Das weibliche erotische Potential erscheint in Funktion des männlichen Blicks. Diese Beziehung wird innerhalb des Bildes vom Blick des Mannes auf den außenstehenden Betrachter unterstrichen, während die Frau die Augen geschlossen hält. Die Nacktheit des Modells und der Blick des Künstlers verweisen auf die erotischen Bezüge, mit denen der schöpferische Akt traditionell in Verbindung gebracht wurde. Man Ray bildet sich in Gegenwart des Objekts seiner Darstellung ab, das auch die Quelle seiner Inspiration ist.

Im gleichen Jahr begegnen wir Meret Oppenheim auf einigen Fotos, die sie in Großaufnahme zeigen. Es handelt sich um Aufnahmen, die mehr Modefotos als eigentliche Porträts zu sein scheinen. Auf ihnen erscheint Meret Oppenheim denn auch wie eine typische Schönheit der dreißiger Jahre, frisiert und geschminkt nach der Mode der Zeit. Auf diesen Bildern findet sich keine Spur jener Introspektion und Ausdruckskraft, die die von Man Ray zur selben Zeit als Auftragsarbeiten ausgeführten Porträts charakterisieren, wie zum Beispiel das herausragende Foto Virginia Wolfs aus dem Jahre 1935, das die Schriftstellerin als Intellektuelle und »new woman« zeigt, mit kurz geschnittenen Haaren, nachdenklichem Ausdruck und einer Gestik, die sie als aktive Protagonistin kennzeichnet, mit Sicherheit jedoch nicht als Objekt eines männlichen Blicks.

Auf einem der Fotos aus dem Jahr 1933 ist Meret Oppenheim wiederum in Nahaufnahme zu sehen, sie trägt sehr kurzes, nach hinten gekämmtes Haar und eine Halskette (Abb. 3). Dieses Foto betont ihre Schönheit, indem es die zarte Ambiguität ihrer fast androgynen Züge hervorhebt. Der Blick ist nach außen gerichtet und kommt beinahe einer Geste der Herausforderung gleich, die nicht ganz geöffneten



3 Man Ray, Meret Oppenheim, 1933

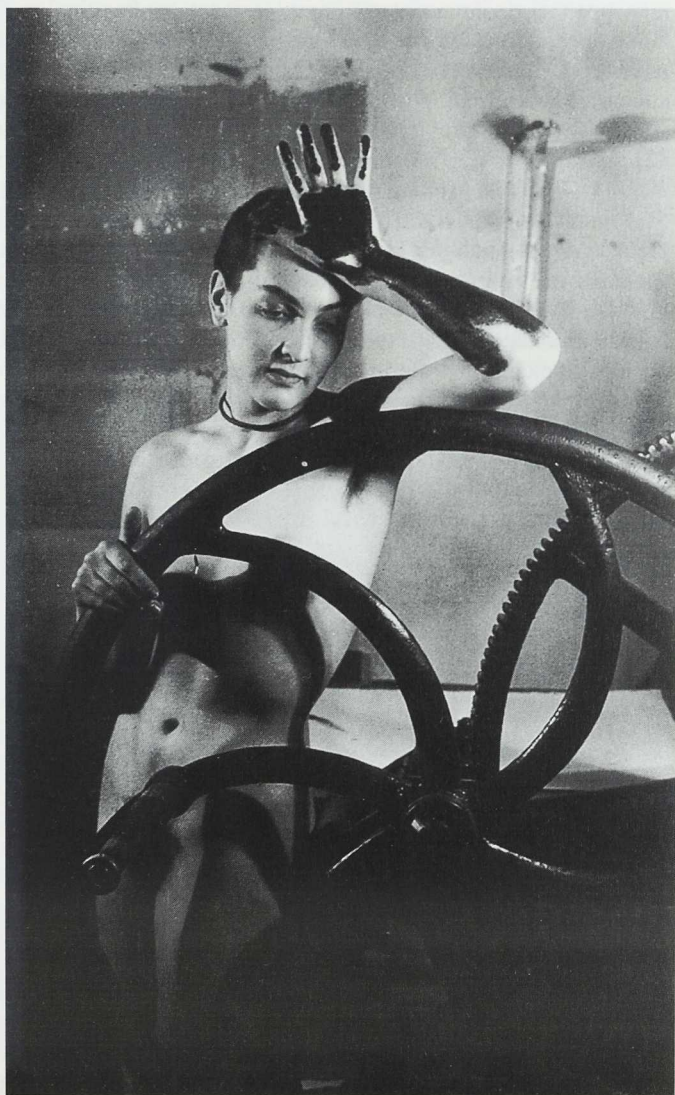
Augenlider haben etwas Geheimnisvolles: Es ist ein Blick, der den Betrachter anzieht, aber zugleich die unüberbrückbare Distanz zwischen ihm und der Frau unterstreicht. Dieser verwirrende Blick suggeriert einen Charakter von ausgeprägter Irrationalität. Es ist das Bildnis einer »femme fatale« der dreißiger Jahre, vergleichbar beispielsweise dem Porträt Dora Maars aus dem Jahre 1936, auf welchem, vielleicht gar in gesteigerter Form, der gleiche weibliche Blick nach außen zu erkennen ist, entschieden und verwirrend zugleich. In den Bildnissen Meret Oppenheims ist dieser unbestimmte und ferne Blick eines der entscheidenden Elemente, wie man auch anhand eines anderen Fotos von 1933 feststellen kann, einer Großaufnahme aus nächster Nähe, die das Gesichtsoval zu Dreivierteln wiedergibt. Der Blick ist hier ins Weite gerichtet und verstärkt den Eindruck der Entfernung und des Geheimnisses, das die abgebildete Frau umgibt.



## *Erotique-voilée*

»She posed for me in the nude, her hands, and arms smeared with the black ink of an etching press in Marcoussi's studio. The latter wore a false beard in one of the pictures. This was a bit too scabrous for the deluxe art magazine for which it was intended; the one of Meret alone, leaning on the press, was used. Still, it was very disturbing, a perfect example of the surrealist tendency toward scandal.«<sup>5</sup>

An dieser Stelle seiner Autobiographie bezieht sich Man Ray auf das berühmte Foto mit dem Titel *Erotique voilée*, eines der interessantesten und bekanntesten Er-



4 Man Ray, *Erotique voilée*, 1933

gebnisse seines Schaffens (Abb. 4). Der Titel ist ein Zitat aus einem Text von André Breton, den das Foto illustrieren sollte: »La beauté convulsive sera érotique-voilée, exploitante-fixe, magique-circonstantielle, ou ne sera pas.«<sup>6</sup>

Das Atelier des Malers Louis Marcoussis bildete einen eindrucksvollen Rahmen für die Aufnahme, da sich dort dessen verschiedene Arbeitsgeräte befanden, speziell eine Druckpresse, die Marcoussis für Radierungen und Lithographien benutzte. Meret Oppenheim ist auf den hier entstandenen Aufnahmen fast immer nackt porträtiert. Auf einigen der Fotos erscheint auch Marcoussis, der, außer daß er immer bekleidet ist, auch einen Hut und einen falschen Bart trägt, um nicht erkennbar zu sein. Das Foto, welches Bretons Text illustrieren sollte, zeigt eine sehr junge Meret Oppenheim. Ihr nackter Körper, in frontaler Position, auf die Druckpresse gelehnt, scheint geradezu nach vorn geschoben zu werden. Der Unterarm und die Innenseite der linken Hand, zur Stirn hin erhoben, sind mit Tinte beschmiert und zum außenstehenden Betrachter gewendet, während sich die rechte Hand auf das Rad stützt. Der starke schwarz/weiß-Kontrast betont den Gegensatz zwischen der weißen, reinen Haut des Modells und der tintengeschwärzten Hand sowie des Unterarmes. Der Blick ist nach unten, auf das Rad der Presse gerichtet, um den Mund spielt ein feines Lächeln. Durch das Rad wird der Körper dem Betrachter nur fragmenthaft preisgegeben. Auch der Halsreif, einziger Schmuck des nackten Körpers, verweist auf das Rad. Es gibt zwei Versionen dieser Aufnahme, die eine wurde zur Illustration von Bretons Text im *Minotaure* veröffentlicht. Auf der anderen, die den Körper nahezu vollständig zeigt, wird ein wichtiges Detail viel deutlicher sichtbar: Auf einer der Speichen des Rades erscheint ein Griff, der auf dem Foto genau mit der Scham des Modells korrespondiert und so zu einem phallischen Symbol wird.

Die Gesamtheit des Bildes regt verschiedene Lesarten an. Einerseits läßt die Nacktheit in Verbindung mit dem mechanischen Gerät an eine Art sexueller Verbindung mit der Maschine, aber auch mit dem äußeren Betrachter denken. Andererseits verweist, wie Werner Hofmann beobachtet hat, der ikonische Charakter des Bildes auf einen allegorischen Sinn, wobei das Rad zu einem Attribut und die geöffnete Hand vor dem Gesicht zur Krone wird. Die Darstellung nähert sich so der traditionellen Ikonographie der Heiligen Katharina von Alexandria, deren Attribut, mit Hinweis auf das von ihr erlittene Martyrium, das Rad ist.<sup>7</sup>

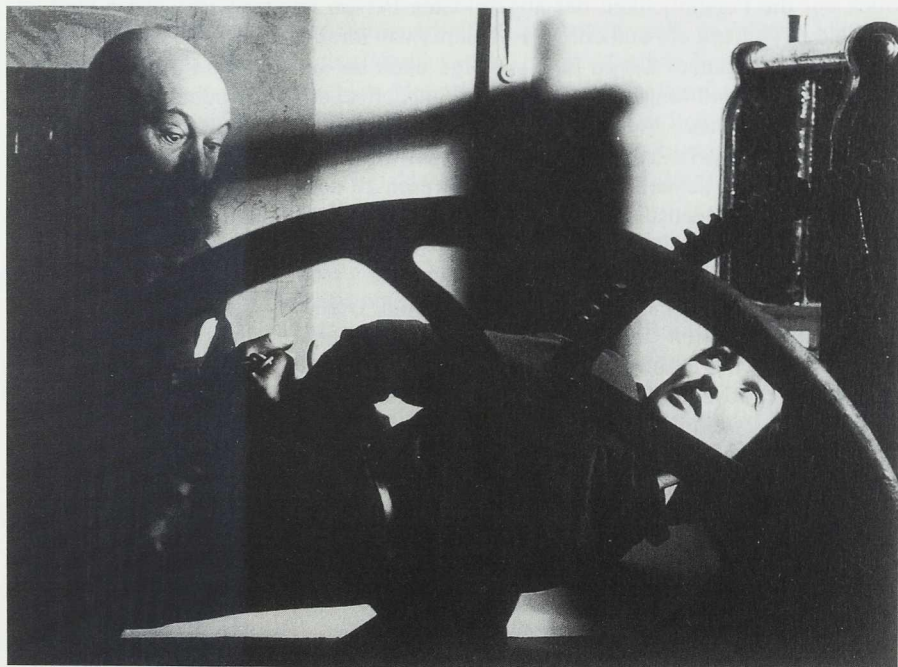
*Erotique voilée* inszeniert die Wechselwirkung zwischen Frau und Maschine, zwischen Organischem und Mechanischem.<sup>8</sup> In einem Komplizenhaften Spiel der Blicke wird der weibliche Körper durch den mechanischen Gegenstand hindurch in Fragmenten preisgegeben. Das Rad zergliedert einige Partien des Körpers – die Achselhaare und die Brustwarze –, die buchstäblich in das Räderwerk eingeklemmt zu sein scheinen. Die Aufnahme zeugt von der Vorliebe der Surrealisten für das Zerlegen des weiblichen Körpers. Dieser ist in das Räderwerk der Maschine einbezogen, das durch seine Form die Zerlegung des Körpers in einzelne Teile suggeriert.

Das Foto zeigt ein hermaphroditisches Wesen: Das Phallussymbol und einige Merkmale des Körpers des Modells, wie der kurze Haarschnitt und sein herber Charakter, spielen auf eine Ambiguität der Geschlechter an, die als ein Hinweis auf die Androgynie interpretiert wurde.<sup>9</sup> Das zweigeschlechtige Wesen ist tatsächlich eine zentrale Figur in den Überlegungen über die Kreativität, die Meret Oppenheim vor allem während der langen Krise in den vierziger und fünfziger Jahren anstellen



wird, um sie in einigen programmatischen Erklärungen während der siebziger Jahre weiterzuentwickeln.<sup>10</sup> Gerade wegen der Ambiguität des dargestellten Körpers wurde das Foto von einem Teil der Kritiker als Selbstdarstellung gesehen. Es stellt sich aber die Frage, ob Meret Oppenheim im Jahre 1933 bereits ihre Vorstellungen über die Androgynie des Künstlers entwickelt hatte und vor allem, ob man eine so entscheidende Mitwirkung bei der Komposition des Fotos annehmen darf. Am Thema der Androgynie waren auch die Surrealisten interessiert, und speziell beschäftigte sich damit in diesen Jahren André Breton, wie einige seiner wichtigen Schriften, *Arcane 17* und *L'amour fou* belegen.<sup>11</sup> In jedem Fall scheint die Doppeldeutigkeit des Körpers des Modells vor allem in funktionalem Zusammenhang zum Bild und zu den von ihm angeregten Bezügen zu stehen. Man könnte sie auch als Hommage an die Idee der Schönheit nach den Vorstellungen Bretons lesen, und sie fügt sich vollkommen in die Überlegungen der Surrealisten zur Weiblichkeit, da die Schönheit für sie bekanntermaßen vom weiblichen Körper symbolisiert wurde.

*Erotique voilée* ist, wie Werner Hofmann schreibt, auch eine Art modernistische Allegorie: Die Druckpresse und die Tinte am Arm und an der Hand Meret Oppenheims lassen an die Tätigkeit des Künstlers denken, an den Vorgang, das eigene Bild zu drucken. Auf einem anderen Foto der Serie sehen wir tatsächlich das Modell mit dem tintenbeschmierten Arm, wie es, über ein weißes Blatt Papier gebeugt, im Begriff scheint, den eigenen Abdruck anzufertigen. Wenn dieses Foto wirklich das Problem der Kreativität thematisiert, kann die Gegenwart des weiblichen Aktes in seiner Ganzheit keine andere als symbolische Bedeutung haben: Er stellt die künst-



5 Man Ray, *Erotique voilée*, 1933

lerische Inspiration dar, ein immer wiederkehrendes Motiv in den Überlegungen der Surrealisten über die Kreativität. Die enge Beziehung zwischen der Nackten und der Maschine verweist auf den Zusammenhang zwischen Inspiration und künstlerischer Praxis.

Ein anderes Foto der Serie *Erotique voilée*, dessen Veröffentlichung jedoch abgelehnt wurde, zeigt Meret Oppenheim bekleidet (Abb. 5). Sie wird auf einem Tisch von Louis Marcoussis festgehalten, der damit beschäftigt zu sein scheint, ihre Hände auf dem Rücken zu fesseln. Der kubistische Maler übernimmt hier die Rolle des Peinigers: Der grausame Blick, der kahle Schädel und der falsche Bart machen aus ihm eine beinahe teuflische Figur, einen perfekten Folterer. Meret Oppenheim wirft ihm einen Blick zu, der die Verzweiflung des Opfers ausdrückt. Der Mund ist geöffnet, wie um Mitleid zu erleben. Die Szene spielt sich hinter dem Rad der Presse ab, was aufs neue den Eindruck der Zerlegung des Körpers vermittelt. Das Gesicht Meret Oppenheims ist von den Radspeichen umrahmt, wie auch die Hände Marcoussis', die sie fesseln. Ein zweites Rad auf der rechten Seite ist gezahnt und läßt die drohende Folter erahnen.<sup>12</sup> Die Folderszene drückt den Wunsch der Herrschaft über den weiblichen Körper und die mit diesem in Verbindung gebrachte Maschine aus.<sup>13</sup>

### *Das Bild der Meret Oppenheim*

Die Fotos von Meret Oppenheim sind so suggestiv, daß sie lange Zeit nur im Hinblick auf die Persönlichkeit der abgebildeten Person interpretiert worden sind, als handele es sich um ein authentisches Bildnis von ihr. Dieses Mißverständnis hat die Künstlerin ihr ganzes Leben lang verfolgt, auch als sie sich vom Surrealismus distanziert hatte und längst ihren eigenen künstlerischen Weg suchte. Ihren eigenen Worten zufolge hatte Meret Oppenheim ihre Nacktheit zur Schau gestellt, um ein Zeichen antibürgerlicher Rebellion zu setzen, wobei sie nie leugnete, eine antikonformistische und sexuell befreite Frau gewesen zu sein.<sup>14</sup> Ihre berühmte *Pelztasse* von 1936, ein Gegenstand, der sofort als Anspielung auf den Geschlechtsbereich und in jener Zeit nicht gerade orthodoxe Sexualpraktiken interpretiert wurde, hatte mit Sicherheit einen Anteil an diesem skandalösen Erfolg, dessen Wurzeln jedoch in ihrem Bild als Modell Man Rays zu suchen sind. Gerade aufgrund der Fotos wurde ihre sexuelle Freiheit als eines der Merkmale angesehen, die sie dem surrealistischen Ideal der Weiblichkeit nahe brachten. Die Nacktheit wurde zu einem »acte d'amour et d'offrande, le plus pur, le plus gratuit«,<sup>15</sup> obwohl es sich im Fall Meret Oppenheims zweifellos um einen ganz bewußten Akt gehandelt hatte.

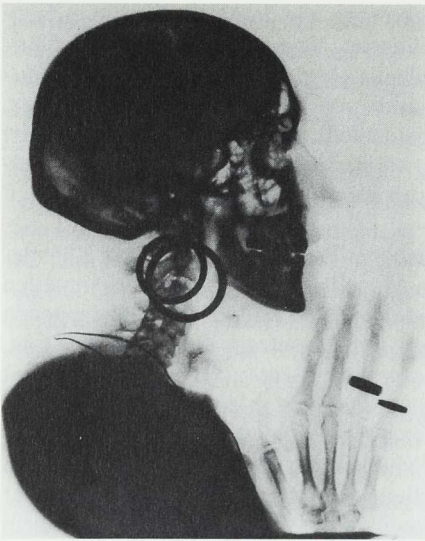
Man Ray spricht in seinen Erinnerungen, wenn auch in stereotyper Form, von Merets Unbefangenheit und ihrem gänzlichen Mangel an Hemmungen. Meret Oppenheim wurde so als die perfekte Verkörperung der »femme-enfant« angesehen, jener weiblichen Figur, die Breton damals durch literarische Gestalten wie Nadja theoretisierte.<sup>16</sup> Die Kindfrau sollte Spontaneität verkörpern, Reinheit und Unschuld, Eigenschaften, die sie mit der Sphäre des Irrationalen in Verbindung brachten. Sie war die immer wieder beschworene neue Personifikation der Muse, die, ausgestattet mit Irrationalität und Unbewußtheit, für die Surrealisten die Möglichkeit zum Experiment mit Phantasie und Kreativität darstellte. Während Meret Oppen-



heim also einerseits mit einem weiblichen Stereotyp wie dem der »femme-enfant« identifiziert wurde, stellte sich im Zuge der jüngsten Neubewertung ihres künstlerischen Werkes ein Teil der Kritiker andererseits die Frage nach einer möglichen Zusammenarbeit mit Man Ray bei der Komposition von Bildern wie *Erotique voilée*, und faßte das Foto somit von neuem als Selbstdarstellung auf.<sup>17</sup> Paradoxerweise ist die von diesem Bild ausgehende Faszination so stark, daß das Objekt der Darstellung unweigerlich mit der dargestellten Person identifiziert wird.

Es läßt sich nicht leicht feststellen, bis zu welchem Punkt ein anerkannter Künstler wie Man Ray die Anregungen seines jungen Modells akzeptierte, falls eventuellen Anregungen überhaupt Gehör gegeben wurde, denn Man Ray neigte seinen eigenen Worten zufolge dazu, seine Sicht auf die Dinge durchzusetzen: »Je commande tout, je dirige tout, au studio je ne laisse rien faire au gré du client (...) Il est clair que c'est mon avis qui doit prévaloir. Cette méthode est la seule qui m'ait donné des bons résultats.«<sup>18</sup> Meret Oppenheim hat jedenfalls immer versichert, daß es keine Zusammenarbeit gegeben habe, daß also diese Fotos allein das Ergebnis der Arbeit Man Rays seien. Sie negierte auch jegliche Beziehung zwischen diesen Bildern und der eigenen künstlerischen Suche, betonte, daß man auf eine Episode ihrer Jugend kein Gewicht legen solle, da diese nichts gemein hätte mit ihrer persönlichen künstlerischen Arbeit. Folglich verwahrte sie sich dagegen, daß diese Fotos bei ihren Ausstellungen gezeigt würden. Sie könne wirklich nicht erkennen, beteuerte sie, welcher Zusammenhang zwischen ihrem Werk und dem Körper einer jungen Frau bestünde.<sup>19</sup>

Wenn auch die Frage der Zusammenarbeit offen bleiben muß, so möchte ich doch darauf hinweisen, daß der scharfsinnigste und erschöpfendste Kommentar dazu in einem der wenigen Selbstbildnisse Meret Oppenheims enthalten ist, wie in überzeugender Weise in einigen während der letzten Jahre veröffentlichten Studien dargelegt wurde.<sup>20</sup> Im Jahre 1964 ließ Meret Oppenheim eine Röntgenaufnahme ihres Schädels machen, der sie den Titel *Meret Oppenheim. 1913-2000* gab (Abb. 6). Die Röntgenaufnahme zeigt den Schädel der Künstlerin im Profil, mit der erhobenen rechten Hand, und unter Hervorhebung des Metallschmucks, den sie trägt: Ringe, eine Kette, Ohringe. Diese Form der Darstellung ist eine Anspielung auf die in vergangener Zeit gängige Ikonographie der Profilbildnisse, die bei offiziellen Porträts üblich war und ihrerseits auf die auf Münzen geprägten Bildnisse des kaiserlichen Rom zurückging. Indem sie diese Art der Porträtkunst aufgreift, stellt sich Meret Oppenheim dem Thema der eigenen Identität, nun die eigene »Würde« als Künstlerin nachdrücklich betonend. Aber gleichzeitig unterstreicht das Abbild ihres nackten Schädels auch das Problem ihres körperlichen Abbildes. Durch die Darstellung ihrer Person mittels einer Röntgenaufnahme stellt sie eine Parallele zu den Fotos von Man Ray her. Im Vergleich mit dieser knöchernen Erscheinung mutet die Nacktheit auf jenen Bildern wie eine Art Bekleidung an, die die Künstlerin in ihrem Selbstporträt dann abgelegt hat. Die Röntgenaufnahme stellt für Meret Oppenheim ein Mittel dar, das es ihr ermöglicht, ein ins Innere gewendetes Selbstbildnis zu schaffen. Man denkt sich nun die Haut als schützende Hülle für etwas, das sich darunter befindet, und wiederholt dabei jenes Spiel zwischen Innen und Außen, das für den Erfolg der *Pelztasse* gesorgt hatte.



6 Meret Oppenheim, Selbstporträt,  
»Meret Oppenheim (1913-2000)«, 1964

Auf einer streng formalen Ebene verweist die Verwendung der Röntgenaufnahme unübersehbar auf die berühmten *rayograph*, ein von dem amerikanischen Fotografen zufällig entdecktes und 1922 zur Anwendung gebrachtes fotografisches Verfahren. Das Selbstbildnis stellt also eine schroffe und klare Antwort an Man Ray dar, mit der Meret Oppenheim bezüglich der eigenen Identität als Künstlerin Position bezieht, im Gegensatz zu der auf den Fotos von 1933 zelebrierten Nacktheit. Sie tut dies aber sozusagen spiegelhaft, denn sie bedient sich dabei eines künstlerischen Mittels, das die kreative Arbeit Man Rays wieder heraufbeschwört.

*Aus dem Italienischen von Susanne Müller*

#### Anmerkungen

- 1 Man Ray. *La Photographie à l'envers*, hrs. V. E. de l'Écotais u. A. Sayas, Paris, Centre Georges Pompidou/Grand Palais 1998.
- 2 Man Ray, *Self-portrait*, Boston/Toronto 1963, S. 252.
- 3 Der Künstler und sein Modell ist ein klassisches Thema der abendländischen Kunstgeschichte, das auf den Mythos von Pygmalion zurückgeht. Wie oft schon in der Malerei der Renaissance ist der weibliche Akt hier allegorisch aufzufassen, während die Form des Selbstbildnisses traditionell auf die künstlerische Praxis verweist. Der Akt stellt die Quelle der Inspiration und zugleich das Objekt der Schöpfung des Künstlers dar.
- 4 Die Fotomontage wurde veröffentlicht in *La Révolution surréaliste*, 15. Dezember 1929.
- 5 Man Ray (wie Anm. 2), S. 252f.
- 6 A. Breton, »La beauté convulsive«, in: *Minotaure*, Nr. 5, 1934, S. 9.
- 7 W. Hofmann, *Integraler Widerspruch*. Laudatio auf Meret Oppenheim. Großer Kunstpreis Berlin 1982, Akademie der Künste, Berlin (veröffentlicht im Katalog Meret Oppenheim, Galerie Krinzinger, Wien 1997, S. 26f.).
- 8 M. A. Caws, »Ladies shot and painted. Female embodiment in surrealist art«, in: *Feminism and Art History. The expanding discourse*, hrsg. v. M.D. Garrard/N. Broude, New York 1992, S. 382-395.



- 9 N. Spector, »Meret Oppenheim. Performing identities«, in: Ausst.Kat. Beyond the teacup, New York, Guggenheim Museum 1996, S. 40f.
- 10 Siehe hierzu die Rede aus Anlaß der Verleihung des Kunstpreises der Stadt Basel 1974, am 16. Januar 1975, veröffentlicht in: B. Curiger, Meret Oppenheim. Spuren durchstandener Freiheit, Zürich 1982, S. 130f.; »Weibliche Kunst«, in: Die Schwarze Botin, Nr. 4, Juli 1977, S. 34ff.
- 11 Über die Theorie des zweigeschlechtlichen Wesens bei Breton siehe vor allem: X. Gauthier, Surréalisme et Sexualité, Paris 1971. Die Androgynie nach dem Verständnis Bretons hatte nicht viel mit der von Meret Oppenheim in der Folgezeit auf den Spuren C. G. Jungs entwickelten Theorie gemein. Für Breton blieb das Weibliche jedenfalls das Andere, die verlorene Hälfte, Gegenstand der Sehnsucht auf der Suche nach einer symbolischen Vollkommenheit.
- 12 Es gibt zwei Versionen dieses Fotos, eine ist in vertikalem Format, die andere horizontal und aus geringerer Entfernung aufgenommen. Die Szene ist auf beiden praktisch identisch, allerdings konzentriert sich in der zuerst genannten Version der Blick Marcoussis' mehr auf das, was er tut, während die Augen Meret Oppenheims wie die mancher Heiligenfiguren in der barocken Malerei, die im Moment des Martyriums göttliche Hilfe erbitten, zum Himmel aufschauen. Diese Verbindung zur Thematik des Martyriums scheint mir in beiden Versionen ein zentraler Punkt zu sein, auch wenn in der zweiten Fassung der Blick des Opfers auf seinen Peiniger gerichtet ist. Doch erscheint hier das Rad der Druckpresse noch deutlicher als Umwandlung des Rades der Heiligen Katharina, mit dem diese in der Renaissance- und Barockmalerei so oft dargestellt worden ist und das Man Ray in seiner Arbeit wahrscheinlich zitierte.
- 13 Siehe H. Foster, Compulsive Beauty, Cambridge, Mass. 1993, S. 126-153.
- 14 R. J. Belton, Androgyny. Interview with Meret Oppenheim, in: Surrealism and Women, hrsg. v. M.A. Caws, R. Kuenzli, G. Raaberg, Cambridge, Mass. 1991, S. 67 u. 69.
- 15 A. Jouffroy, »Meret Oppenheim«, in: Opus International, 19/20, 1970, S. 114.
- 16 Siehe W. Chadwick, Women Artists and the surrealist movement, London/New York 1985, S. 46ff. Zur femme-enfant siehe auch: G. Legrand, »A propos de la femme-enfant. Contribution à une typologie de la femme surréaliste«, in: Obliques, Nr. 14/15, »La femme surréaliste«, 1977, S. 9-12.
- 17 Diese Annahme wird mit Nachdruck verfochten von R. Riese Hubert, »From ›Dejeuner en fourrure to Caroline‹: Meret Oppenheim's chronicle of Surrealism«, in: Surrealism and Women, a.a.O., S. 37-49; in etwas abgemilderter Form vertreten sie auch N. Spector, a.a.O.; und W. Hofmann, a.a.O.
- 18 Daniel Masclat, »Man Ray l'enchanteur. Interview«, in: Foto-France, Nr. 10, Nov. 1951, S. 31; Man Ray bezieht sich hier auf seine Arbeiten als Porträtist, eine Situation, die meist eine ökonomische Beziehung zwischen Künstler und Modell voraussetzt. Ich glaube dennoch, daß sein Verhalten auch auf die sogenannten »künstlerischen« Fotos wie solche, auf denen M.O. zu sehen ist, zutrifft, zumal die innere Beteiligung in diesen Fällen noch größer war; siehe auch den Bericht Meret Oppenheims in Créatis, Nr. 5, 1977.
- 19 S. Pagé, B. Parent, Interview avec Meret Oppenheim, in: Ausst. Kat. ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1984, S. 17.
- 20 Siehe das den Selbstbildnissen gewidmete Kapitel in I. Schulz, »Edelfuchs im Morgenrot.« Studien zum Werk von Meret Oppenheim, München 1993, S. 11-48; und S. Lessmann, »Das Bewußtsein hat immer einen Leib.« Fotografische Selbstbildnisse Lee Millers und Meret Oppenheims und die Rolle beider als Aktmodelle Man Rays«, in: Frauen Kunst Wissenschaft, Oktober 1992, Heft 14, S. 53-66.

### Abbildungsnachweis

Man Ray. La Fotografie à l'invers, hrsg. Von Emmanuelle de l'Ecotais und Alain Sayaq, Centre Georges Pompidou/ Seuil, Paris 1998 (Abb. 1, 2, 4, 5).  
 Meret Oppenheim, Katalog der Ausstellung in der Galerie Krinzinger, Wien 1997 (Abb. 3).  
 Meret Oppenheim. Legat an das Kunstmuseum Bern, hrsg. Von Josef Helfenstein, Kunstmuseum Bern 1987 (Abb. 6).