
Zugerichtete Freiheit. Das Anti-Märchen (bei) Meret Oppenheim

Claudia Keller

Im Essay *Was ist Surrealismus?* (1934) kritisiert Max Ernst den abendländischen Mythos des Künstlergenies:

Als letzter Aberglaube, als trauriges Reststück des Schöpfungsmythus blieb dem westlichen Kulturkreis das Märchen vom Schöpfungstum des Künstlers. Es gehört zu den ersten revolutionären Akten des Surrealismus, diesen Mythos mit sachlichen Mitteln und in schärfster Form attackiert und wohl auf immer vernichtet zu haben, indem er auf die rein passive Rolle des «Autors» im Mechanismus der poetischen Inspiration mit allem Nachdruck bestand und jede «aktive» Kontrolle durch Vernunft, Moral oder ästhetische Erwägungen als inspirationswidrig entlarvte.¹

Der umgangssprachliche Ausdruck des «Märchen[s] vom Schöpfungstum» unterstreicht, wie dringend die überkommene Künstlervorstellung eines *alter deus* von der surrealistischen Kritik in den Bereich der Mythen und Legenden verabschiedet werden soll. Als bereits arrivierter Künstler konnte es Max Ernst leichtfallen, programmatisch gegen dieses «Märchen» vorzugehen – damit kalkulierend, dass solche Aussagen der Künstlerlegende letztlich lediglich ein weiteres Kapitel hinzufügen. Anders lag der Fall für Meret Oppenheim, die sich nach einer kurzen Beziehung von Ernst trennte, offenbar – so will es die ihrerseits mythische Züge annehmende Erzählung über die Künstlerin –, um sich von der Rolle der «Muse» zu befreien und ihr selbstbestimmtes und freies künstlerisches Leben führen zu können. Sie musste der geforderten «passive[n] Rolle» ambivalent gegenüberstehen, war ihr Anliegen doch ganz anders gelagert: «Sie stand im entschlossenen Kampf gegen die Legenden und Mythen, die sich ihrer Person bemächtigten.»² Mythen, Legenden und Märchen spielen in Oppenheims Biografie und in ihrem Werk eine zentrale Rolle, um im Sinne von André Bretons Manifest die «scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absolute[n] Realität, wenn man so sagen kann: *Surrealität*»³, aufzulösen oder um im Sinne der psychoanalytischen Deutungen C.G. Jungs Zugang zu den

Vorstellungen des persönlichen und kollektiven Unbewussten zu erhalten. Sie bergen damit für die künstlerische Selbstverständigung auch die Möglichkeit, sich mit dem «Märchen vom Schöpfertum» auseinanderzusetzen.

Man kann literarische Gattungen mit Wilhelm Voßkamp als «Bedürfnissynthesen» verstehen, die menschliche Erfahrungen in eine Form bringen und mit ihr auf bestimmte historische Formationen antworten.⁴ Dabei haben Gattungen immer zwei Seiten: Sie sind sinnstiftende Form *und* stellen die Mittel bereit, um die Strukturen dieser Sinnstiftung zu dynamisieren und einen kritischen «Reflexionsraum» zu eröffnen.⁵ Dies gilt vielleicht für die Gattung des Märchens in besonderem Masse: Sowohl die Volksmärchen der Brüder Grimm als auch die romantischen Kunstmärchen erzählen Individuationsgeschichten, in der ein*e Held*in von einem zunächst glücklichen Ausgangspunkt in eine Krise gerät, eine Probe bestehen muss und sodann, verwandelt und meistens verheiratet, wieder zurückkehren kann. Am Schluss steht das sprichwörtlich gewordene ewige Glücksversprechen: «Und sie lebten vergnügt bis an ihr Ende». Das Märchen ist somit eine ideale Folie, um die Spannung zwischen Autonomie und Heteronomie an der Schnittstelle von Individuum und Kollektiv in den Blick zu nehmen. An zwei Beispielen wird im Folgenden gezeigt, wie das «Märchen vom Schöpfertum des Künstlers» an Oppenheim herangetragen wird und wie sich Oppenheim selbst den Mitteln des Märchens und der Legende bedient, um diese Mythenbildungen einer künstlerischen Kritik zu unterziehen. Das Märchen (bei) Oppenheim ist dabei eigentlich in beiden Fällen vielmehr ein Anti-Märchen. Es erzählt nicht von der Freiheit, sondern von den Zurichtungen, die in beiden Fällen tödlich enden.

Der Grabstein des «Meretlein»

Die erste Legende, mit der Meret Oppenheim gleichsam mit dem Moment ihrer Geburt konfrontiert war, ist die Geschichte des «Meretleins» in Gottfried Kellers autobiografischen Roman *Der grüne Heinrich*. Diese sei, so wird immer wieder bekräftigt, Anlass für die Namenswahl der Eltern gewesen und zu einem wesentlichen Teil des Selbstverständnisses der Künstlerin geworden. So schreibt Arnold Rüdlinger im Jahr 1960: «Wer die Künstlerin näher kennenlernen will, der lese im «Grünen Heinrich» die Geschichte vom Meretlein. Kaum jemand ist von einem Namen stärker geprägt worden als Meret Oppenheim.»⁶ Aus der gleichen Zeit berichtet auch Christoph Bürgi:

Meine ganz persönliche Erinnerung an Meret geht zurück auf ein Kostümfest in Bern, an welchem sie als Grabstein des «Meretlein, des Kindleins das nicht beten wollte» aus Gottfried Kellers «Grüner Heinrich» erschien. [...] Sie war hinreißend schön und beeindruckte mich – ich mag damals 14-jährig gewesen sein – tief. Es war in der Zeit, als Arnold Rüdlinger Leiter der Berner Kunsthalle war, und als sich der Kreis der Künstler um ihn, zu denen Meret gehörte, im Berner «Commerce» traf.⁷

Diese Erzählung dient offenbar dazu, die Verknüpfung von Oppenheims Leben und Werk mit Kellers Novelle als eine darzustellen, die die Künstlerin aktiv vorangetrieben habe. Es scheint in dieser Darstellung fast so, als hätte Meret Oppenheim dieses Kostüm nicht nur gewählt, um die Anwesenden mit ihrer Schönheit zu beeindrucken, sondern auch um die Auffassung Rüdlingers zu bestätigen.

Zuschreibungen von aussen in eine Selbstidentifikation umzudeuten, obwohl sie vor allem die eigenen Fantasien beflügeln, ist ein in Bezug auf Oppenheim charakteristisches Verfahren, das auch im Umkreis der Surrealisten, und vor allem bei Max Ernst, omnipräsent war: Dessen Einladungskarte zur Ausstellung *Meret Oppenheim* 1936 in Basel entwirft, wie Josef Helfenstein zeigt, eine «Darstellung Meret Oppenheims als Hexen-, Feen- und Koboldskind», die «in auffälliger Weise den Hauptmerkmalen von Gottfried Kellers «Meretlein» entspricht.⁸ Helfenstein verweist darauf, dass die Begeisterung der Surrealisten für den märchenhaften Namenszusammenhang Oppenheims «nicht ohne Einfluss auf ihr Selbstverständnis als Künstlerin» gewesen sei; seine Lektüre bleibt jedoch ganz der Position Max Ernsts verhaftet und steht somit paradigmatisch für eine Rezeptionstendenz, die zwar durchaus auf die «erstaunlichen Projektionsmöglichkeiten» hinweist, die der Meretlein-Mythos für die «literarische[] Mythisierung der Frau» bei den männlichen Surrealisten barg,⁹ die aber gleichzeitig auf derselben Parallelisierung beruht, die nicht zwischen heteronomer Zuschreibung und eigener Position der Künstlerin unterscheidet und so die erste Zurichtung der Namensgebung wiederholt.

Unbestritten hat die kleine Meret in Kellers Roman die Sympathien aller Leser*innen auf ihrer Seite und es geht von ihr, die sich Eltern- und Pfarrhaus entzieht, im Weiher badet und nackt auf der Wiese liegend Erdbeeren isst, eine grosse Faszination aus. Gleichwohl fragt man sich angesichts der euphorischen Verknüpfung mit Oppenheim: Hat überhaupt jemand die Geschichte des Meretleins genau gelesen? Man kann annehmen, dass Meret Oppenheim dies getan hat – allein deswegen, weil sie als Kostüm einen Grabstein wählt, ein Detail, dessen Bedeutung dem bezauberten Bürgi offenbar in keiner Weise aufgefallen war. Es mag ein gruslig-grotesker Humor bei dieser Wahl mitgespielt haben, und doch weist Oppenheim damit – eigentlich unübersehbar – auf die in all den Zuschreibungen unerwähnte Tatsache hin, dass das «Meretlein» am Ende eben nicht zur Freiheit gelangt, sondern einen doppelten Tod stirbt, bevor es endgültig begraben wird: einen, der sich als Folge der Vernachlässigung und Misshandlung einstellt, und einen, der in den Zurichtungen und Zuschreibungen besteht. Bereits ein kurzer Blick auf Kellers Text zeigt: Vom «Meretlein» selbst erfährt man in dieser Erzählung nichts; die Perspektive ist durchgehend diejenige des Tagebuchs des Pfarrers, der sie als Pflegekind aufgenommen hat. In seinen Ausführungen erscheint Meret nie als sprechende Person, dargestellt werden nur ihre Handlungen und die Symptomatik innerer Vorgänge auf der Oberfläche des Körpers, die zudem immer schon mit den projektiven Deutungen des Pfarrers verknüpft sind. Frauke Berndt hat die ikonografische Überdeterminierung dieser Figur herausgearbeitet und gezeigt, wie sie ganz in der Bilderflut einer

männlichen Fantasie untergeht, die beständig um das eigene Begehren und das damit verbundene Schuldgefühl kreist: Meret ist Maria Magdalena und Venus, sie ist Heilige und Hexe zugleich und zum Schluss wird die Novelle zur «Passionsgeschichte eines göttlichen Kindes»¹⁰. Eine der dichtesten Stellen der kurzen Geschichte spielt sich in des Pfarrers Garten ab: Dort habe sich das Kind einen «kleinen Salon arrangiert» und empfangen «Visiten» von den Bauernkindern, «welche ihm Obst und andere Victualia» bringen. Ausserdem habe es «Spatzen und andere Vögel herbeygezogen und zahm gemacht», wobei der Pfarrer es bedauert, «nicht mehr in die Bohnenstauden schießen [zu] können, von wegen der kleinen Insaß»¹¹.

Dass es sich bei dem «Salon» keineswegs um einen geschützten Bereich handelt und sich das «Schiessen» des Pfarrers nicht nur gegen die gezähmten Vögel richtet, damit vielmehr ein sexueller Übergriff zumindest angedeutet wird, bestätigt auch der nächste Satz: Meret wird hier zur biblischen Verführerin Eva und zu

Persephone, die von ihrem Vater Zeus in Gestalt einer Schlange geschwängert wird:¹² «Item hat sie mit einer giftigen Schlangen ihr Spiel gehabt, welche durch den Hag gebrochen und sich bei ihr eingenistet; in summa, man hat sie wieder ins Haus nehmen und inne behalten müssen.»¹³ Die psychischen Folgen werden als Symptome auf der körperlichen Ebene sichtbar: «Die rothen Backen sind», so heisst es, «von ihr gewichen und behauptet der Chirurgus, sie werde es nicht mehr lang prästiren.»¹⁴ Unmittelbar darauf ist Meret tot.

Es ist zwar die Geschichte eines Mädchens, das sich die «Freiheit [...] nicht nehmen lassen» wollte, wie Gereon Sievernich, unmissverständlich auf die Parallelen zu Oppenheim anspielend, die Geschichte zusammenfasst¹⁵ – vor allem ist es aber die Geschichte eines unangepassten Mädchens, das brutalen Misshandlungen ausgesetzt wird, die direkt zum Tod führen. Die Geschichte des «Meretleins» ist keine Heiligenlegende und sie kann kaum als Vorlage für das «Märchen vom Schöpfertum» dienen. So sehr sich Keller hier auch Märchen-Elementen bedient – die unschuldige Protagonistin, die Typisierung der Figuren, die Formelhaftigkeit und konsequente Aussensicht –; er nutzt die Möglichkeiten des Märchens v.a. in ihrer umgekehrten Form, die Weltordnung ist nur nach der perversen Logik des Pfarrherrn wiederhergestellt, das «Gerechtigkeitsgefühl», das Märchen gemäss André Jolles hauptsächlich befriedigen, ist nachhaltig gestört:¹⁶ Merets Geschichte ist ein Anti-Märchen. Wenn sich Oppenheim diese Erzählung als Teil ihres Selbstverständnisses angeeignet hat, dann sicherlich nicht nur, weil die Unangepasstheit und die besonderen Fähigkeiten der literarischen Figur ihr nahestanden. Oppenheims Auftritt in der Verkleidung als Grabstein der Meret verweist vielmehr auf das Bewusstsein, wie sehr sie sich mit ganz ähnlichen Zurichtungen auseinanderzusetzen hatte.

Die Geschichte des «Meretleins» ist keine Heiligenlegende und sie kann kaum als Vorlage für das «Märchen vom Schöpfertum» dienen.

Kaspar Hausers ‹Freiheit› im Tod

Die tragische Kopplung von Freiheit und Tod ist auch zentral für Meret Oppenheims künstlerische Auseinandersetzung mit einem weiteren berühmten ‹Findling› der Weltliteratur. Im Jahr 1942 verfasst sie den Entwurf für ein Drehbuch zu einem nie realisierten Film mit dem Titel *Kaspar Hauser oder Die Goldene Freiheit* – über eine mythische Figur also, die mit Kellers Meret einiges gemeinsam hat: Ein Kind, dem menschliche Zuwendung und Erziehung fast ganz entzogen worden war, kommt in seinem ‹rohen Naturzustand› in die Pflege, wird dort mit mässigem Erfolg an die gesellschaftlichen Konventionen herangeführt, wobei seine ausserordentlichen Fähigkeiten – etwa im Umgang mit Tieren – ein andauerndes Faszinosum bleiben. Wie im Falle der Meret wird auch hier das vermeintlich Ursprüngliche zur Fläche für allerlei Projektionen – Hauser wird zur Künstler-Figur, zum ‹Sinnbild des Dichters› der Moderne überhaupt stilisiert.¹⁷

Für Oppenheim soll er eine vergleichbare Identifikationsfigur gewesen sein wie ihre Namenspatronin: Hauser sei, so Christiane Meyer-Thoss, ‹zu einer Art Leitfigur ihres künstlerischen Schaffens geworden [...] – noch bevor sie überhaupt ein ‹Werk› geschaffen hatte›¹⁸. Es handelt sich auch hier um eine zugeschriebene Identifikation, die vor der Herausbildung einer (künstlerischen) Identität steht und alles Nachfolgende beeinflusst. So gelingt es der Rezeption auch scheinbar mühelos, Oppenheims Biografie und ihre Kaspar-Hauser-Geschichte zu überblenden. Sie wiederhole, so die psychologisierende Deutung von Bettina Brandt, im Manuskript ‹den Prozeß, den sie selbst auf ihrem Weg zu einer reifen Künstlerin durchgemacht hat›¹⁹. Wiederum erscheint die Paraphrase des Drehbuchentwurfs als Beschreibung der Künstlerin selbst: Kaspar Hauser kämpfe ‹mit den Beschränkungen, die ihm durch die *per definitionem* fixierte Persona auferlegt sind, und unterläuft sie, indem er sein Publikum durch ständig wechselnde Erscheinungen verwirrt›²⁰. Tatsächlich besteht Oppenheims Entwurf in einer Aneinanderreihung von *Tableaux*, in denen Kaspar Hauser eine Verwandlung – zur Statue, zur Raupe, wieder zum Menschen – durchmacht und in denen er verschiedenen Figuren – der ‹Schwester›, dem Hund, der Fee, dem ‹bösen Mann› – begegnet. Auch lässt sich unschwer erkennen, dass es um eine Initiation, um eine Entwicklung vom unbewussten Zustand zur Freiheit und um die Konfrontation mit den Gefahren der Welt geht. Aber so offensichtlich die psychologische Stossrichtung zu sein scheint – gerade weil das Manuskript ähnlich wie die Meret-Geschichte mit einer Überfülle an ikonografisch dichten Bildern arbeitet und ganz auf Innensicht verzichtet –, ist bei der Deutung Vorsicht geboten.

Gegen Ende des Textes wird Hauser auf märchenhafte Weise durch eine Fee in eine Höhle der symbiotischen Einheit und der Poesie geführt, bietet ihr dort zum Dank ein Festessen an und verfasst ein Gedicht für sie. Die verbreitete Deutung sieht darin eine Entwicklung zum Dichter – zwar stirbt er, bevor er das Gedicht übergeben kann, doch sein Tod wird ästhetisierend verklärt und als ‹neue Geburt› interpretiert.²¹ Wie bei der Parallelisierung mit der Meret-Geschichte wird auch hier der brutale,

sinnlose Tod marginalisiert und in das Narrativ des Märtyrers umgedeutet. Doch dass gerade diese Kopplung von Kunst, Freiheit und Tod problematisch ist, scheint Oppenheim anders als die meisten ihrer Interpret*innen im Blick gehabt zu haben. Darauf verweisen zwei bislang von der Forschung unberücksichtigte Ergänzungen in einem der überlieferten Entwürfe. Zum einen findet sich darin eingeklebt ein ausgeschnittenes Gedicht von Friedrich Hegel (Abb. 1):

*Willst du leben,
mußt du dienen;
willst du frei sein,
mußt du sterben.
Fried. Hegel²²*

Als Kommentar ergänzt Oppenheim: «Dieses Gedicht von Fr. Hegel fand ich bald nach Niederschrift des ersten Entwurfs.» Konfrontiert man die plakative Aussage des Gedichts mit Oppenheims komplexen Hauser-Entwurf, so wird deutlich, dass in ihm eine Kritik an jenem wirkmächtigen historischen Diskurs enthalten ist, der die Freiheit ins Jenseits verlagert – der zweite Weltkrieg war im Jahr 1942 das traurig gegenwärtige Beispiel, in dessen Licht Hegels Gedicht geradezu absurd erscheint. Eine Kritik an (künstlerischer) Verklärung und eine bislang in der Rezeption nicht thematisierte politische Dimension in Oppenheims Text legt auch eine unmittelbar auf das Gedicht folgende handschriftliche Ergänzung im Manuskript nahe (Abb. 2):

*Im (gläsernen) Steinbruch – Feefrau – rettete ihn, nach dem er die drei Arbeiten resp. Verwandlungen durchgemacht hatte. Wird dann doch umgebracht.
Zuerst im Dunkel – wie begraben. Aber doch entwickeln sich geistige Kräfte in ihm. Aus dem ganz vegetativen unbewussten Leben (in welchem er die goldene Maske trägt) drängt es ihn ins Leben. Da er aber alle Kindheits-Erfahrungen, Anpassungen nicht gemacht hat, kennt er keine der menschen-gesellschaftlichen Formen und Kriterien. Handelt nur spontan. Lässt alles auf sich einwirken, lässt alles aus sich machen, umgebracht wird er aus den gleichen Gründen aus welchen er als Säugling od. Kind zu dem Bauern gebracht wurde, nämlich aus erb-politischen Gründen.*

Die Kunst wird hier nicht einmal erwähnt, dafür wird Hausers Tod gleich zweimal betont und im Satz – «Wird dann doch umgebracht.» – schwingt ein resignativer Ton mit: Die individuelle Entwicklung und das Streben nach Freiheit sind umsonst, wenn man am Ende doch nicht überleben kann.

Oppenheim kommt auch auf die Erbprinzen-Theorie zu sprechen, die noch im 20. Jahrhundert insbesondere in anthroposophischen Kreisen rund um Rudolf Steiner immer wieder Anhänger*innen fand und von der Oppenheim vielleicht aus der Zeit in der Steiner Schule Kenntnis hatte. Doch verdeutlicht der Hinweis auf die Verfolgung aus «erbpolitischen» Gründen in erster Linie, dass es nicht allein um persönliche

Meret Oppen heim
April 1970

*

In der neuen Abschrift ist in einer Anmerkung auf ~~alle~~ Stellen hinzuweisen, die (im Film) besonders deutlich gezeigt werden müssen, wie z. B. der Moment wo die Schwester K. H.'s der Schwester den Brief gibt u. wie sich dies auf den Weg macht. All dies ist wichtig für das Verständnis vom Ablauf der Geschichte.

21. Jan. 1823 Ewiger Bund
zwischen Zürich u. Bern.
23. Jan. 1846 Giuseppe
Motta, Bundesrat, gest.

Willst du leben,
mußt du dienen;
willst du frei sein,
mußt du sterben.
Fried. Hegel

Dieses Gedicht von Hegel fand ich bald nach
Niederschrift des ersten Entwurfs. (1942)

Abb. 1

Meret Oppenheim,
Manuskript zu Kaspar Hauser (1942),
SLA-MO-LW-A-09

Abb. 2

K. H.
schreibt im Hald

(mit gläsernen) Steinbruch-flecken - rettete ihn,
nach dem er die drei Arbeiten resp.
Verhandlung durchgemacht hatte. Und
dann doch umgebracht.

Zuerst im Dunkel - wie begraben. Aber doch entwickeln
sich geistige Kräfte in ihm. Aus dem ganz vegetativen
unbewussten Leben (in welchem er die goldene Maske trägt)
drängt es ihn ins Leben. Da er aber alle Kindheits-Erfah-
rungen u. Anpassungen nicht gemacht hat, kennt er keine der
menschengesellschaftlichen Formen und Kriterien. Handelt nur
spontan, läßt alles auf sich einwirken, läßt alles aus sich
machen. Umgebracht wird er aus dem gleichen Gründen
aus welchen er als Säugling od. Kind zu dem Banen ge-
bracht wurde, nämlich aus ~~erb-~~ politischen Gründen.

Individuation, sondern vor allem auch um die Determination durch übergeordnete politische Kontexte geht, was für die Tochter eines jüdischen Arztes im Jahr 1942 eine grausame Aktualität besass. Ihre Zusammenfassung betont, wie Hauser, der keine «Kindheits-Erfahrungen» gemacht und keine damit verbundenen «Anpassungen» durchlebt hat, zum Spielball der verschiedenen ihm begegnenden Akteur*innen wird—dazu gehört der Künstler, der ihn zur Statue macht, ebenso wie die Fee, die ihn rettet. Nicht nur geht es also um die letztlich in den Tod führenden Zurichtungen, denen eine nach Freiheit strebende Figur ausgesetzt ist, es geht auch um eine Kritik an einem verklärenden Märtyrer-Narrativ, das die realen politischen Gegebenheiten nicht nur unberücksichtigt lässt, sondern auch umschreibt. Die Kritik trifft also auch all diejenigen Interpret*innen, die in ihrer Ausrichtung auf die Freiheit eine Zurichtung vornehmen, darüber hinwegsehend, dass es sich auch hier um ein Anti-Märchen handelt, das das Versprechen des ewigen Glücks am Ende durch den Tod ersetzt und das Gerechtigkeitsgefühl nachhaltig irritiert.

Werden Gattungen als «Bedürfnissynthesen» betrachtet, dann wird deutlich, wie Oppenheim die Gattung des Märchens evoziert, sie jedoch ins Gegenteil verkehrt, indem hier der Held nicht eine Probe erhält, die er erfolgreich bewältigen und so zum Glück gelangen kann, sondern von Station zu Station in eine neue Abhängigkeit gerät. Bereits dies stellt eine kritische Auseinandersetzung mit dem «Märchen vom Schöpfungstum des Künstlers» dar – wenn auch in ganz anderer Form, als von Max Ernst formuliert. Darüber hinaus nutzt Oppenheim die Gattung des Märchens auch, um zu zeigen, wie sehr das Narrativ der Freiheit, um es mit C.G. Jung zu formulieren, im «kollektiven Unbewussten» verankert ist. Indem sie «eine intertextuelle Collage [schafft], die ganze Textwelten des Märchens und der Literatur anzitiert», verweist sie nicht nur auf die «Existenz des Künstlers», sondern sie zeigt vielmehr, wie sehr auch ihre Geschichte über Kaspar Hauser schon Zitat und Kopie ist.²³ Oppenheims Kaspar Hauser ist nicht nur dort Zitat, wo er zur weiss angemalten Statue gemacht, auf den Sockel gehoben und in eine mechanische Armatur eingespannt wird, sondern auch dort, wo er zum Dichter wird. Als er zum Schluss an einem «herrliche[n] Sommertag» mit einem Buch unter dem Arm durch die Gegend geht, sich «am Waldrand [niedersetzt], wo man weit in ein einsames Tal hinabsieht», zu lesen beginnt und dann für die Fee das Gedicht schreibt, dann ist auch dieses *Tableau* eine zum Zitat geschrumpfte Wiedergabe des romantischen Künstlermythos à la Eichendorff und Novalis.²⁴ Oppenheims Hauser-Entwurf zeigt die Wirkmächtigkeit solcher Vorstellungen und ihre Verstetigung durch die Erzählweisen des Märchens und der Legende. Gleichzeitig stellt er die Mechanismen dieser Narrative aus und vollzieht mit den Mitteln dieser kleinen Gattungsformen eine künstlerische Kritik. Die ikonografische Überdeterminierung die bei Kellers «Meretlein» festzustellen war, gilt auch für Oppenheims Hauser-Manuskript und auf die hergestellte Verbindung zu ihrer Biografie übertragen, lässt sie so deutlich werden, wie sehr gerade die Stilisierung zu einer ursprünglichen,

naturverbundenen, freiheitsliebenden Künstlerin sie zur Kopie werden lassen. Helmut Heißenbüttel hat einmal formuliert:

*Meret Oppenheim ist eine Geschichte die erzählt was Meret Oppenheim betrifft und das was über Meret Oppenheim hinausgeht Meret Oppenheim ist eine Geschichte in der Geschichte die verändert wie die Interpretation eines Märchens [...].*²⁵

Wer oder was sich bei der Interpretation verändert, lässt Heißenbüttel offen, vielleicht sind es mehr die Interpret*innen als ihre Gegenstände.

Anmerkungen

¹ Max Ernst, *Was ist Surrealismus?* (1934), in Württembergischer Kunstverein (Hrsg.), *Max Ernst – Gemälde Plastiken Collagen Frottagen Bücher*, Stuttgart, 1970, S. 49.

² Hans Christoph von Tavel, *Meret Oppenheim und ihre Biographie*, in *Berner Kunstmitteilungen*, 254 (1987), S. 1–6, hier S. 2.

³ André Breton, *Manifest des Surrealismus*, in Wolfgang Asholt und Walter Fähnders (Hrsg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Stuttgart und Weimar, Metzler, 2005, S. 329–332, hier S. 329.

⁴ Wilhelm Voßkamp, *Gattungen als literarisch-soziale Institutionen*, in Walter Hinck (Hrsg.), *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*, Heidelberg, Quelle & Meyer, 1977, S. 27–42, hier S. 32.

⁵ Vgl. Barbara Thums, *Die Idylle als Reflexionsraum ökologischer Krisenphänomene. Nicolas Borns »Ein paar Notizen aus dem Elbholz«*, in Jan Gerstner, Christian Schmitt und Christian Riedel (Hrsg.), *Themenheft »Idylle«. Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, 1/2 (2017), S. 91–105. Ich folge hier zudem den Thesen des von Sabine Schneider an der UZH geleiteten SNF-Projekts *Welt im Winkel. Idylle als Denkraum in der Prosa des Realismus*, vgl. <https://www.ds.uzh.ch/de/weltimwinkel/start.html> (12.5.2020).

⁶ Zit. n. Josef Helfenstein, *Meret Oppenheim und der Surrealismus*, Stuttgart, Hatje Cantz, 1993, S. 40.

⁷ <http://www.meret-oppenheim.de/laroche.htm> (12.5.2020)

⁸ Helfenstein 1993, S. 42.

⁹ Ebd., S. 41 und S. 45.

¹⁰ Frauke Berndt, *»Das Meretlein«. Zur Ikonographie der Novelle in Gottfried Kellers »Der grüne Heinrich«*, in Harald Tausch (Hrsg.), *Historismus und Moderne*, Würzburg, Ergon, 1996, S. 161–180, hier S. 177.

¹¹ Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich*, nach der ersten Fassung von 1854/55, hrsg. v. Jörg Drews, Stuttgart, Reclam, 2003, S. 97.

¹² Berndt 1996, S. 174, stellt die Verbindung zu Demeter, nicht aber zu Persephone her.

¹³ Keller 2003, S. 97.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Gereon Sievernich, *Woher die Einfälle einfallen*, in Irene Bazinger und Peter Raue

(Hrsg.), *Wir Berliner! Prominente über Prominente. 33 × Bewunderung, Staunen, Heimliche Liebe*, Köln, Bastei Lübbe, 2014.

¹⁶ André Jolles, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Tübingen, Niemeyer, 1982, S. 240.

¹⁷ Monika Schmitz-Emans, *Fragen nach Kaspar Hauser. Entwürfe des Menschen, der Sprache und der Dichtung*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2007 (6. Aufl.), S. 231.

¹⁸ Briefliche Auskunft von Christiane Meyer-Thoss, Vertraute und Herausgeberin Meret Oppenheims, zit. n. Ulrich Struve (Hrsg.), *Der Findling. Kaspar Hauser in der Literatur*, Stuttgart, Metzler, 1992, S. 242.

¹⁹ Bettina Brandt, *Meret Oppenheims Inkognito: (De)Maskierung und Reflexion in Oppenheims Filmskript »Kaspar Hauser oder Die Goldene Freiheit«*, in Ulrich Struve (Hrsg.), *Der imaginierte Findling. Studien zur Kaspar-Hauser-Rezeption*, Heidelberg, C. Winter, 1995, S. 144–161, hier S. 154.

²⁰ Ebd., S. 148.

²¹ Charlotte Brombach und Ulrich Rüdenauer, *Meret Oppenheim. Kaspar Hauser oder Die Golde Freiheit (1942)*, in Jutta Schlich (Hrsg.), *»Warum fliegen da lauter so schwarze Würmer herum?«. Das Kaspar-Hauser-Syndrom in Literatur und Film, Forschung und Lehre*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999, S. 119–141, hier S. 129.

²² Hier und im Folgenden: Nachlass Meret Oppenheim, Teilbestand Lisa Wenger, Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern, Signatur: SLA-MO-LW-A-09.

²³ Schmitz-Emans 2007, S. 231, verweist auf das Zitat und die Kopie im Schlusswort ihrer Monografie, geht in ihrer Oppenheim-Interpretation jedoch nicht genauer darauf ein (ebd., S. 260).

²⁴ Meret Oppenheim, *Kaspar Hauser oder Die Goldene Freiheit. Textvorlage für ein Drehbuch*, Bern und Berlin, Gachnang und Springer, 1987, S. 17.

²⁵ Helmut Heißenbüttel, *Grosser Klappentext für Meret Oppenheim*, in Bice Curiger, *Meret Oppenheim. Spuren durchstandener Freiheit*, Zürich, ABC, 1982, S. 126–128, hier S. 127.