



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Unveräußerliche Dinge.
Gedächtnis und Erinnerung
in der Arbeit von Daniel Spoerri**

Verfasserin

Maria Huber

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, am 27. Oktober 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt
Studienrichtung lt. Studienblatt
Betreuer

A315
Kunstgeschichte
o.Univ.-Prof. Dr. Friedrich Teja Bach

INHALT

| | |
|-----------|---|
| 5 | VORWORT |
| 8 | 1. DER NOUVEAU REALISME: DAS OBJEKT IN DEN 60ER JAHREN |
| 8 | 1.1 Der Koffer, 1961 |
| 13 | 1.1.1 La boîte-en-valise de ou par MARCEL DUCHAMP ou RROSE SELAVY: Duchamp und der Nouveau Réalisme |
| 19 | 1.2 Der Krämerladen, 1961 |
| 23 | 1.2.1 L'épicerie |
| 27 | 2. DAS GEDÄCHTNIS ALS ARS UND VIS: GEDÄCHTNIS VERSUS ERINNERUNG |
| 27 | 2.1 Das Gedächtnis als ars: Speichern |
| 27 | Das Fallenbild |
| 34 | 2.1.1 Hahns Abendmahl, 1964 |
| 38 | 2.2 Das Gedächtnis als vis: Erinnern |
| 39 | 2.2.1 Das gemeinsame Mahl als „Erinnerungsfigur“ Essen und Verdauen als Inkorporation ins Gedächtnis |
| 43 | 2.2.2 Die Topographie des Zufalls, 1961 |
| 46 | 3. „DIE SCHÖNSTE WELT IST WIE EIN PLANLOS AUFGESCHÜTTETER KEHRICHTHAUFEN“ |
| 48 | 3.1 Müllhalde und Archiv: Embleme des kulturellen Vergessens und Erinnerns |
| 55 | 3.2 Magie à la noix, 1966-1967: Daniel Spoerri in Symi |
| 68 | 4. DIE UNVERÄUSSERLICHEN DINGE |
| 69 | 4.1 Kularing und Max und Morimal Art, 1969 |
| 71 | 4.2 Das Musée sentimental de Cologne, 1979 |
| 78 | 5. HIC TERMINUS HAERET |
| 81 | ABBILDUNGEN |
| 133 | ABBILDUNGSVERZEICHNIS |
| 149 | LITERATURVERZEICHNIS |
| 157 | ANHANG |

VORWORT

Seit der Mitbegründung des Nouveau Réalisme, 1960, hat Daniel Spoerri ein vielfältiges Oeuvre aufgebaut: als Tänzer, Dichter, Regisseur, Objektkünstler, Eat-Artist, Koch, Restaurantbesitzer, Happening-Veranstalter, Professor, Sammler und Museums-Macher. Zahlreiche Publikationen und Ausstellungen auf internationaler Basis dokumentieren seine Arbeit.

Einem Aspekt ist nie wirklich nachgegangen worden: dem des Gedächtnisses und der Erinnerung. Ich möchte in meiner vorliegenden Arbeit anhand von ausgewählten Werken aufzeigen, in welchem Maß das Werk von Daniel Spoerri der Mnemosyne verpflichtet ist.

Seit der Antike gibt es im Grunde zwei zentrale Metaphern für die Memoria: die Wachstafel und das Magazin. Die Magazin-Metapher (Raum-Metapher) stammt aus dem Kontext der Rhetorik, der pragmatischen Ausarbeitung von Gedächtniskapazität im Rahmen einer erlernbaren Technik. Sie ist gleichgesetzt mit dem künstlichen Gedächtnis, dem Speichergedächtnis. D.h. die topologische Ordnung des Magazins suggeriert Organisation und Verfügbarkeit, es gibt eine Identität von Einlagerung und Rückholung.

Die von Platon elaborierte Wachstafel-Metapher (Schrift-Metapher) hingegen, bezieht sich auf das natürliche Gedächtnis (Erinnerung): das Gedächtnis wird als eine Wachstafel in der Seele vorgestellt, in die sich die einzelnen Wahrnehmungen einschreiben können. Dieses Bild des Einprägens versinnbildlicht den gesamten Prozess von Wahrnehmen, Überliefern und Wiedererinnern. D.h. die Bildlichkeit des Schreibens und Überschreibens, des Festhaltens und Löschens, führt weg von der reinen Speicherung hin zu einer zeitlichen Dimension. Mit dieser Verstärkung der Zeitkomponente treten Vergessen, Diskontinuität, Verfall, aber auch Rekonstruktion

(Erinnerungsarbeit) in den Vordergrund. Mit anderen Worten, das artifizielle Gedächtnis erscheint als virtuelle Fähigkeit neben der Erinnerung als aktivem und aktuellem Vorgang.

Mit Spoerris Prinzip des Fallenbildes, das Ausschnitte der Realität festhält und verschiedenste Gegenstände auf ihrer zufälligen Unterlage fixiert, wird das Gedächtnis als *ars*, als Speichern, vorgestellt (Kapitel 2.2).

In der literarischen Entsprechung des Fallenbildes, der *Topographie des Zufalls*, steht das Gedächtnis als *vis*, als Erinnerung, im Vordergrund: die einzelnen Gegenstände werden nicht, wie beim Fallenbild, medial auf ihrer Unterlage gespeichert, sondern im Gedächtnis memoriert und die Erinnerungen daran werden in Anekdoten schriftlich festgehalten (Kapitel 2.3).

Durch Spoerris Einbeziehung weggeworfener oder nicht mehr wahrgenommener Materialien und Objekte soll vor allem auch an die Vergänglichkeit und an das Vergessen erinnert werden (Kapitel 3.1). In dem Zyklus *Magie à la noix* verarbeitet Spoerri heterogene Abfall-Fundstücke zu Fetischen und Reliquien, die nicht nur in ihrer Materialität den steten Fortgang der Zeit dokumentieren, sondern auch durch die persönlichen Erlebnisse und Geschichten des Künstlers geprägt sind (Kapitel 3.2). Die Abfallprodukte werden durch Spoerris künstlerische Arbeit vor dem Verschwinden gerettet und zum Gegenstand unserer Wahrnehmung gemacht. Als materielle Träger der Erinnerung werden sie wieder zu Zeichen mit Symbolcharakter und überführt in den Bereich der „unveräußerlichen Dinge“ (Kapitel 4).

Das Konzept des *Musée sentimental de Cologne* (Kapitel 4.2) schließlich zeigt auf der Ebene der kollektiven Geschichte der Stadt Köln, wie umfassend der Bestand an unveräußerlichen Dingen sein kann. Neben dem überlieferten kulturellen Gedächtnis, das aus herkömmlichen Kulturmuseen bekannt ist, wurde bei diesem Projekt vor allem auch an das individuelle und kommunikative Gedächtnis appelliert und somit eine differenziertere und auch gegensätzlichere Präsentation der Stadt erreicht als üblich: in einem Nebeneinander von traditionsträchtigen und trivialen, heiligen und profanen und symbolischen wie banalen Gegenständen als sentimentale Träger der Erinnerungen aus verschiedenster Perspektive, eröffnet sich ein umfassendes Objekt-

Portrait der zweitausend Jahre alten Stadt, das Erinnern und Vergessen miteinander zu verweben scheint.

Einleitend steht ein Kapitel, das das (kunst)historische Umfeld der 1960er Jahre anhand von zwei einzigartigen Ausstellungskonzepten von Daniel Spoerri vorstellt: die legendäre Ausstellung *Der Koffer* in Köln von 1961 (Kapitel 1.1), die die Gruppe der Nouveaux Réalistes erstmals in Deutschland vorstellt, und die Ausstellung *Der Krämerladen (L'épicerie)* in Kopenhagen, ebenfalls 1961 (Kapitel 1.2), in der der Künstler bereits die Bandbreite seines vielschichtigen Werkes offen legt.

1. DER NOUVEAU REALISME: DAS OBJEKT IN DEN 60ER JAHREN

1.1 Der Koffer, 1961

In Deutschland erfolgte die erste Präsentation der Nouveaux Réalistes als Gruppe am 10. Juni 1961, als Daniel Spoerri nach seiner Idee und Regie den Koffer in der Privatausstellung *Der Geist der Zeit* im Atelier Neufert in Köln vorstellte (Abb. 1, 2).¹ Spoerri hatte eine größere Mobilität des Kunstwerks bereits in seiner das Multiple vorwegnehmenden *Edition MAT*² (Multiplication d'Art Transformable) gefordert und nun konnte er sie mit einer Ausstellung aus dem Koffer umsetzen.

1 Einige Künstler des Nouveau Réalisme waren in Deutschland längst keine Unbekannten mehr: Yves Klein stellte das erste Mal 1957 bei Schmela in Düsseldorf aus und hielt sich oft längere Zeit in Deutschland auf, wo er auch seinen einzigen öffentlichen Auftrag für das Musiktheater in Gelsenkirchen ausführte. Auch Jean Tinguely hatte seine erste Ausstellung in Deutschland bei Schmela, wo ein Jahr später, 1960, auch Arman und 1962 Martial Raysse gezeigt wurden. César nahm an der zweiten documenta teil. Spoerri arbeitete am Dortmunder Landestheater. Bei Haro Lauhus in Köln hatte Mimmo Rotella im Mai 1961 Lautgedichte vorgetragen, im Juli hatte Christo hier seine erste Einzelausstellung. Vgl.: Susanne Neuburger: *Köln, der Nouveau Réalisme und die Sammlung Hahn*, in: NEUBURGER 2005, S. 11.

2 MAT = Multiplication d'Art Transformable. MAT ist das erste Beispiel einer Edition von Kunstwerken, für die später der Begriff Multiple gebraucht wurde. „Die Edition MAT zeigt zum erstenmal vervielfältigte Kunst, die nicht mit klassischen Verfahren (Druckgraphik, Bronzeguss, Tapiserie usw.) hergestellt wurde. Bisher richtete sich der Künstler nach dem Vervielfältigungsverfahren. Hier wird das Vervielfältigungsverfahren vom Kunstwerk bestimmt. Zur Multiplikation eignen sich nur solche Entwürfe, welche die dem Werk innewohnende Idee ohne ‚persönliche Handschrift‘ mitteilen. Persönliche Handschrift erlaubt nur Reproduktion, keine Multiplikation. Das objektive Kunstwerk, das statisch ist, erlaubt nur eine mengenmässige Multiplikation der einmal im Modell festgelegten Idee. Selbst wenn dadurch eine große Verbreitung möglich ist, gewinnt es nichts. Das objektive Kunstwerk, das nicht statisch ist, sondern sich selbst verändert oder durch Mitwirkung des Betrachters verändert wird, gewinnt durch die Multiplikation. Erst die Multiplikation wird seinen unendlichen Möglichkeiten gerecht. Die Auflage der multiplizierten Originale dieser Kollektion wurde auf hundert nummerierte und vom Künstler signierte Exemplare beschränkt. Dem Charakter dieses Versuches entsprechend ist der Preis für alle Gegenstände gleich. Er berücksichtigt die Preisschwankungen nicht, wie sie der Kunsthandel diktiert, sondern geht von den Herstellungskosten aus. Darum kostet jedes Exemplar Fr. 200,-“. Vgl. Manifest von Daniel Spoerri, 1959, zit. in: KAMBER 1990, S. 61.

Die Edition MAT wurde erstmals präsentiert in der Galerie Edouard Loeb, Paris, vom 27. November bis 19. Dezember 1959 mit Arbeiten von: Yaacov Agam, Pol Bury, Marcel Duchamp, Karl Gerstner, Diter Rot, Man Ray, Jesus-Rafael Soto, Jean Tinguely und Victor Vasarely. Nachher folgten bis 1966 zahlreiche Ausstellungen in Paris, Köln, Frankfurt, Zürich, London, Malmö, Kopenhagen, und weitere Präsentationen bei Veranstaltungen zum Thema Multiples. Vgl.: KAMBER 1990, S. 61 und SPOERRI 2001, S. 82.

„Vor ein paar Jahren, als ich mit der Edition MAT in Europa auf Reisen war, hatte ich mir oft gewünscht, die Objekte aller Künstler in einem einzigen Koffer unterbringen zu können. [...] Diese Idee nahm ich nun wieder auf, und ich bat Arman, César, Deschamps, Dufrière, Hains, Raysse, Niki de Saint Phalle, Tinguely und de la Villeglé, mit mir eine Kofferausstellung zu machen. Ich brauchte dazu nichts anderes als meinen alten Reisekoffer, der mir bis dahin als Tisch gedient hatte.“³ (Abb. 3, 4). Von den dreizehn Gruppenmitgliedern fehlten Rotella und Christo, der aber damals noch nicht mit der Gruppe ausstellte. César lieferte, obwohl aufgefordert, offenbar keinen Beitrag. Yves Klein wollte nicht mitmachen, wurde aber von Spoerri mit der „Nichtausstellung eines immateriellen Bildes“ beteiligt.⁴ Auch Rauschenberg wurde um einen Beitrag gebeten: „Robert Rauschenberg war gerade in Paris und bot mir an mitzumachen, beschränkte aber schliesslich seinen Beitrag darauf, ein Vorhängeschloss zu liefern. Er wollte damit den Koffer verschliessen, und der Schlüssel sollte dann weggeworfen werden. Diesen Vorschlag führte ich auch aus [...]“⁵

Vor 200 Besuchern begann Spoerri seine Vorstellung, indem er das Schloss von Rauschenberg zersägte und Bonbons von Niki de Saint Phalle austeilte. Tinguely hatte eine Seifenblasenvorführung bestellt. Für Spoerri's Vorführung waren zehn Minuten veranschlagt worden: es wurden dann eineinhalb Stunden daraus. Spoerri war zufrieden: „Ich erreichte jedenfalls, was ich wollte: Die freundliche Kulturveranstaltung war ruiniert.“⁶

Die zweite Vorführung fand am folgenden Tag, dem 11. Juni 1961, bei Haro Lauhus am Kölner Buttermarkt (Abb. 5) statt, über die in der Presse wie folgt berichtet wurde:

„Das Auspacken war ‚Theater‘. Idee, Regie und eigentlicher Star: Daniel Spoerri, exzellenter Kenner der Bewegungskunst und Verfechter des ‚automatischen Theaters‘.

3 SPOERRI 1998, S. 140.

4 SPOERRI 2001, S. 103.

5 SPOERRI 1998, S. 140.

6 SPOERRI 1998, S. 140.

Inhalt: die Annullierung der gewohnten Weltordnung.

Der Pariser Star-Kritiker Pierre Restany hatte seinerzeit eine Reihe sogenannter Abriß- und Abfallkünstler als ‚neue Realisten‘ herausgestellt. Spoerri lud diese Leute nun zu einem ‚Theater‘-Unternehmen ein. Jeder von ihnen steuerte eine ‚Arbeit‘ bei, während der schweizerische Regisseur den Kofferdeckel mit Bratpfanne und Drillbohrer zierte (Abb. 6-14). Vor geladenen Gästen packte der Theatermann seinen ‚Koffer‘ mit einer Attitüde aus, die eine Mischung von heidnischen Oberpriester, Conférencier und Moritatensänger darstellte. Das Banale und Alberne rückte er in die Sphäre des Kostbaren und Verehrungswürdigen.

Die stummen Abfall-Packungen von Arman hatten plötzlich geräuschvolle Nebenbuhler: Nachdem elektrischer Strom durch Tinguelys ‚Gnom‘ geflossen war, offenbarte dieser mit garstigem Krächzen die Ohnmacht eines roboterhaften Homunkulus. Eine am Koffer befestigte Maschine rasselte ungebärdig mit bunten Bällen. Francois Dufrênes Stimme (auf dem Tonband) überfiel die Anwesenden mit einem ‚Schrei-Rhythmus‘. Die ominöse Gipsplastik, in der eine Rauchbombe verborgen war, stammte von der Dame Nici [sic] de St. Phalle. Sie sollte zwar entzweigeschossen werden (die Plastik!), jedoch erwies sich des Akteurs Luftpistole als zu schwach. Zum Ausgleich durfte das Publikum in einen Bonbonbeutel greifen: Künstlerin Nici [sic] wollte wenigstens den Gaumen delectieren. Und weil ihm das Improvisieren so liegt, zauberte Spoerri schließlich noch ‚den deutschen Beitrag‘ hervor: Gartenzwerge, Schlager-Schallplatte (‚Das Kamel in der Wüste Sahara‘) und den Ratgeber ‚Wie nenne ich mein Kind?‘ Man sieht’s: dieser Mann entdeckt die ‚Schätze‘ unserer Nation im Warenhaus (Abb. 16, 17).“⁷

Während Spoerris Aktion wurde ein kleines Kärtchen, bedruckt mit einem kurzen Gedicht von Gerashim Luca, einem mit Spoerri befreundeten rumänischen Dichter, an das Publikum verteilt (Abb. 18):

⁷ zit. n. KAMBER 1990, S. 59.

La Clef Duchamp

Partir c'est nourrir un pneu

La valise farcie

Le fait éclater de rire

Nach der Vernissage wurde der Koffer in einem Hinterraum der Galerie Lauhus abgestellt, und die gähnende Leere des Ladenlokals erinnerte an die Nichtbeteiligung des immateriellen Bildes von Yves Klein. Weil das Schloss von Rauschenberg, das später in Spoerris Arbeit *Les Montres (Le cadenas de Rauschenberg)* (Abb. 15) einging, schon aufgesägt war (bei der Präsentation im Atelier Neufert am Vortag), hatte Spoerri eine Christo-Fälschung hergestellt, den Koffer in Plastik gepackt und verschnürt und diesen falschen Christo wieder zerstört.⁸

Eine Beschreibung zum weiteren Verlauf des Abends gibt Stefan Wewerka. Sie zeigt, wie inspirierend die Veranstaltung für das Kölner Ambiente gewesen sein muss:

„Im Juni 1961 führte Spoerri bei Lauhus den Koffer vor, und anlässlich seines Besuches improvisierten wir einen gemeinsamen ‚Werkabend‘ mit Alvermann (der damals noch alles missverstand), Spoerri, Paik, Patterson, Pearson (Neger, Sänger), Vostell, Wewerka und Lauhus. Ferner einigen Zuhörern, darunter zwei kommentarfreudige Nutten, die Lauhus in die Galerie bat.

Aktionen: Spoerri erläuterte den Koffer. Ferner hatte er mit Lauhus einige Süßigkeiten und Gebäck präpariert (mit Uhu übergossen) und angeboten. (Paik hat fast einen ganzen Teller verleimter Salzstangen gegessen, die er nach kurzer Zeit auskotzte.)

Alvermann zeigte einige alte Bügeleisen, so echte Trödlerware, gefüllt mit allerlei Nippessachen usw. (Es war ein bisschen peinlich.)

Patterson spielte eines seiner Stücke.

Vostell zeigte zwei Papierballen und führte ein Kleinsthappening vor. (Er kann selbst ausführlich berichten.)

Paik zerkratzte Schallplatten und ließ sie ablaufen (sehr gut).

⁸ Vgl. KAMBER, S. 59.

Wewerka überschüttete ein Wüstenrothausmodell mit Müll und ‚vergaste‘ anschließend alle Galeriebenutzer. (Ich fuhr mein Auto rückwärts in die Eingangstür und gab einige Minuten Vollgas, war ziemlich hart.)“⁹

Diese beiden Präsentationen des Koffers in der Galerie Neufert und der Galerie Lauhus scheinen die einzigen gewesen zu sein: „Nachdem man mir den Koffer wieder nach Paris geschickt hatte, nahm ich ihn auseinander. Ich hatte nämlich zwei Einladungen bekommen, die Sache in anderen Galerien vorzuführen, und wollte sie nicht wiederholen“¹⁰ schreibt Spoerri in seiner Topographie des Zufalls. Der Künstler schenkte den Koffer später Karl Gerstner¹¹. In der Folge zerstreuten sich die Teile in einzelne Sammlungen. Dem Kölner Sammler Wolfgang Hahn gelang es schließlich, bis auf den unteren Teil der „Balouba“ von Tinguely, alle Teile wieder zu vereinen. Der Koffer befindet sich seit 2003 im Besitz des Museums Moderner Kunst Stiftung Ludwig (MUMOK) in Wien.¹²

Bei dieser komplexen Präsentation ging es Spoerri darum, einerseits die Gruppe der Nouveaux Réalistes in Deutschland vorzustellen, andererseits war er auch grundsätzlich an der Veranstaltung von Ausstellungen interessiert – ebenfalls 1961 hatte er die Ausstellung *Bewogen Bewegung*¹³ mit Pontus Hulten, Jean Tinguely und W.H.B. Sandberg im Amsterdamer Stedelijk Museum kuratiert, 1962 war er ebendort bei *Dylaby*¹⁴

9 Stefan Wewerka an Wolfgang Hahn, Datum unbekannt, Historisches Archiv der Stadt Köln, Bestand 1441, Nr. 32; Kopie im Archiv Sohm, Stuttgart. Zit. in: NEUBURGER 2005, S. 133.

10 SPOERRI 1998, S. 140.

11 Vgl. NEUBURGER 2005, S. 133.

12 1978 wurde ein Großteil der Sammlung Hahn durch die Republik Österreich für das Museum Moderner Kunst erworben. 1997 kam Daniel Spoerris Koffer als Leihgabe ins MUMOK. 2003 fand ein ergänzender Ankauf jener Werke statt, die sich noch im Privatbesitz Hildegard Hahns, der Witwe Wolfgang Hahns, befanden.

13 Daniel Spoerri, der sich im Zusammenhang mit seiner Edition MAT und der Freundschaft mit Jean Tinguely, aber auch durch den Tanz mit dem Thema der Bewegung in der Kunst des 20. Jahrhunderts auseinandergesetzt hatte, erhielt vom damaligen Direktor des Stedelijk Museums in Amsterdam, Willem Sandberg den Auftrag, eine Ausstellung kinetischer Kunst vorzubereiten. Mitbeteiligt an der Vorbereitung waren Jean Tinguely und K. G. Hultén. Die Ausstellung war als Wanderausstellung angelegt. Es handelte sich um eine Retrospektive der Bewegung in der Kunst, die 72 Künstler von den Pionieren an (die Futuristen, M. Duchamp) bis zur jüngsten Generation zeigte. Erste Station war das Stedelijk Museum in Amsterdam („*Bewogen Bewegung*“), anschließend wurde sie im Moderna Museet in Stockholm („*Rörelse i konsten*“) und schließlich im Museum Louisiana in Humblebaek („*Bewegelse i konsten*“) gezeigt. Vgl. KAMBER 1990, S. 77.

14 Unter diesem Titel, einer Abkürzung für „Dynamisches Labyrinth“, fand vom 30. August bis 30. September 1962 eine Ausstellung im Stedelijk Museum Amsterdam statt. Daniel Spoerri, Martyal Raysse, Robert Rauschen-

beteiligt – und wollte deren institutionelle Präsentationsform mit dem Koffer in Frage stellen.¹⁵

Daniel Spoerris wandernde Gruppenausstellung *Der Koffer* greift das Prinzip der *Boîtes-en-valise* (Abb. 19), des „tragbaren Museums“ von Marcel Duchamp auf und bildet gleichsam deren Version für die 1960er Jahre. Generell war der Koffer ein beliebtes Kunstmittel der Zeit und ausgehend von Marcel Duchamps *Boîtes* und Joseph Cornells *Boxes*¹⁶ besonders im Fluxus sehr beliebt.¹⁷

1.1.1 La boîte-en-valise de ou par MARCEL DUCHAMP ou RROSE SELAVY: Duchamp und der Nouveau Réalisme

Bereits 1914 fotografiert Duchamp vierzehn Notizzettel und eine Zeichnung und vervielfältigt sie in Originalgröße auf Fotopapier. Einzeln auf Kartonstücke geklebt, werden die Fotos dann in Standardschachteln für Fotoplatten und Glasnegative zusammengefasst. So entstehen vier, fünf Exemplare, außerdem eine Schachtel mit den Glasnegativen und eine Schachtel mit den Originalen.

Seit Ende 1933 beschäftigt Marcel Duchamp sich dann nahezu ausschließlich damit,

berg, Ultvedt, Niki de Saint-Phalle und Jean Tinguely bauten dieses Labyrinth in drei Wochen dort auf: eine Inszenierung dynamischer Werke, die die Beteiligung des Betrachters einforderten. Dylaby war keine Ausstellung im herkömmlichen Sinn, sondern ein ephemeres Gesamtkunstwerk, das die Begriffe „Ausstellung“ und „Werk“ neu definierte und dem Künstler wie dem Betrachter neue Rollen zuwies, ein groß angelegtes Gemeinschaftsunternehmen, bei dem ein mit Sinneserfahrungen gespickter Rundgang geschaffen wurde. Die Idee des dynamischen Labyrinths stammte von Daniel Spoerri und Jean Tinguely. Sie hatten sich bereits früher damit beschäftigt und zusammen mit Bernhard Luginbühl im September 1960 die „Ideenskizze für ein dynamisches Labyrinth“ veröffentlicht. Vgl. KAMBER 1990, S. 35 ff.; KREMPEL 2007, S. 268 ff.

15 An Winzigkeit wurde diese Ausstellungsform lediglich von Robert Fillious monographischer Miniaturisierung unterboten, einer Ausstellung, die in seiner Schirmmütze stattfand (einer der ersten Variationen der Galerie légitime).

16 Parallel zu Marcel Duchamp ist auch der mit ihm befreundete und dem Surrealismus nahe stehende Joseph Cornell (1903-1972) zu nennen, der einen Einfluss auf die Assemblagekünstler der 50er und 60er Jahre ausübte. Bereits Anfang der 30er Jahre bediente sich Cornell kleiner Schachteln und Kästen, in denen er verschiedene (selbstgemachte oder gesammelte) Objekte versammelte und präsentierte (z.B. *Jouet Surréaliste*, 1932, das v.a. auf die Editionen der Fluxuskünstler vorausweist, oder der Schaukasten *Untitled (Soap Bubble Set)*, 1936). Ab Anfang der 40er Jahre treten Kästen mit Koffercharakter in seinem Werk auf, die z.B. gewöhnliche Dinge, wie Sand, Münzen, Papierschnipsel usw. etwa in Glasfläschchen verwahrten (*Museum*, ca. 1944-48) oder eine Sammlung von Quellenmaterial in Form von Texten, Abbildungen und schriftlichen Notizen zu einem bestimmten Thema zum Inhalt haben (z.B. *Untitled (The Life of King Ludwig of Bavaria)*, ca. 1941-52).

17 Vor allem in den von George Maciunas ab 1964 hergestellten Koffern, den *Fluxkits*, finden wir eine konzeptionelle wie formale Weiterentwicklung.

sein Oeuvre in geeigneter Form zusammenzufassen und zu vervielfältigen. Anfang 1934 möchte Duchamp eine Auswahl von Notizen, in denen er 1912-1917 die Entwicklung und Funktion der Details des Grande Verre festgehalten hat, zusammenfassen und publizieren. Duchamp greift auf die Idee der Schachtel von 1914 zurück. Auch diesmal sollen die Notizen faksimiliert werden, aber statt der vierzehn werden es nun über siebzig sein und statt der einen Zeichnung eine ganze Reihe von Bildern, Fotos und Diagrammen. Statt der vier, fünf Exemplare sind nun über dreihundert vorgesehen. Fünf Jahre lang arbeitet Duchamp an dieser Edition, die im Dezember 1940 als portabler Oeuvrekatalog, bestehend aus 69 Werkminiaturen, fertig vorbereitet war: eine Edition von 320 Boîtes, 20 davon als Luxusausgabe, deklariert als *Boîtes-en-valise* (Schachtel-im-Koffer) (Abb. 20, 21).¹⁸ Am 1. Januar 1941 erscheint in Paris das erste Exemplar der Edition: de ou par MARCEL DUCHAMP ou RROSE SELAVY.

Henri Pierre Roché schreibt in seinen *Souvenirs sur Marcel Duchamp* unter der Überschrift „*La Valise*“:

„Duchamp hat sein Lebenswerk zu einem kleinen, kompakten Koffer mit vielen trickreichen Faltfächern verdichtet, mit Reproduktionen seines Großen Glases auf Plexiglas, seiner Gemälde in Farbe, seiner Zeichnungen und einer Auswahl seiner humoristischen Texte. In geöffnetem Zustand und mit allen ausgezogenen Schubfächern wirkt das Ganze wie ein >tragbares Museum< und bildet eine gute Zusammenfassung des Gesamtwerkes. Er hat dreihundert Koffer machen lassen, darunter zwanzig Luxus-koffer in prächtigem Leder. Duchamp hat die gleiche Sorgfalt darauf verwandt, die Reproduktionen aller seiner Werke in einem Koffer zusammenzubringen, mit der er seine Werke selbst in einem einzigen Museum versammelt hat.“¹⁹

Dreizehn Jahre später nämlich findet das Modell der *Boîtes* ihre reale Entsprechung: als 1954 die Sammlung Arensberg²⁰ im Philadelphia Museum of Art auch unter Mitwir-

18 Im Wort VALISE findet sich das Anagramm SELAVI, das Marcel Duchamp auch als Pseudonym benutzte: Rose Selavy.

19 Henri Pierre Roché: *Souvenirs sur Marcel Duchamp*, zit. n. BONK 1989, S. 182.

20 Durch die Freundschaft mit Walter und Louise Arensberg, die zwischen 1915 und 1952 über vierzig Hauptwerke zusammentragen, gelingt es Marcel Duchamp den Zufallsstreuungen des Kunstmarkts zu entgehen und seine Werke in einer Sammlung zu konzentrieren: „Ich hatte immer das Gefühl, ein Bild hier und ein anderes

kung von Duchamp realisiert und der Öffentlichkeit präsentiert wird, ist auf der Ebene der Originale das erreicht, was in den *Boîtes* bereits verwirklicht war: Die permanente Installation seiner Werke im Museum rund um das *Grande Verre*.²¹

Bis in die 50er Jahre wird Duchamp in den engen Kreisen der Avantgarde, unter Künstlern und Schriftstellern, eine distanzierte Bewunderung entgegengebracht, doch beruht sie auf einer nur mittelmäßigen Kenntnis seines Oeuvres, zugleich auch auf einer Fehlinterpretation, und das umso mehr, als Duchamp wenig tut, um sein Werk zu erläutern oder zu verteidigen. Die erste ihm gewidmete Monographie in Frankreich datiert aus dem Jahr 1959.²²

Die oberflächliche Kenntnis seines Werks führt zur Ästhetisierung des Readymade, zur Verallgemeinerung der kritischen Installation, worauf Duchamp 1962 folgendermaßen reagiert:

„Dieses Neodada, das sich jetzt Nouveau Réalisme, Pop-Art, Assemblage etc. nennt, ist ein billiges Vergnügen und lebt von dem, was Dada tat. Als ich die >Readymades< entdeckte, gedachte ich den ästhetischen Rummel zu entmutigen. Im Neodada benutzen sie aber die Readymades, um an ihnen >ästhetischen Wert< zu entdecken!! Ich warf ihnen den Flaschentrockner und das Urinoir als eine Herausforderung ins Gesicht, und jetzt bewundern sie deren ästhetische Schönheit.“²³

Diese Reaktion von Duchamp ist verständlich, vor allem mit Blick auf die Manifeste

irgendwo anders zu zeigen, ist genauso, wie jedes Mal einen Finger oder ein Bein zu amputieren.“ („I always felt that showing one painting in one place and another somewhere else is just like amputating one finger or a leg each time.“ Originalwortlaut Filminterview Sweeney-Duchamp, Philadelphia 1955). Als am 28. Dezember 1950 der Vertrag zwischen Walter und Louise Arensberg und dem Philadelphia Museum of Art unterzeichnet wird, ist das Werk Duchamps fast komplett und ohne den Kunstmarkt zu tangieren in die Obhut einer öffentlichen Sammlung gelangt. Duchamps Kommentar: „Nie hatte ich ein solches Gefühl völliger Zufriedenheit.“ („I never had such a feeling of complete satisfaction.“ Originalwortlaut Filminterview Sweeney-Duchamp, Philadelphia 1955). Vgl. BONK 1989, S. 18f.

21 Vgl. BONK 1989, S. 20 f.

22 Die erste Monographie war die von Robert Lebel: *Sur Marcel Duchamp*, 1958 (vorgestellt wurde die Monographie 1959). Dieter Daniels legt in seinem Buch *Duchamp und die anderen* den Boom der Duchamp-Forschung seit den 1960er Jahren offen. Wo Alain Joffroy noch 1958 anlässlich der erschienenen Publikation von Lebel fragte, warum man so lange auf eine Monographie über Duchamp warten musste, nennt beispielsweise die Bibliographie des Katalogs zur Duchamp-Retrospektive des Philadelphia Museum of Art, fünfzehn Jahre später, 1973, bereits 198 Titel, und der Katalog zur Retrospektive im Centre Georges Pompidou, Paris verzeichnet 320 Titel. Vgl. DANIELS 1992, S. 234 f.

23 Marcel Duchamp an Hans Richter, 10.11.1962. Zit. n. RICHTER 1964, S. 212.

des Nouveau Réalisme. Pierre Restany (Abb. 22), der (selbsternannte) Theoretiker der Gruppe verfasst zwei Manifeste – 1960 und 1961 - die die theoretische Vereinigung der einzelnen Künstler bilden sollen.²⁴ Die Gemeinsamkeit wird in der „Aneignung des Realen“, in der direkten Hinwendung zum Leben, zum Alltag hin, gesehen:

„Das hinreißende Abenteuer des wirklichen Sehens, nicht durch die Brille leicht faßlicher oder erfundener Übersetzung. Was ist sein Kennzeichen? Die Einführung einer soziologischen Wechselbeziehung im entscheidenden Stadium der Mitteilung. Die Soziologie kommt dem Bewußtsein und dem Zufall zu Hilfe, sei es bei der Auswahl oder dem Zerreißen eines Plakates, bei der Beschaffenheit eines Objekts, bei Abfall und Müll, bei der Entfesselung mechanischer Erregbarkeit oder der Verbreitung von Sensibilität jenseits der Grenzen ihrer Wahrnehmung.“²⁵

Im zweiten Manifest, *A 40° au-dessous de Dada*²⁶, wird der Nouveau Réalisme dann als „künstlerische Taufe des Objekts“ definiert:

„Nach dem Nein und dem Nullpunkt ist jetzt eine dritte Position des Mythos erreicht: die Anti-Kunst-Geste von Marcel Duchamp nimmt positive Eigenschaften an. Der dadaistische Geist identifiziert sich mit einer Aneignungsweise der modernen äußeren Wirklichkeit. Das Readymade ist nicht mehr der Gipfel von Negativität und Polemik, sondern das Grundelement eines neuen Ausdrucksrepertoires. Solcher Art ist der neue Realismus: eine vielmehr direkte Art, die Füße wieder auf die Erde zu setzen, aber 40 Grad über dem Nullpunkt Dada und somit auf einer Höhe, in der der Mensch, wenn es ihm gelingt, sich wieder in das Reale zu integrieren, es mit seiner eigenen Transzen-

24 Die Gruppe der Nouveaux Réalistes wurde am 27. Oktober 1960 formell in Paris gegründet. Arman, Dufrière, Hains, Raysse, Tinguely, Spoerri und Villeglé trafen sich in der Wohnung von Yves Klein und unterzeichneten dort die, von Restany verfasste, Gründungsurkunde: „Am Donnerstag, dem 27. Oktober 1960 sind sich die Nouveaux Réalistes ihrer kollektiven Eigenart bewusst geworden. Nouveau Réalisme = neuer Zugang zur Wahrnehmung der Realität“ (Les nouveaux réalistes ont pris conscience de leur singularité collective. Nouveau Réalisme = nouvelles approches perceptives du réel.). César, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle, Gérard De-champs und Christo kamen später dazu (Abb. 23, 24).

25 Pierre Restany, *1. Manifest des Nouveau Réalisme*, in: GLOZER 1981, S. 242. Das Erste Manifest des Neuen Realismus wird von Restany im Zusammenhang mit der von ihm im Mai 1960 in der Galerie Apollinaire, Mailand, organisierten Kollektivausstellung mit Arman, Hains, Dufrière, Klein, Tinguely und Villeglé im April herausgegeben.

26 Dieses zweite Manifest entstand im Mai 1961 anlässlich der Eröffnungsausstellung der Galerie J, Paris, von Jeannine Restany mit der von Pierre Restany organisierten Ausstellung *À 40° au-dessus de Dada*. Vertreten waren: Arman, César, Dufrière, Hains, Klein, Rotella, Spoerri, Tinguely und Villeglé (Abb. 25).

denz identifiziert, die da ist Emotion, Gefühl und schließlich, noch immer, Poesie.“²⁷ Das sind eher Worte einer Werbekampagne, als ein Resultat einer kritischen Auseinandersetzung bzw. angemessenen Betrachtung der einzelnen künstlerischen Positionen der beteiligten Künstler. Die Manifeste der Nouveaux Réalistes dienten denn auch in erster Linie der Vermarktung der Gruppe und der Selbstbeweihräucherung Restanys und wurden nicht von allen Mitgliedern goutiert. Restanys Rolle innerhalb der Nouveaux Réalistes kann deshalb zugleich als konstitutiv und konfliktvoll beschrieben werden: einerseits profitierten die Künstler von seiner Unterstützung und der Medienpräsenz der Gruppe, andererseits stellte er sie aber auch vor Probleme: Restanys gemeinsamer Nenner der Gruppe (einer Gruppe von Individualitäten, die eigentlich durch die „Geschichte“, nicht aber durch eine gemeinsame Theorie zusammengeführt worden sind) erwies sich am Ende als ein theoretisches Konstrukt, das von einigen für falsch und unhaltbar erklärt wurde. Die Mitglieder der Gruppe, allen voran Yves Klein, begannen sich von Restany zu distanzieren. Von „Demission“ war die Rede und es zirkulierten Briefe, in denen die Wiederherstellung der „Wahrheit über den Nouveau Réalisme“ gefordert wurde. Schon im Oktober 1961 betrieben Hains, Klein und Raysse die Auflösung der Gruppe²⁸, und im Oktober 1963 ließ Arman Restany öffentlich ausrichten, dass er andere Kritiker dazu aufrufen werde, an dem Prozess der „Derestanyisierung“ mitzuwirken.²⁹

Grundsätzlich kann gesagt werden, dass die persönliche Interpretation ihres „geistigen Vaters“³⁰ Duchamp und ihre gemeinschaftliche Hommage an das Objekt, den gemein-

27 „Bei vierzig Grad über Dada“ (*À 40° au-dessus de Dada*), Zweites Manifest des Nouveau Réalisme, Mai 1961, zit. n. GLOZER 1981, S. 246-247.

28 Am Abend des 8. Oktober 1961 unterzeichneten Klein, Hains und Raysse in der Coupole folgende Erklärung: „Der Nouveau Réalisme ist aufgelöst.“ Diese Auflösung setzt jedoch den gemeinsamen Aktivitäten kein Ende. Vgl. BUDERER 1986, S. 81.

29 Vgl. Richard Leeman: *Mediatisierung, Theoretisierung, Historisierung – eine „Restanyisierung“* in: KREMPEL 2007, S. 256-260.

Eigentlich war „jeder eher ein Rastignac in Paris [...]“. Wir hatten den Eindruck eine Gruppe zu bilden, doch war es mehr eine Gruppe >in Verteidigungshaltung< als eine Gruppierung um eine gemeinsame Idee herum. Wir fühlten uns in Verteidigungsstellung zu dem, was in Paris bereits eingeführt war“ resümiert Arman. Vgl. Catherine Millet, „Arman, *qualité, quantité*“, in: *Artpress*, Nr. 8, Paris, Dezember 1973-Januar 1974, zit. n.: Camille Morineau: *Die „Nachfolge“ Duchamps*, in: KREMPEL 2007, S. 104.

30 „[...] Wahrscheinlich braucht jede junge Generation einen Prototyp. Und in diesem Fall spiele ich die Rolle. Das freut mich sehr. Aber eine besondere Bedeutung hat das nicht. Denn es besteht ja keine augenfällige Ähnlich-

samen Kern der Nouveaux Réalistes bilden, aber auch den Knoten darstellen, in dem ihre Gegensätze aufeinander treffen.

Daniel Spoerri begegnet Marcel Duchamp 1959 in Paris³¹, und bittet ihn um die Realisierung von Rotoreliefs für die von ihm lancierten Multiples, die *Edition MAT (Multiplication d'Art Transformable)*³², was Duchamp auch annahm. Die damit beginnende Verbundenheit und gegenseitige Wertschätzung, die bis zu Duchamps Tod anhielten, lassen sich mit einigen Werken und Dokumenten belegen: 1964 war Duchamp Teilnehmer an einem der Bankette für Spoerris Ausstellung *31 Variations on a Meal (Eaten by...)* in der Allan Stone Gallery, New York (Abb. 26)³³; 1965/66 trug Daniel Spoerri eine Arbeit zu Duchamps Schach-Stiftung bei. Duchamp war darüber hinaus ein begeisterter Leser von Spoerris *Topographie des Zufalls* und er sammelte auch einige von Spoerris Werken, dessen „development as an artist“ er „with great interest“³⁴ (Abb. 27) verfolgte.

Daniel Spoerri wird öfters mit Duchamp verglichen, und manche Kritiker werfen ihm vor, er habe die Nutzung des Zufalls und die Idee des Ready-made von Duchamp

keit zwischen dem, was ich machte und dem, was heute gemacht wird. [...] Die Leute haben eben den Eindruck, dass meine Ideen denen der jungen Künstler von heute ähnelten, und dass es folglich eine Art ‚Grüßwechsel‘ zwischen uns geben müsse. Und mehr ist unsere Beziehung zueinander auch nicht. [...]“ Marcel Duchamp im Gespräch mit Pierre Cabanne, in: CABANNE 1972, S. 147.

31 In Paris 1959 sah Tinguely Duchamp beim „Schweinsfußessen“ (pied de porc à la Menehould) und berichtete Spoerri davon, der sofort losging, ihn aufzusuchen. Nach dieser ersten Begegnung lud Marcel Duchamp Spoerri in Max Ernsts Atelier, wo er damals wohnte, ein, um die Beteiligung an der Edition MAT zu besprechen. Vgl. *Die lebensbejahende Sinnlosigkeit*. Interview von Dieter Daniels mit Daniel Spoerri, in: FISCHER 1988, S. 183 ff. und *Zu Marcel Duchamp*, in: SPOERRI 2001, S. 85 ff.

32 Siehe Anm. 2

33 „16) Im März 1964 stellte ich in der Galerie Allan Stone in New York <<31 Variationen über eine Mahlzeit>> aus, wobei ich das Prinzip der Variation über ein Thema der Konkreten Kunst durch die Einbeziehung des Zufalls erweitere. 31 gleiche Tische werden durch die Einwirkung, die von den geladenen Gästen auf sie ausgeübt wird, verändert. Die Ergebnisse werden ausgestellt.“ (aus: Daniel Spoerri: *Die Entwicklung des Fallenbildes*). Die Ausstellung „29 Variations on a meal“ fand in der Allan Stone Gallery, New York, vom 19.-22. März 1964 statt. Entgegen der Ankündigung wurde die Ausstellung auf 31 Tische ausgeweitet, weshalb sie in der Literatur stets mit dieser Zahl zitiert wird. Gäste waren neben Marcel Duchamp, Arman, Copley, Letty Eisenhower, Ferro, Dick Higgins, Ray Johnson, Allan Kaprow, Alison Knowles, Michael Kirby, Billy Lennick, Roy Lichtenstein, Ben Patterson, Dorothy Podber, Robert Rosenblum, Margerie Stridder, Andy Warhol u.a.m. Spoerris Hommage an Duchamp lässt sich auch mit einigen anderen Werken belegen, in denen Spoerri direkt odert indirekt auf Duchamp verweist: *Ça crève les yeux que c'est Rose Sélaury*, 1966; *Hommage à R. Mutt*, 1970; *Großer Arbeitstisch (Marcel Duchamp remis en place)*, 1989, um einige zu nennen.

34 1965 stellte Marcel Duchamp Spoerri eine Empfehlung für die Harkness Foundation aus. Vgl. KAMBER 1990, S. 34.

übernommen. Es gibt natürlich Parallelen in der Arbeitsweise, aber auch klare Abgrenzungen, die eine Nachahmung Duchamps ausschließen.

1.2 Der Krämerladen, 1961

Das ideologische Umfeld der 60er Jahre in Frankreich (respektive Europa) war geprägt von der aufkommenden „Gesellschaft des Spektakels“ (Guy Debord)³⁵: die Konsumkultur wurde heftig beworben und der daraus resultierende Einzug der Objekte³⁶ in Wohnungen, öffentlichen Raum und Arbeitswelt brachte einer Kultur, die auf Erwerb gerichtet war, den Luxus des Wegwerfens bei. Dieser spektakuläre Modernisierungsschub führte dazu, dass die halbindustrialisierte, traditionsorientierte Gesellschaft des Nachkriegsfrankreichs einem so plötzlichen wie radikalen Wandel unterworfen war: Lebensstil, Werte und Infrastruktur hatten sich verändert. Massenproduzierte Nahrung und Konsumartikel verbreiteten sich rasch, die Sanierung der zum Teil kriegszerstörten Städte führte insbesondere in Paris zum Abriss und Neuaufbau ganzer Viertel. Frankreich nahm diese Zeiterscheinungen mit einer Mischung aus Begeisterung und Widerstand auf: einerseits repräsentierte die Konsumwelt eine explosive Wohlstandsteigerung nach den Entbehrungen des Krieges, andererseits wurde sie aber auch mit

35 Den Ausdruck „Gesellschaft des Spektakels“ (*société du spectacle*) verwenden Guy Debord und die Situationistische Internationale in den 1960er Jahren zur Kennzeichnung der zeitgenössischen Konsumgesellschaft. „*La société du spectacle*“ ist auch der Titel von Debords bekannten Pamphlet. Vgl. DEBORD 1997.

36 Frankreichs Faszination für Dinge fand ihren Widerschein in Film (Nouvelle Vague) und Literatur wie auch in der bildenden Kunst. Alain Robbe-Grillet zum Beispiel benutzte den Begriff „nouveau réalisme“ zur Beschreibung einer Tendenz in der Nachkriegsliteratur, die unpersönliche, dabei aber lebendige Beschreibungen moderner Objekte in den Vordergrund rückte. Zum zentralen Augenmerk wurde die Objektwelt des Alltagslebens der 1960er Jahre auch in der schriftstellerischen Tätigkeit von Jean Baudrillard oder Georges Perec. Wo Baudrillards 1968 erschienene semiologische Studie *Le système des objets* einen von mehreren Versuchen bildet, eine marxistische Taxonomie der zeitgenössischen Objekt-„Spezies“ aufzustellen, steht Perecs 1965 erschienener Roman *Les choses: une histoire des années soixantes* für seine eigene „soziologische“ Alltagsstudie in Form eines „Versuchs einer Beschreibung“ gewöhnlicher Dinge. Vgl. Jill Carrick: *Der Nouveau Réalisme: die Umleitung der Warenfülle*, in: KREMPEL 2007, S. 177 f.

dem Imperialismus der USA assoziiert.³⁷

Aus diesem Rausch der Wohlstandssteigerung heraus mag auch Restanys Charakterisierung des Nouveau Réalisme als eine die Moderne überhaupt und ihre Konsumgüter im Besonderen preisende Kunst resultieren.³⁸ Restany übersieht jedoch in seiner Euphorie, dass manche Werke der Nouveaux Réalistes, v. a. im Vergleich mit den amerikanischen Neo-Dadaisten bzw. der Pop Künstler, das Warenspektakel mehr problematisieren als es nur zu illustrieren.

Im Juni 1961 fand in der Pariser Galerie Rive Droite unter der Leitung von Pierre Restany die Ausstellung *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York* statt, in der Arman, Bontecou, César, John Chamberlain, Chryssa, Raymond Hains, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Niki de Saint-Phalle und Jean Tinguely vertreten waren.³⁹ Obwohl als gemeinsamer Bezugspunkt die Aneignung der Objekte aus dem Bereich der Massenkultur und des Alltagslebens im Zentrum stand, machte Restany bereits im Vorwort des Katalogs einen (klischeehaften) Unterschied zwischen der Pariser und der New Yorker Szene:

„Die Europäer, die eine strengere Logik haben, die in ihrer Ausführung einfacher und präziser, in der Aneignung unmittelbarer sind, bleiben in der Mehrzahl in jeder Beziehung Nouveaux Réalistes. Die Amerikaner, die im Herzen romantisch, im Geiste surrealistisch und im Ton barock sind, erweisen sich auch der surrealistischen Versuchung zugänglicher, sie, die man bereits die amerikanischen ‚Neo-Dadaisten‘ nennt, sind im Begriffe wieder einem modernen Objektfetischismus zu errichten.“⁴⁰

Wie groß und grundlegend der Unterschied im Umgang mit der neuen Realität sein

37 Vgl. Jill Carrick: *Der Nouveau Réalisme: die Umleitung der Warenfülle*, in: KREMPEL 2007, S. 177.

38 „Wir erlebten am Ende der 50er Jahre den Abschluss der Wiederaufbauperiode, den Beginn des Wirtschaftsbooms und sind Zeuge des großen technologischen Abenteuers der Raumfahrt. Die IV. Republik, so wie ich sie von meinem Beobachtungsposten aus habe erkennen können, hat sowohl den wirtschaftlichen und sozialen Aufschwung erlebt als auch den erdrückenden politisch und wirtschaftlichen Einfluss der Vereinigten Staaten. (...) Ich habe mich für den Optimismus entschieden, der in der Zeit angelegt war, und damit gegen den Pessimismus der unmittelbar zurückliegenden Vergangenheit, den Kult der Erinnerungen.“ Vgl. Pierre Restany im Interview mit Sylvain Lecombe: *La prise en compte réaliste d'une situation nouvelle*, in: BUDERER 1986, S. 18.

39 Vgl. BUDERER 1986, S. 83.

40 BUDERER 1986, S. 83

konnte, wurde im Folgejahr deutlich. Denn gut fünfzehn Monate nach der Pariser Ausstellung, am 31. Oktober 1962, wurde in der Sidney Janis Gallery in New York die Ausstellung *The New Realists* eröffnet (Abb. 28). Die europäischen Nouveaux Réalistes sahen sich in dieser Schau nicht mehr dem amerikanischen Neo-Dada gegenüber, der ein Jahr zuvor noch als Bezugspunkt galt, sondern vielmehr den Künstlern, die wir heute als Pop Künstler kennen: James Rosenquist, Roy Liechtenstein, Andy Warhol, Claes Oldenburg oder Tom Wesselmann und anderen. Der von Restany polemisch bereits proklamierte Fetischismus hat sich weiter verbreitet. Bei dieser Gegenüberstellung von französischem Nouveau-Réalisme und amerikanischer Pop-Art schnitten die Europäer in der amerikanischen Presse schlecht ab.⁴¹ Den „Optimismus“, den Restany ursprünglich für die Gruppe der Nouveaux Réalistes beanspruchte, schlug dem Betrachter bei den Arbeiten der Pop Künstler entgegen, während die Europäer gar nicht mehr den Anschein erweckten, zum Inbegriff einer „Metapher von der Macht der Konsumgesellschaft“⁴² zu gehören.

Die Nouveaux Réalistes arbeiteten nicht wie die Amerikaner mit illusionistischer Malerei und Bildern aus der zeitgenössischen plakativen Werbung⁴³, sondern sie unterzogen die Objekte und Waren einer Uminszenierung: Arman zum Beispiel häufte Objekte in seinen Glaskästen an (Abb. 30), Tinguelys Maschinen zerstörten sich selbst, Deschamps präsentierte gesammelte Unterwäsche (Abb. 31), Spoerri begann seine Sammlungen (Abb. 32) und klebte Essensreste, Teller und Besteck auf Tische fest (Abb. 33) und Christo entzog die Objekte gleich ganz dem Blick des Betrachters (Abb. 34).

Einerseits griffen diese Arten der Präsentation auf frühe Auslagengestaltungen des Einzelhandels für die Arbeiterklasse zurück⁴⁴, in denen Waren aus zweiter Hand zum

41 Vgl. Kaira Cabanas: „Mickrig und verstaubt“: die Nouveaux Réalistes in New York, in: KREMPEL 2007, S. 126-129.

„In der Sidney Janis Gallery gab es drei Meter große Warhols, zwei Meter große Lichtensteins, vier Meter große Wesselmanns. Die Europäer wirkten daneben mickrig und verstaubt. [...] Die Gegenüberstellung fiel nicht zu unserem Vorteil aus.“ Vgl. Arman, *Mémoires accumulées: Entretiens avec Otto Hahn*, Paris, 1992, S. 66, zit. n. Kaira Cabanas, in: KREMPEL 2007, S. 126-129.

42 Pierre Restany im Interview mit Sylvain Lecombe: *La prise en compte réaliste d'une situation nouvelle*, in: BUDERER 1986, S. 19.

43 Als ein Beispiel mag hier *Still Life #17* (1962) von Tom Wesselmann dienen (Abb. 29).

44 Molly Nesbit hat in ihrer Studie zu Eugène Atgés Fotografien von Schaufenstern des frühen 20. Jahrhunderts

Verkauf angeboten wurden, und standen somit im Widerspruch zur Ästhetik konzentrierter Klarheit der Warenhäuser in den 60er Jahren, andererseits lassen die Installationen aber auch an das neue Schicksal der Objekte denken, denen sie in der Konsumgesellschaft und der Massenproduktion ausgeliefert sind: das der Entsorgung und der Verschrottung. Neben dieser materiellen Topografie des Spektakels (Guy Debord beschrieb sie in der Gesellschaft des Spektakels als eine „ununterbrochene Übereinanderlagerung geologischer Warenschichten“⁴⁵) evozieren sie aber auch die unheimlichere Topografie einer Erinnerung, der Wiederkehr des Verdrängten in der Nachkriegszeit. Unter diesem Aspekt können einige Installationen auch an die angehäuften Gegenstände von Holocaust-Opfern erinnern bzw. an verlassene Schauplätze nach der Tragödie des Krieges. Das Objekt wird in dem Fall nicht mehr als Metapher des neuen Wohlstands gedeutet, sondern als ein Relikt, als ein materieller Zeuge eines gelebten Lebens, der das Vergangene in Erinnerung ruft und ins Bewusstsein zurückholt.

Benjamin Buchloh legte dar, dass „die Verdrängung katastrophischer geschichtlicher Erfahrung und deren Gegenteil – die rasche Entwicklung einer neuen Kultur des Spektakels und Konsums – zu den grundlegenden Bedingungen der künstlerischen Produktion jener Nachkriegszeit zählten. [...] Die Praktiken der visuellen Avantgarde wurden zwischen 1958 und 1968 größtenteils [...] als Teil eines umfassenderen Entwurfs gesellschaftlicher Modernisierung und Amnesie formuliert.“⁴⁶

Das Objekt macht somit einen Verlust, aber auch eine Fülle neu sichtbar. Im Kontext einer von Konsumwahn der Nachkriegszeit verstärkten Geschichtsamnesie bieten die objekt- und zufallsgeformten Topografien der Nouveaux Réalistes konfliktvolle Gedächtnisstützen, die Erinnern und Vergessen miteinander verweben. Diese Deutung

darauf hingewiesen, dass Auslagen mit aufgeschichteten Gütern wie Altkleidung, Metallschrott und Lebensmitteln in Paris als Kennzeichen von Arbeitervierteln galten und als solche von Verwaltungsbeamten, die sich um ein bürgerliches Erscheinungsbild der Stadt sorgten, gelegentlich untersagt wurden: „Im Interesse der Sauberkeit und des guten Bildes der öffentlichen Verkehrswege ist es verboten, alte oder gebrauchte Gegenstände auszulegen, wie etwa Kleidung aus zweiter Hand, Lumpen, Altmetall usw.“ Vgl.: Molly Nesbit: *Atget's Seven Albums*, New Haven, 1992, S. 160, zit. n. KREMPEL 2007, S. 179.

45 Vgl. DEBORD 1997, #42, S. 35.

46 Benjamin Buchloh: „Plenty or Nothing: from Yves Klein's *Le Vide* to Arman's *Le Plein*“, in: *Premises: Invested Spaces in Visual Arts, Architecture and Design from France: 1958-1998*, Guggenheim Museum, New York, 1998, S. 88, zit. n. KREMPEL 2007, S. 180.

des Objekts als eines Behältnisses für das Nicht-Manifeste oder Vergessene, das Ungesagte oder Verdrängte, das vor Augen geführt und somit wieder in Erinnerung gerufen wird, widersprechen Restanys Konzeption des Nouveau Réalisme als einer direkten Vergegenwärtigung des Realen und des Neuen. Vielleicht ist es also an der Zeit, wie Alain Jouffroy vorgeschlagen hat, die Kunst des Nouveau Réalisme als eine gebrochene Topografie neu zu begreifen, als eine Topographie im „Lichte eines Stillstands, einer Versteinerung, des Todes“, die eine „Archäologie der Gegenwart“⁴⁷ erlaubt.

1.2.1 L'épicerie

Galerie Addi Koepcke, Kopenhagen, 28.09. – 28.10.1961

Im Herbst 1961 hielt sich Spoerri in Dänemark auf, um die von ihm mitorganisierte Ausstellung „*Bewegelse i konsten*“⁴⁸ (Bewegung in der Kunst) im Museum Louisiana in Humlebaek einzurichten. Er traf dort Addi Koepcke, und es kam zu einer Ausstellung in dessen Galerie, bei der Spoerri freie Hand gelassen wurde. Spoerri inszenierte den ersten Raum der Galerie als Kolonialwarenladen, wo allerlei Produkte, Konserven und Nahrungsmittel zum Ladenpreis von Koepcke und seiner Frau Tut verkauft wurden (Abb. 35). Lediglich ein Stempelaufdruck mit dem Schriftzug „*Attention oeuvre d'Art*“ und dem Namen des Künstlers („*Achtung Kunstwerk. Daniel Spoerri*“) wies die Alltagsprodukte als Kunst aus (Abb. 36, 37). Schon am Eröffnungstag wurden fast alle Waren verkauft, auch die 80 kleinen Brote, in die Abfall eingebacken war und die den Katalog ersetzten (Abb. 38).

Im hinteren Raum waren die *Schwarze Brille* (Abb. 39) und zehn Fallenbilder zu sehen, deren Inventar nicht aus Spoerris Haushalt, sondern aus dem Robert Fillious stammte.

Spoerris Inszenierung des Krämerladens greift die allgemeine Stimmung der Zeit kri-

47 Alain Jouffroy: *Les pré-voyants*, La Connaissance, Brüssel, 1974, zit. n. KREMPEL 2007, S. 181.

48 Siehe Anm. 13.

tisch und ironisch auf und stellt das Verhältnis des Konsumenten im Waren- wie im Kunstkontext infrage.⁴⁹ Er widmete die Kunstgalerie von Addi Koepcke kurzfristig in ein Geschäft um und kombinierte seine Ausstellung der Fallenbilder mit angebotenen, durch den Stempel als „besonders“ ausgewiesenen Waren. Damit nahm er Duchamps Konzeption des Ready-mades auf und bezog gewöhnliche Lebensmittel in sie ein, die bei Duchamp noch nicht vorgekommen waren.

Indem Spoerri gewöhnliche Lebensmittel per Stempel zu Kunst „veredelte“, wertete er vergängliche und nicht mehr bloß dauerhafte Objekte des Alltags auf. D. h. einerseits fetischisierte er die Ware und erreichte damit auch den sofortigen Verkauf der eigentlich banalen Esswaren⁵⁰ und andererseits relativierte Spoerri mit dem Stempel, der ja keine zulässige Form der Signatur war, den Originalitätsanspruch des Kunstwerks, ein Problem, das ihn bereits seit seiner *Edition MAT* beschäftigt. Das „tägliche Brot“ als Kunst stellte den Ewigkeitsanspruch und (materiellen) Wert der Kunst in Frage und der ins Brot eingebackene Abfall (Nägel und Glassplitter) verletzte zudem ein Tabu: der Künstler zeigte in einer umgekehrten Provokation, was tatsächlich mit dem Brot, das in allen Kulturen der Inbegriff des Essbaren ist, in der neuen Wegwerfgesellschaft täg-

49 Spoerri Krämerladen erinnert unweigerlich an Claes Oldenburgs *The Store* (Abb. 40), der zwei Monate später in New York eröffnet wurde. Beide Künstler erklären jedoch, voneinander nichts gewusst zu haben (Vgl. Interview von Susan Hapgood mit Claes Oldenburg, S. 124, und Interview von Susan Hapgood mit Daniel Spoerri, S. 134, in: HAPGOOD 1994).

Oldenburg mietete sich 1961 in New York im Haus 107 an der 2. Straße Ost einen Laden, der ursprünglich ein Lagerhaus für Esszimmereinrichtungen war. Am 1. Dezember 1961, wurde der Laden feierlich eröffnet.

„Der Laden“ spiegelt die Fülle serienmäßig hergestellter Konsumgüter, die verlockend in den Schaufenstern der kleinen Geschäfte ausgestellt waren und bis auf die Gehsteige der Lower Eastside überquollen. Oldenburg schuf den Laden nicht als Imitation von Natur, „sondern als Natur, die sich in Richtung zur Psychologie hin verändert“, als eine Sammlung psychologischer Aussagen. Die im Laden installierten Waren, überwiegend Gliedmaßen und Körperteile weiblicher Schaufensterpuppen, Dessous und überdimensionierte Süßwaren, füllten den gesamten Raum. Fragmentierung, fetischistische Obsession und Maßstabsveränderung verwandelten jeden Gegenstand in eine individualisierte und intensivierte Fassung seines früheren Selbst. Die Anziehungskraft der wohlgeformten Beine und der Unterwäsche als Ersatz für das Weibliche verschmolz mit primitiven oralen Empfindsamkeiten in Form von überdimensionierten Tortenstücken und Pralinen (Abb. 41, 42). Der „Laden“ war ein Versuch, das Kunstwerk wieder zu seiner wirklichen Funktion zurückzubringen, so wie Oldenburg sie damals sah.

„... warum sollte ich überhaupt 'Kunst' schaffen wollen – das ist die Vorstellung, die ich loswerden muss. Angenommen, ich wollte irgendein Ding machen, was würde das Ding sein? Einfach nur ein Ding, ein Gegenstand. Kunst hätte damit nichts zu tun. Ich mache einen Gegenstand, der etwas kostet (>Lebensunterhalt<). Ein >künstlerisches< Aussehen oder ein >künstlerischer< Inhalt leiten sich von dem ab, worauf sich das Objekt bezieht, nicht vom Objekt selbst oder von mir. Diese Dinge werden in Galerien ausgestellt, aber das ist nicht der richtige Platz für sie. Ein Laden wäre besser (Laden – Ort voller Gegenstände). Museum im b.[ürgerlichen] Konzept entspricht dem Laden in meinem.“ Vgl. BRUGGEN 1991, S. 21-26.

50 Die Käufer glaubten etwas „Besonderes“ erstanden zu haben, „denn wann konnte man schon –zum selben Preis- zu Kunst geadelte Butter, Tomaten und Mehl einkaufen?“ Vgl. Daniel Spoerri: *Addi Koepcke und seine Galerie in Kopenhagen*, 1961, in: HARTUNG 2001, S.35.

lich passiert: es landet auf dem Müll.⁵¹ Dieses als *Catalogue Tabou* (Abb. 44) bekannte Sortiment von Brotteigobjekten war bereits ein Vorbote der *Eat Art*, deren Erfinder Spoerri 1970 sein sollte.⁵²

Die zehn Fallenbilder und die *Schwarze Brille* Spoerris im hinteren Raum der Kopenhagener Ausstellung waren die Artefakte im eigentlichen Sinne. Die *Schwarze Brille* stand am Anfang von Spoerris Brillensammlung⁵³ (Abb. 47), mit denen er das Sehen zum Gegenstand macht:

„Die Fantasie muss das verlorene Augenlicht ersetzen, falls man meine Schwarze Brille aufsetzt, dessen Gläser mit Nadeln versehen sind, die einem die Augen ausstechen (Abb. 48).“⁵⁴

Spoerri relativierte oder negierte so das (direkte) Sehen, um auf das innere Bild – die Imagination, die Kraft der Erinnerung zu verweisen.⁵⁵

Robert Fillious hinterlassenes Interieur wurde als Fallenbildsammlung gezeigt: Seine ganzen Habseligkeiten wurden in dem Zustand, in dem er sie bei seiner Ausreise verlas-

51 Dass seine Botschaft „angekommen“ war, zeigt ein hitziger Protestbrief des Leiters des Ulmer Brotmuseums an einen Galeristen gegen die Ausstellung dieses Werkes in seiner Galerie im Jahr 1962:

„[...] Selbstverständlich weiss ich genau, dass Sie jetzt sagen <Piefke> oder <zurückgebliebener Minderbegabter>. Das kann mich aber nicht daran hindern, immer wieder zu betonen, dass in der gleichen Zeit, wo es Bilder gibt, die das Brot verhöhnen, über 2/3 der Menschheit am Hunger verrecken. Vielleicht hat das gar nichts miteinander zu tun nach ihrer Ansicht. Nach meiner Ansicht sogar sehr. Denn je mehr wir die Hochachtung für das Brot zerstören, desto schneller wird uns der Teufel holen, wenn diese hungrigen Massen in unsere Welt einbrechen.“

Abdruck des Briefes in: SPOERRI 2001, S. 108. (Abb. 43)

52 Spoerris *Catalogue Tabou*, wie auch die anderen Lebensmittel, die er in seiner Ausstellung „*Der Krämerladen*“ 1961 in Kopenhagen präsentiert hat, waren die Vorboten der *Eat-Art*, die der Künstler ab 1970 in der *Eat-Art Gallery*, die seinem 1968 gegründeten Restaurant Spoerri in Düsseldorf angegliedert wurde, ausstellte und vertrieb (Abb. 45, 46). Ausgehend von der *Edition MAT*, die das Multiple vorwegnahm, wurde das Thema der Multiplikation bzw. der Variation über ein Thema auf das Veränderbarste und Vergänglichste überhaupt übertragen: auf das Essbare. Viele Künstler wurden eingeladen Variationen über ein Thema bzw. eine limitierte und signierte Auflage von essbaren Kunstwerken zu schaffen. Mit dabei waren u.a.: Richard Lindner, Arman, Joseph Beuys, Bernhard Luginbühl, George Brecht, André Thomkins, Robert Filliou, César, Roy Lichtenstein.

53 *L'Optique moderne, Collection de Lunettes présenté par Daniel Spoerri avec, en regard, d'inutiles notules par Francois Dufrêne* wurde als Anthologie 1963 von George Maciunas herausgegeben. Sie zählt zu den ersten Fluxus-Editionen. Es wurden 1000 Exemplare gedruckt, doch musste wegen mangelnder Qualität mehr als die Hälfte der Auflage eingestampft werden, so dass die Edition bereits im Sommer 1964 vergriffen war.

54 SPOERRI 2001, S. 75.

55 In der Einleitung zu seinen „*Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*“ (siehe Kap. 2.2.2), kommt Daniel Spoerri auf die Schwarze Brille zurück:

„Vielleicht trägt es zum Verständnis meines Versuches bei, wenn ich hinzufüge, daß das Bedürfnis, Gegenstände nur zu beschreiben und in der Erinnerung nachzuzeichnen – anstatt sie handhaben und zu sammeln - , mir erst wichtig wurde, als ich eine Brille konstruiert hatte, deren Gläser mit Nadeln besetzt waren, so daß man sich damit die Augen hätte ausstechen können.“

Vgl. SPOERRI 1968, S. 5.

sen hatte, fixiert. Gleich dreidimensionalen Fotografien beschreiben und speichern sie die damalige prekäre Lebenssituation von Spoerri Freund und Künstlerkollegen (Abb. 49).⁵⁶ Spoerri evozierte damit einen Erinnerungsraum, der auf die späteren *Musées sentimentaux* vorausweist.

In dieser kleinen, spontan improvisierten Ausstellung hat Spoerri unbewusst nicht nur die ganze Bandbreite seines Werks erstmals angelegt und manifestiert, sondern auch die Verflechtung und Überlagerung der einzelnen Aspekte seiner Arbeit mit den Objekten offen gelegt: das Objekt an und für sich, als alltäglicher Kram, als (fetischisierte) Ware, als Lebensmittel, und das Objekt als Zeichen und Symbol, als Verlassenes, als Vehikel der Erinnerung und als Bild des Vergänglichen, als Memento mori.⁵⁷

⁵⁶ Robert Filliou und seine dänische Lebensgefährtin waren eben Eltern geworden. Sie waren in einer schwierigen finanziellen Situation und da sie, weil unverheiratet, keine Sozialhilfe mehr beantragen konnten, siedelten sie, nachdem Filliou von den Behörden ausgewiesen wurde, nach Frankreich über. Vgl. Daniel Spoerri: *Addi Koepcke und seine Galerie in Kopenhagen*, 1961, in: HARTUNG 2001, S.33f.

⁵⁷ Rückblickend bezeichnete Spoerri diese Ausstellung in Kopenhagen, als eine der wichtigsten seiner Laufbahn. Vgl. SPOERRI 2001, S. 106.

2. DAS GEDÄCHTNIS ALS *ARS* UND *VIS*: GEDÄCHTNIS VERSUS ERINNERUNG

2.1 Das Gedächtnis als ars: Speichern Das Fallenbild

„Es gibt nichts Bezeichnenderes [...] als die Fallenbilder von Spoerri: jene Objekte, die er so aufklebt, wie er sie eines Morgens auf dem Regalbrett antrifft – jenes versteinerte Petit Déjeuner, das gleichsam einem mentalen Pompeji entstammt –, sind, sobald sie senkrecht an der Wand aufragen, schwindelerregend. Ein Wechsel des Gesichtspunktes genügt, um die Gegenstände des Alltagslebens in Sinnbilder des Todes und Erstarrung zu verwandeln.“

(Alain Jouffroy, Mai-Dez. 1960)⁵⁸

1960 erfindet Spoerri das Fallenbild (*tableau-piège*). Es hat ein einfaches Prinzip: zufällig vorgefundene Gegenstände werden genauestens auf ihrer zufälligen Unterlage fixiert. Dieses geklebte Stück Lebenswelt wird zum Bild erklärt und, dies ist die einzige Veränderung, von der Horizontalen in die Vertikale gekippt. Der Betrachter steht plötzlich zu den gewöhnlichen Dingen in einer neuen, ungewöhnlichen Beziehung, in der er sie sich neu aneignen muss. Das Fallenbild hat somit eine Doppelfunktion: es erinnert präzise an eine bestimmte Situation, deren Spuren es eingefangen hat, und es erschließt zugleich eine neue Optik der Welt. Spoerri selbst begreift sein Fallenbild nicht als „schöpferische Leistung“, sondern als „optische Lektion“:

⁵⁸ Zit. n. KREMPEL 2007, S. 157.

„In meinem Fall soll die optische Lektion darin bestehen, auf Situationen und Regionen des täglichen Lebens aufmerksam zu machen, die wenig oder gar nicht beachtet werden. Sozusagen unbewusste Kreuzpunkte menschlicher Tätigkeiten; oder mit anderen Worten: die formale und expressive Präzision des Zufalls in jedem Augenblick. Und ich kann es mir leisten, stolz auf den Zufall zu sein, da ich ja nur sein eingebildeter, bescheidener Handlanger bin. Eingebildet, weil ich seine Leistungen, für die ich ja nichts kann, mit meinem Namen zeichne. Bescheiden, weil ich mich zufrieden gebe, sein Handlanger (...) zu sein. Handlanger des Zufalls, das könnte meine Berufsbezeichnung sein.“⁵⁹

Spoerri stilisiert sich hier ganz bewusst zum „Handlanger des Zufalls“ und lenkt damit geschickt vom eigentlichen schöpferischen Akt ab. Natürlich werden die vorgefundenen Situationen ohne künstlerische Eingriffe im Fallenbild konserviert, und darin ist auch nicht das Herausragende seiner Arbeit zu sehen, der eigentliche künstlerische Akt ist bei Spoerri vorgelagert, er liegt in der Auswahl der jeweiligen Situation, im Blick, in der Wahrnehmung und der Sensibilität des Künstlers dem Leben und dem flüchtigen Moment gegenüber. Denn das Hinsehen auf das notwendig Vergehende, gegen die Zeit Festgehaltene, das Fest des unvermittelten Sehens machen sein Werk bedeutsam und garantieren die „optische Lektion“, die der Künstler uns mit seiner Arbeit erteilt. Spoerris Umgang mit dem Zufall kann man naturalistisch nennen. Werner Hofmann sah die „äußerste Stufe des Naturalismus“ dort, „wo dieser mit der Selbstaufgabe des künstlerischen Handelns identisch wird, wo der Umweg über die künstlerische Bearbeitung und Verwandlung der Wirklichkeit vermieden und an deren Stelle die vorgefundene Wirklichkeit einfach in das Bild eingesetzt, also vorgewiesen wird.“⁶⁰ Natürlich kann man anmerken, dass bereits Marcel Duchamp 1913 mit seinem ersten Readymade, dem Flaschentrockner, diesen Akt vollzogen hat⁶¹. Spoerri aber geht es nie

59 Vgl. Daniel Spoerri: *was ich tue?*, in: SPOERRI 2001, S. 94 f.

60 Werner Hofmann: *Grundlagen der modernen Kunst. Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart 1978, S. 53, zit. n. JANECKE 1995, S. 195.

61 Bereits Ende 1912 konzentriert sich Duchamp darauf, das künstlerische Werk vom Ballast oberflächlicher Emotionen und als Sensibilität getarnter Willkür zu befreien. Er setzt technische Exaktheit („peinture de précision“) gegen die erkennbare künstlerische Handschrift des Malers. Aber das betonte und forcierte Reduzieren

um ein einzelnes Objekt, sondern immer um eine Situation, um ein „Territorium, das in sich, pars pro toto, für die Welt steht“, in dem „alles den selben Stellenwert kriegt“ und das einer „Pompeji-Situation“ entspricht, „einer gelebten Situation, die man genau erklären und erzählen kann“⁶². Bei Spoerri gibt es also einen unmittelbaren Zeitbezug und eine „Kontamination der Objekte untereinander“⁶³ – oder mit C. G. Jung gesprochen – es ist eine „Synchronizität“⁶⁴ vorhanden, die beim Ready-made verneint wird, weil das Objekt aus dem Zeit- und Gebrauchskontext herausgenommen wird und für sich isoliert betrachtet wird:

„[Beim Ready-made] wird der gewählte Gegenstand einfach isoliert, benannt, seiner Umgebung entzogen, in eine neue Welt projiziert; das Stück Realität wird nicht aufgegriffen, [...] sondern es wird genommen um des Nehmenswillen und gewinnt diese Qualität, diese einzigartige Wirksamkeit, allein aus der Tatsache, dass es vom übrigen ausgesondert wurde. [...] Am Ende einer ganzen Reihe von Abweichungen, Ausfiltrierungen oder Absicherungen bleibt das Zeichen stehen, bar jeden Bezugs und sorgfältig

der Willkür und das Anstreben einer trockenen, anonymen Art der Darstellung fordert die Beschäftigung mit dem Zufall selbst heraus. Da jede Auswahl oder Entscheidung, selbst die präziseste, Zufall enthalten muss, lässt Duchamp den Zufall gleich selbst entscheiden. Jedoch „zähmt“ er den wilden Zufall für seine Bedürfnisse, indem er ihn „kultiviert“ und die möglichen Erscheinungsweisen des Zufälligen sorgfältig auswählt und eingrenzt. Diese Technik erprobt Duchamp erstmals 1913 in einem kleinen Musikstück für drei Stimmen, dem *Erratum musical*: aus einem Hut werden von ihm und seinen zwei Schwestern so viele Noten gezogen, wie das zufällig aus dem Lexikon gewählte Wort „imprimer“ Silben enthält. Da Lexikon und Notensystem vorgegeben sind, können Text und Musik „durch Zufall“ entstehen. 1913/14 entstanden die „*Trois stoppages d'étalon*“ (Drei Musterfäden): Ein Faden der mit gegebener Länge von einem Meter, aus einer gegebenen Höhe, von ebenfalls einem Meter, auf eine vorbereitete Fläche fällt, hat – außer diesen Bedingungen – alle Freiheiten. Die Linie des Fadens nach dem Auftreffen ist garantiert zufällig. Klebt man ihn dann fest, so kann der Zufall konserviert werden.

Mit der Wahl eines industriell gefertigten, anonymen Gegenstandes, dem Ready-made synthetisiert Duchamp 1913/14 seine beiden Arbeitshypothesen: eine methodische Kultivierung des Zufalls und die Einführung technischer Exaktheit. Vgl. BONK 1989, S. 9 f.

Nach allgemeinem kunsthistorischem Verständnis attackierte Duchamp mit seinen Ready-mades die Kunst und den Kunstbetrieb, indem er den künstlerischen Akt durch die subjektiv betrachtete willkürliche Erhebung eines bereits vorhandenen Alltagsdinges zum Kunstwerk, verspottete. D.h. das Ready-made wurde dadurch als grundsätzliche Absage an den Wertebegriff betrachtet, obwohl es den Alltagswert des Gegenstandes keineswegs in Frage stellt. Allgemein und stillschweigend anerkannte Wertbegriffe der Kunst freilich scheint es herabzusetzen, um die individuelle und eigenwillige Wahl des Gegenstandes zu verherrlichen. Erst die Ausstellung des Objekts macht es dabei zum Ready-made; ein unausgestelltes Ready-made ist eigentlich nicht denkbar, denn ohne die Konfrontation mit dem Ausstellungs-, also dem Erwartungsraum der Kunst, würde das Objekt ein simpler Gegenstand bleiben. Da gibt es eine metaphorische Parallele zur Arbeit Spoerris, denn auch bei ihm spielt die Positionsveränderung des Gegenstandes schließlich eine ausschlaggebende Rolle: Horizontales wird vertikal.

62 Vgl.: *Die lebensbejahende Sinnlosigkeit*. Interview von Dieter Daniels mit Daniel Spoerri, in: FISCHER 1988, S. 189.

63 Ebd.

64 C.G. Jung nennt den Zufall ein „ursachloses Angeordnetsein“, einen Modus „als die Bezeichnung eines Zustandes, der eine Ordnung außerhalb der Kausalität etabliert.“ Er fasst diese Ordnung mit dem Begriff der *Synchronizität* zusammen. Vgl. RICHTER 1964, S. 57.

von jeglichem erkennbaren Inhalt gesäubert.“⁶⁵

Bei Spoerris Fallenbildern wird nichts „gesäubert“, im Gegenteil, je mehr Spuren des Lebens eingefangen werden, desto authentischer und reicher sind ihre jeweiligen Geschichten und ihr Erinnerungsschatz.

Alain Jouffroy, einer der führenden Kunstkritiker jener Zeit in Paris, beschreibt seine erste Begegnung mit dem ihm vorher unbekanntem Künstler Spoerri in seinem Zimmer im Hôtel Carcassonne in Paris (Abb. 50-53):

„Ein enges niedriges Zimmer und hinten eine winzige Couch, die als Bank diente; daneben stand als ein Nachttischchen ein über ein Stuhl gelegtes Brett; darauf Gläser, Bierflaschen, Aschenbecher und vielerlei Dinge [...]. An der Wand hatte er mehrere solcher Frühstücke aufgehängt. Dergestalt war seine Welt zweifach dargestellt: funktional neben der Couch und an der Wand in versteinerten Form. [...] Er hatte eine völlig neue Sicht von der Welt und einen Willen, die Kunst abzulehnen, das heißt mit allem zu brechen, was sich derzeit als Kunst ausgab... Ich habe sofort die Empfindung gehabt, dass er einen starken Bezug hat zur Archäologie und zum Tod. Das bedeutete eine totale Innovation zu dieser Zeit.“⁶⁶

Das „Archäologische“ in Spoerris Arbeit rekurriert aber nicht auf eine Rekonstruktion einer ideologisch geprägten oder „größeren“ Geschichte, sondern der Künstler sichert und konserviert die Spuren seiner unmittelbaren Umgebung, seiner eigenen Existenz. Spoerri schaffte sich mit den Fallenbildern seines Hotelzimmers ein neues Zuhause und eine Identität: „Eine wichtige Motivation, die man aus meiner Sicht nicht genug unterstreicht, war, dass ich einen Zeitpunkt meiner Lebensgeschichte an der Wand befestigte.“⁶⁷

Das freilich ist eine These, die einen Exkurs erfordert. Daniel Spoerri wurde als Daniel Isaak Feinstein am 27. März 1930 in Galati in Rumänien als ältester Sohn von Isaak Feinstein, eines zum Protestantismus konvertierten jüdischen Buchhändlers geboren,

⁶⁵ Michel Leiris, zit. n. DANIELS 1992, S. 221.

⁶⁶ Alain Jouffroy in: *Opus International*, Nr. 110, Sept./Okt. 1988, S. 12.

⁶⁷ Daniel Spoerri, zit. n. VIOLAND-HIOBI 1996, S. 23.

der als Missionar im Dienst der Norwegischen Israelmission den Juden von Galati das Evangelium predigte. Seine Mutter war die Schweizerin Lydia Feinstein-Spoerri, eine Lehrerin. Er war elf Jahre alt, als Rumänien im Juni 1941 Kriegsschauplatz beim deutschen Angriff auf Russland wurde. Rumänische Faschisten verschleppten und ermordeten damals zehntausend Juden, darunter Spoerris Vater.⁶⁸ 1942 flüchtete Lydia Feinstein-Spoerri mit ihren sechs Kindern aus Rumänien in die Schweiz zu ihrem Bruder, Theophil Spoerri, der ein angesehener Romanist an der Universität Zürich war. Dieser bewirkte, dass die Familie Feinstein die schweizerische Staatsbürgerschaft und den Namen der Mutter annehmen konnte. Nach gescheiterten Schul- und Lehrlingsausbildungen in der Schweiz, entschloss sich Spoerri 1950, klassischen Tanz und Pantomime zu studieren, vorerst in Zürich, ab 1951 in Paris. Von 1954 bis 1957 war er erster Tänzer beim Stadttheater Bern (Abb. 54, 55) und gründete 1955, gemeinsam mit Freunden, das Kleintheater Bern, wo er einige Stücke inszenierte, u. a. Eugène Ionescos *Kahle Sängerin* (1955; erstmals in deutscher Sprache) und Picassos *Wie man Wünsche am Schwanz packt* (1956).⁶⁹ Seine Bekanntschaft mit Claus Bremer, der Chefdramaturg bei Gustav Rudolf Sellner war, ließ ihn 1957 für zwei Jahre an das Landestheater Darmstadt übersiedeln, wo er als Regieassistent engagiert war und sich gleichzeitig mit konkreter Dichtung beschäftigte.⁷⁰ 1959 verließ Spoerri Darmstadt und zog nach Paris, um bildender Künstler zu werden. Mit seiner Gründung der *Edition MAT* (Multiplication d'Art Transformable)⁷¹ blieb er vorerst der Bewegung noch treu, fand jedoch

68 Die Faschisten hatten den Auftrag alle männlichen Mitglieder ab zehn Jahren mitzunehmen. Daniel, der zu dem Zeitpunkt bereits über zehn war, erzählt, was ihm seine Mutter später berichtete: „Als die Hausdurchsuchung begann, war mein Vater in seinem Büro, und wir Kinder waren im Keller. Man holte mich hoch, und auf ihre Frage, wie alt ich sei, antwortete mein Vater: ‚Er ist gerade zehn geworden.‘ Irgendwie gerührt, antwortete der Offizier, ‚Das glaub ich nicht, der bleibt da.‘ Und so blieb ich; damit war ich nicht dabei. Der Vater kam aber nicht mehr zurück.“ Daniel Spoerri zit. n. VIOLAND-HIOBI 1996, S. 11.

69 Weitere Inszenierungen in Bern waren: *Die Sonate und die drei Herren* von Jean Tardieu, *Warten auf Godot* von Samuel Beckett und *La Leçon* von Eugène Ionesco. 1972 inszenierte Spoerri in Düsseldorf *Gasherz* von Tristan Tzara und führte Regie bei *Der Müller und sein Kind* von Ernst Raupach; als Bühnenbildner war er in Bochum, gemeinsam mit Peter Zadek, bei *Professor Unrat* von Thomas Mann, 1974 tätig, sowie 1979 in Hamburg bei Shakespeares *Wintermärchen* und in Berlin bei *Der Menschenfeind* von Molière. 1986 war Spoerri ebenfalls als Bühnenbildner bei Roland Topors *Leonardo hat's gewusst* und Calderons *Das Leben ein Traum* an der Freien Volksbühne Berlin tätig. Vgl. SPOERRI 2001, S. 48-53.

70 1957 gab Spoerri seine Zeitschrift für konkrete und ideogramatische Dichtung „material“ heraus (insgesamt fünf Nummern). Emmett Williams, der Verfasser der „*Anthology of Concrete Poetry*“ (1967), sagt, dass Spoerris Zeitschrift die erste internationale Anthologie für konkrete Dichtung gewesen sei. Vgl. KAMBER 1990, S. 11.

71 Siehe Anm. 2.

schließlich in ihrer scheinbaren Umkehrung, der Fixierung –dem Fallenbild-, seine eigentliche künstlerische, wie auch persönliche Identität:

„Meine Kunst (...) bestand darin, dass ich mit diesen Gegenständen mein eigenes Territorium gefunden habe. Mein Territorium, das sind diese Objekte; sie sind Fixpunkte meines Lebens. Ich mag mich erinnern, dass ich einmal eine starke Zufriedenheit empfand, als ich all diese geklebten Dinge vor mir an der Wand hängen sah. Das war eine ungemeine Freude, die mich da erfüllte, denn plötzlich fühlte ich mich so reich.“⁷²

Spoerri wird zum Archäologen seiner eigenen Biographie. Durch das Fixieren von Spuren seines Lebens und das seiner Mitmenschen, erfand er sich eine eigene Welt, die mehr als ein Zuhause wurde, denn diese Welt trägt er mit sich, sie begleitet ihn, wie keine Heimat dies täte. Der Schweizer Philosoph Hans Saner (geb. 1934) sieht daher in dem Konzept des Fallenbildes eine „Lebens- und in Verbindung damit eine Kunstphilosophie“⁷³:

„Alles Vergängliche ist in seiner Bodenlosigkeit voller Fallen. Die Welt in ihrer Zufälligkeit stellt uns Fallen, die zuschnappen, wenn wir uns von ihr fixieren lassen, und wir stellen Fallen, die zuschnappen, wenn wir einen Ausschnitt von ihr fixieren. Der Mensch ist ein Fallensteller, der ein Moment des Bodenlosen, Verschwindenden zum Stehen bringt und sich darin ein Stück der sonst wegfließenden Welt aneignet. Eben dies ist eine Chance der Kunst im Verhältnis zum Leben.“⁷⁴

Unter der Hand verweist Saner damit den Künstler auf die Anfänge der Geschichte des Menschen: der Mensch als Jäger und Sammler. Als „Fallensteller“ jagt und sammelt Spoerri das Leben selbst, in seinen Fallenbildern werden dessen Spuren eingefangen und festgehalten, die aufgeklebten Dinge sind wie stumme Zeugen, die gespeichert und durch die Erinnerung wieder zum Sprechen gebracht werden können.

72 Daniel Spoerri im Gespräch mit Irmelin Lebeer, in: *Du*, Heft Nr. 1, Januar 1989, S. 28.

73 Vgl. KAMBER 1990, S. 12.

74 Vgl. KAMBER 1990, S. 12.

Mnemotechnik ist Gedächtniskunst, und Kunst ist hier in ihrer älteren Bedeutung als Technik zu verstehen. Diese Technik der Erinnerung, die in der Antike für die Rhetorik entwickelt wurde, bestand darin, dass man sich für die einzelnen Redeteile Orte (*tópoi*, *loci*) innerhalb eines strukturierten Gebäudes vorstellte, innerhalb deren man die einzelnen Argumente als Vorstellungsbilder (*eikónes*, *imagines*) ablegte, um dann, beim Redevortrag, diese imaginierten Räume so abzugehen, dass man jedes Bild an seinem Ort wieder auffinden konnte. D. h. aus den Elementen von Örtern und Bildern wurde eine Art mentaler Schrift entwickelt, mit der in das Gedächtnis wie auf eine leere Seite geschrieben werden kann. Die römische Mnemotechnik wurde konzipiert als ein erlernbares Verfahren, das zuverlässige Speicherung und identische Rückholung des Eingegebenen anzielt. Die Dimension der Zeit wird von der Mnemotechnik ausgefiltert, die Zeit greift selbst nicht strukturierend in den Prozess ein, der sich deshalb auch als ein rein räumliches Verfahren darstellt.

Die Mnemotechnik hat nicht nur eine lange Tradition, sondern auch eine unvergessliche Gründungslegende. Als ihr Erfinder gilt der griechische Dichter Simonides, der im 6. Jh. n. Chr. lebte. Nach der Legende soll Simonides das Verfahren zum ersten Mal in einer katastrophalen Situation angewendet haben. Er war in der Lage, nach Einsturz der Decke im Haus seines Gastgebers die verstümmelten Leichen der Festsellschaft anhand ihrer Sitzordnung zu identifizieren⁷⁵.

75 Bei einem Festmahl, das von einem thessalinischen Edlen namens Skopas veranstaltet wurde, trug der Dichter Simonides von Keos zu Ehren seines Gastgebers ein lyrisches Gedicht vor, das auch einen Abschnitt zum Ruhm von Kastor und Pollux enthielt. Der sparsame Skopas teilte dem Dichter mit, er werde ihm nur die Hälfte der für das Loblied vereinbarten Summe zahlen, den Rest solle er sich von den Zwillingsgöttern geben lassen, denen er das halbe Gedicht gewidmet habe. Wenig später wurde dem Simonides die Nachricht gebracht, draußen warteten zwei junge Männer, die ihn sprechen wollten. Er verließ das Festmahl, konnte aber draußen niemanden sehen. Während seiner Abwesenheit stürzte das Dach des Festsaaes ein und begrub Skopas und alle Gäste unter seinen Trümmern. Die Leichen waren so zermalmt, dass die Verwandten, die sie zur Bestattung abholen wollten, sie nicht identifizieren konnten. Da sich aber Simonides daran erinnerte, wie sie bei Tisch gesessen hatten, konnte er den Angehörigen zeigen, welches jeweils ihr Toter war. Die unsichtbaren Besucher, Pollux und Kastor, hatten für ihren Anteil an dem Loblied freigebig gezahlt, indem sie Simonides unmittelbar vor dem Einsturz vom Festmahl entfernt hatte. Diese Erfahrung brachte den Dichter auf die Prinzipien der Gedächtniskunst, deren Erfinder er gewesen sein soll. Auf Grund seiner Beobachtung, dass die Leichen nur deshalb von den Verwandten identifiziert werden konnten, weil er sich daran erinnerte, wo die Gäste gesessen hatten, kam er zu der Erkenntnis, dass eine planmäßige Anordnung des Gesehenen entscheidend für ein gutes Gedächtnis ist.

Die Geschichte, wie Simonides die Gedächtniskunst erfand, wird von Cicero in *De oratore* erzählt, und zwar bei der Behandlung des Gedächtnisses als eines der fünf Teile der Rhetorik. Mit dieser anschaulichen Geschichte leitet er eine kurze Beschreibung der Mnemonik mit Orten und Bildern (*loci* und *imagines*) ein, die von den römischen Rhetorikern benutzt wurde. Außer von Cicero sind uns noch zwei weitere Beschreibungen der klassischen Mnemonik überliefert, beide ebenfalls innerhalb einer Schrift zur Rhetorik und im Zusammenhang mit der Behandlung des Gedächtnisses als Teils der Rhetorik: einmal in dem anonymen Text *Ad C. Herennium libri IV*,

2.1.1 Hahns Abendmahl, 1964

Als gelungene Übertragung dieser antiken Gründungslegende möchte ich ein frühes Fallenbild von Spoerri, *Hahns Abendmahl* (Abb. 56) von 1964, betrachten. Dieses Tableau-piège kann als Portrait der Tischgesellschaft vom 23. Mai 1964 gelesen werden: Wolfgang Hahn (1924-1987), der Kölner Sammler der Nouveaux Réalistes und Chefrestaurator des Wallraff-Richartz-Museums, lud am besagten Tag zu einem Abendessen, das unter der Regie von Daniel Spoerri stattfinden sollte. Teilnehmer dieser zelebrierten Mahlzeit, die mittels Fotos dokumentiert ist, waren, von der linken oberen Ecke im Uhrzeigersinn ausgehend: Daniel Spoerri, Frau Zwirner, Robert Filliou, Frau Hossdorf, Herr Tischer, Frau Müller, Herr Hossdorf, Herr Müller, Frau Hahn, Frau Tischer, Herr Fabbri, Frau Lange, Herr Hahn, Herr Klapheck, Herr Zwirner, Frau Klapheck (Abb. 57, 58).⁷⁶ Alle gehörten zum Freundes- und Bekanntenkreis des Sammlers Wolfgang Hahn: Künstler, Sammler, Galeristen und Kunstinteressierte.

Der Einkaufszettel (Abb. 59), der noch erhalten ist, macht deutlich, dass es eine Art Gulasch oder Eintopf („*Székely Gulyás*“) gegeben hat, sollten doch Rinds- und Schweinsfilet, Schafschulter, alles in würfelige Stücke geschnitten, Schweineschmalz, Zwiebeln, Kartoffeln, Sauerkraut, Speck und Kümmel sowie Tomaten und Oliven besorgt werden. Als Nachtisch gab es griechischen Schafskäse und Süßigkeiten. Dazu wurde Barack und jugoslawischer Rotwein getrunken. Wie die Tassen zeigen, bildete Kaffee den Abschluss.

Zu einem von Spoerri gewählten Zeitpunkt erklärte er das Essen für beendet und er fixierte wie bei anderen Fallenbildern die Gegenstände dort, wo sie sich befanden, auf der Tischplatte (Abb. 60, 61). Organische Abfälle wurden, so gut es ging konserviert und die Blumen wurden gegen künstliche ausgetauscht. Das so entstandene Relief

zum anderen in Quintilians *Institutio oratoria*. Vgl. YATES 2001, S. [11] f.

⁷⁶ Vgl.: Johannes Cladders: „*Hahns Abendmahl*“. *Einführung in die Sammlung Wolfgang Hahn*, in: WIMMER 1979, o.A.

wurde um 90 Grad von der Horizontalen in die Vertikale gekippt und dadurch zum Wandbild.

Wir sehen eine Assemblage der neben- und übereinander gruppierten Gegenstände, die ungefähr einer ringförmigen Anhäufung folgt. Die Mitte des 200 x 200 cm großen Tisches blieb verständlicherweise fast leer, da sie außerhalb der natürlichen Reichweite der Speisenden lag. Kleinere, persönliche Gegenstände, wie Zigaretten, Feuerzeuge, Zünder, ein Telegramm und eine kleine Porzellankatze, sowie ein Medikament sind aus ebenfalls logischen Motiven eher am inneren Rand des Häufungsringes verteilt.⁷⁷

Diese „Einschränkung“ des Zufalls durch ordnende Bedingungen bezieht sich aber nur auf eine mögliche statistische Verteilung der Gegenstände. Die naturalistische Zufälligkeit ist dadurch aber keineswegs gemindert, im Gegenteil: Es gehört zur „Natur“ zivilisierter Menschen, dass sich nach ihrem plötzlichen Verlassen der Speisetafel so etwas wie die beschriebene Anordnung ergibt. Hätte Spoerri uns also eine total chaotische Verteilung der Gegenstände präsentiert, so hätten wir die Manipulation bemerkt und das Vertrauen in die „naturalistische“ Zufallskomposition verloren.

Die von Spoerri benutzte Kategorie des Fallenbildes⁷⁸ ist im Zusammenhang mit Hahns Abendmahl nur bedingt korrekt.

„Fallenbild: Gegenstände, die in zufälligen, unordentlichen oder ordentlichen Situationen gefunden werden, werden in genau der Situation, in der sie gefunden werden, auf ihrer zufälligen Unterlage (Tisch, Schachtel, Schublade usw.) befestigt. Verändert wird nur ihre Ebene: indem das Resultat zum Bild erklärt wird, wird Horizontales vertikal. Beispiel: die Reste einer Mahlzeit werden auf dem Tisch befestigt und mit dem Tisch an der Wand aufgehängt.“⁷⁹

77 Der Auftraggeber und „Chefsammler“ Spoerri, Wolfgang Hahn, beschreibt seinen Tisch folgendermaßen: „Und auf unserem ‚Tischlein kleb dich‘ oder auch ‚Hahns Abendmahl‘ genannt, läuft die Fülle an Tischgeschirr um einen Leerraum in der Mitte der Tafel herum wie eine prächtige Broderie, kostbarer Besatz des festlichen Gewandes eines Medizinmannes oder Hohen Priesters.“ Vgl. HANDSCHIN 1969, S. 6.

78 Daniel Spoerri entwickelte 1960-1963 das Konzept des Fallenbildes weiter und erfand neue Abwandlungen seines Prinzips dazu, um der Wiederholung des Gleichen zu entgehen. Insgesamt umfasst seine „*Entwicklung des Fallenbildes*“ achtzehn Kategorien, die er als Anhang in seiner englischen Ausgabe der *Topographie des Zufalls* (The Something Else Press), 1966, erstmals publizierte. 1968 wurde der Text leicht verändert in der deutschen Ausgabe der *Topographie* (Luchterhand) ebenfalls im Anhang veröffentlicht. Siehe dazu: SPOERRI 1968, S. 121 ff.

79 Daniel Spoerri: *Die Entwicklung des Fallenbildes*, in: KAMBER 1990, S. 112.

Seine Definition trifft hier zwar insofern zu, als es sich um eine zufällige Situation am Tisch handelt, die genauestens fixiert wird, doch wussten die Gäste über das Vorgehen Bescheid, das „Abendmahl“ war ein Auftragswerk⁸⁰, und sie hatten –wie schon erwähnt- ihr eigenes Geschirr, „als Porträt ihres Geschmacks“⁸¹ mitzubringen.

Wenn wir in Spoerris Entwicklung des Fallenbildes weiter lesen, finden wir die Kategorie des *Falschen Fallenbildes*, das in der Literatur öfters im Zusammenhang mit Hahns Abendmahl erwähnt wird:

„Die anfangs verleugnete Fantasie, die wieder anerkannt ist, macht das falsche Fallenbild möglich. Das falsche Fallenbild ist die Komposition einer Situation, die auch zufällig hätte stattfinden können und der Realität zum Verwechseln ähnlich sieht. Beispiel: ein an der Wand hängender Laufstall mit unordentlich herumliegenden Spielzeug, in dem nie ein Kind gespielt hat, sieht einem wirklich benutzten zum Verwechseln ähnlich.“⁸²

Wenn Spoerri mit „Komposition einer Situation“ die von ihm gewählten Rahmenbedingungen meint und nicht die – in unserem Fall - Anordnung der Gegenstände, die Komposition auf dem Tisch, dann kann die Kategorie auf unser Abendmahl übertragbar sein. Dagegen spricht aber Spoerris Beispiel vom unbespielten Laufstall. An Hahns Tisch wurde geredet, gegessen und gelebt, er kann daher nicht als „falsch“ bezeichnet werden, und auch der Künstler selber spricht, abgesehen vom Happeningcharakter des Essens, von einem „echten“ Fallenbild.⁸³

80 „Als ich im Frühling 1964 in New York einen gefährlichen Geld-Engpass hatte, half mir Wolfgang Hahn aus der Patsche, indem er mir postwendend 400 Dollar überwies, und nicht nur das, er meinte dass wir das einmal gegen einen Tausch erledigen könnten. Im Sommer war ich dann wieder zurück und machte mit Robert Filliou die Wortfallen-Ausstellung bei Rudolf Zwirner in Köln. Da erinnerte mich Wolfgang Hahn an unser Tauschgeschäft. Obwohl ich über die Größe des Tisches erstaunt war – einen vier Quadratmeter großen Tisch wollte er haben und ein Essen für sechzehn Personen ausrichten – sagte ich zu, als er mir versprach beim Fixieren mitzuhelfen.“ Daniel Spoerri: *Hahns Abendmahl, 1964*, in: HARTUNG 2001, S. 131.

81 „Zum ersten Mal wollte ich auch, dass jeder sein eigenes Besteck und Geschirr mitbrachte, als ein Porträt seines Geschmacks. Am ernstesten nahm es dabei das Ehepaar Hahn selbst. Er wählte ein italienisches Keramikgeschirr aus, seine Frau hingegen hatte sich alles in Jugendstil ausgesucht, teilweise recht kostbare Stücke, wie man sie jetzt noch im Museum für Moderne Kunst in Wien sehen kann.“ Daniel Spoerri: *Hahns Abendmahl, 1964*, in: HARTUNG 2001, S. 131.

82 Daniel Spoerri: *Die Entwicklung des Fallenbildes*, in: KAMBER 1990, S. 112.

83 Daniel Spoerri im Gespräch mit Maria Huber, Juni 2008.

Bei Spoerris Fallenbildern spielt die Positionsveränderung am Ende die ausschlaggebende Rolle: das Horizontale wird vertikal und zwingt uns so eine neue (Welt)Sicht auf. Bazon Brock stellt dazu fest:

„Die demonstrativ in die Tafelbildebene gekippten Ensembles von Alltagsdingen lehren uns zu erkennen, in welchem hohem Maße für uns Begriffsbildungen (z.B. <Kunstwerk>) reine Konventionen sein müssen – bloße Verabredungsbegriffe.“⁸⁴

Mit anderen Worten: das Kunstwerk ist immer eine Art gekippte Wirklichkeit, ohne dass dies sonst so anschaulich gemacht und ohne weiteres begreifbar wäre. Das ist bei Spoerri eben der Fall: Die Überreste der Mahlzeit werden durch das Umkippen der Tischplatte von der horizontalen, alltäglichen Ebene in die Vertikale des Kunstbildes zu einem, vom Leben selbst produzierten, realen Stillleben, zu einem Memento mori.⁸⁵

Durch diese Verschiebung vom *table* zum *tableau* wird der Tisch samt den Gegenständen nicht mehr konsumiert, sondern als historisches Dokument geschätzt oder ästhetisch genießbar.⁸⁶

Hahns Abendmahl speichert einen Augenblick des Lebens, einen Augenblick des besagten Abends am 23. Mai 1964 in der Koppensteinstraße 2 in Köln. Es erinnert präzise an die kommunikative Situation der Gäste, deren Spuren es eingefangen hat: alles was fixiert wurde, hatte zuvor eine Geschichte (in diesem Fall sogar mit Fotomaterial dokumentiert). Das Fallenbild kann als Gedächtnisbild der Kölner Tischgesellschaft

84 Vgl. BROCK 1981, o. S.

85 „Ich glaube, ich bin der letzte Punkt des *trompe l'oeil*, der optischen Täuschung. Diese gibt es heute nicht mehr, denn alle sagen: ‚Ja natürlich, das ist ein Spoerri!‘ 1960 sagten die Leute: ‚Oh, das ist aber gut gemalt!‘, wenn sie ein Foto eines Fallenbildes von mir sahen, ehrlich, denn sie konnten sich nicht vorstellen, dass es echte Gegenstände waren. [...] Das ist also wirklich die letzte Stufe der optischen Täuschung, denn die optische Täuschung gibt es nicht mehr, sie hat die Realität eingeholt.“ Vgl. *Zehn frühe Fallenbilder*. Daniel Spoerri im Gespräch mit Jan Runnqvist, in: Du 1989/1, S. 27.

In der Serie der „*Détrompe-l'oeil*“-Bilder (Enttäuschungsbilder, Abb. 62) denunziert Spoerri die fiktive Wirklichkeit der „realistischen“ Darstellung durch Einbeziehung realer Gegenstände. Magrittes geschriebener Kommentar „*Ceci n'est pas une pipe!*“ von 1928 bekommt durch Spoerri nun eine direkte visuelle Umsetzung.

86 Hartmut Böhme weist in seinem Buch *Fetischismus und Kultur* darauf hin, dass die Kunst (und in weiterer Folge das Museum, das Archiv oder die Sammlung) eine „Einrichtung ist, die sich gegen die Angst vor Verlust und gegen das Verschwinden der Dinge im Müll stemmen. Eine Kultur des Gedächtnisses heißt, dass Dinge vor dem Abfall /Verfall bewahrt oder ausdrücklich dafür produziert werden, ein Dasein zu erlangen, das der Konsum-Logik der Vermüllung entzogen ist. Jede Form von Kunst und Gedächtnis ist ein Wall gegen das *curriculum rerum*, das unausweichlich im Abfall endet. Musealisierung (wie auch jeder Fetischismus) ist Stillstellung der Zeit und damit der Gegensatz zum stillen Verfall der Dinge.“

Vgl. BÖHME 2006, S. 130-131.

gelesen werden. Es ist die bildliche Entsprechung der antiken Gründungslegende der Mnemotechnik: es gibt eine Identität von Einlagerung und Rückholung.

Dieser als *ars* beschriebene Weg zum Gedächtnis wird „Speichern“⁸⁷ genannt. Grundsätzlich anders verhält es sich, wenn wir das Gedächtnis als *vis* betrachten.

2.2 Das Gedächtnis als *vis*: Erinnern

Im Falle des Erinnerns wird die Zeitdimension, die beim Speichern still gestellt und überwunden ist, akut. Indem die Zeit aktiv in den Gedächtnisprozess eingreift, kommt es zur Differenz von Einlagerung und Rückholung. Dem Verfahren des Speicherns wird der Prozess des Erinnerns entgegengesetzt (Gedächtnis als *vis*). Das Erinnern ist kein vorsätzlicher Akt; man erinnert sich oder man erinnert sich eben nicht. Das Erinnern geht stets von der Gegenwart aus, und damit kommt es unweigerlich zu einer Verschiebung, Verformung, Entstellung, Umwertung, Erneuerung des Erinnerten zum Zeitpunkt seiner Rückrufung. Die Erinnerung ruht also nicht in einem sicheren Depot, sondern sie ist einem Transformationsprozess ausgesetzt. Das Wort *vis* weist darauf hin, dass in diesem Falle das Gedächtnis nicht als ein schützender Behälter, sondern als eine immanente Kraft, als eine Energie mit eigener Gesetzlichkeit aufzufassen ist. Diese Energie kann die Möglichkeit des Rückrufs erschweren wie im Fall des Vergessens oder blockieren wie im Fall des Verdrängens, sie kann aber auch von einer Einsicht, vom Willen oder einer neuen Bedürfnislage gelenkt sein und zu einer Neubestimmung der Erinnerungen veranlassen. Der Akt des Speicherns geschieht gegen die Zeit und gegen das Vergessen, deren Wirkungen mit Hilfe bestimmter Techniken außer Kraft gesetzt werden. Der Akt des Erinnerns aber geschieht in der Zeit, die aktiv an dem Prozess mitwirkt. Zur Psychomotorik des Erinnerns gehört daher insbesondere, dass Erinnern und Vergessen stets untrennbar ineinander greifen.⁸⁸

87 Vgl. ASSMANN 2006, S. 28.

88 Vgl. ASSMANN 2006, S. 29 f.

2.2.1 Das gemeinsame Mahl als „Erinnerungsfigur“ Essen und Verdauen als Inkorporation ins Gedächtnis

Die grundlegenden Handlungen Essen und Trinken waren von Anfang an Voraussetzung vieler von Spoerris Fallenbildern. Sie rückten erstmals 1963 in der Restaurant-Aktion in der Galerie J in Paris zum integrativen bzw. vorbereitenden Bestandteil auf. Spoerri verwandelte die Galerie in ein temporäres Restaurant, in dem er an zwölf aufeinander folgenden Tagen (2. bis 13. März) für je zwanzig bis dreißig Gäste unterschiedliche Menüs⁸⁹ kochte, die von Kunstkritikern, wie zum Beispiel Michel Ragon, Pierre Restany oder Alain Jouffroy, ganz im Sinne ihrer Rolle als Vermittler zwischen Künstler und Publikum, serviert wurden (Abb. 63, 64). Das gemeinsame Essen und Trinken wurde als ein Happening inszeniert, dessen Spuren anschließend wie bei Hahns Abendmahl fixiert und in der anschließenden Ausstellung, die ebenfalls eine von Spoerris Sammlungen⁹⁰, die der Küchengeräte (Abb. 65), zur Schau stellte, präsentiert wurden.

Diese Restaurant-Aktionen, die erst den Anfang der jahrzehntelangen kulturhistorischen und gesellschaftlichen Auseinandersetzung Spoerris mit dem Essen bzw. der Esskultur des Menschen markierten, waren hintergründiger als sie anfangs scheinen mochten: sie lieferten nicht nur das Material für neue Fallenbilder, sondern sie sensibilisierten die Gäste für das Ursprünglichste und das Alltäglichsste: das Kochen und das Essen. Durch die Überhöhung des Vorgangs, den Happeningcharakter und seine bewussten Inszenierungen, gelang es Spoerri, diese routinierten und selbstverständlichen Handlungen wieder zu ritualisieren und deren kulturellen Stellenwert zu thema-

89 Es wurden nationale wie internationale Menus gereicht, ebenso ein Gefängnisessen (*Menu de prison*) und ein Homonymes Menu (*Menu-Hommage à Raymond Hains*).

90 „12) In den „Sammlungen“ wird ein bestimmter, vorzugsweise ganz gewöhnlicher Gegenstand (Küchengeräte, Krimskrams, Brillen, Schuhspanner) in möglichst vielen Stellungen gezeigt, in denen er sich zu verschiedenen Zeiten an verschiedenen Orten befinden kann. Dabei ist das Ziel nicht, die verschiedenen Gegenstände in ihren gegenseitigen zufälligen Beziehungen zu zeigen, sondern ihre Entwicklung und Veränderung deutlich werden zu lassen. Darum werden die Gegenstände auch nicht auf der Unterlage befestigt, sondern zum Gebrauch bereit hingestellt oder aufgehängt.“

Daniel Spoerri: *Die Entwicklung des Fallenbildes*, in: KAMBER 1990, S. 112.

tisieren.⁹¹ Nahrung zubereiten und einnehmen ist nicht nur die elementarste Strategie neben der Sexualität und dem Schlaf gegen den Tod, Kochen und Essen sind weitaus mehr: sie sind eine Form der Welterkundung und der Selbsterkundung. Das gemeinsame Mahl ist darüber hinaus die geselligste und eine der intimsten Formen der Kommunikation und das ursprünglichste Fest. Kulturwissenschaftliche und psychoanalytische Untersuchungen haben an der biologischen Notwendigkeit des Essens wichtige anthropologische Grundbestimmungen herausgearbeitet. Erich Witschke etwa sagt, dass sich in allen uns bekannten Kulturen eine „Transzendierung der physisch notwendigen Nahrungsaufnahme“⁹² nachweisen lässt und dass dieser archaische Zusammenhang zwischen Mahl, Macht und Tod (Opfer) bis in die Gegenwart existiert.⁹³ Immer stellen sich dann, wenn gemeinsam gegessen wird, Regeln und Ordnungsmuster (Kultur) ein.⁹⁴ Die Tischsitten, als eine Form der Organisation des Mahls, rücken also in unmittelbare Nähe der Entstehung von Kultur selbst: als Gemeinschaft ermöglichende, Religion und Politik installierende, die Kunst in der Kultur begründete Praxis. Das gemeinsame Essen bewirkt also eine Vergemeinschaftung, eine Identifikation der

91 In diesem Zusammenhang sind v. a. die zahlreichen Bankette, die Spoerri inszeniert hat, zu erwähnen. Ewa Esterhazy differenziert in ihrer Dissertation „*Das gastronomische Theater des Daniel Spoerri*“ fünf Gruppen: die objektbezogenen Bankette, die „Kunst zum Essen“ darbieten oder im Zusammenhang mit der Herstellung von Fallbildern stehen (z. B. *Henkel-Bankett*, 1970, Düsseldorf und *L'Ultima Cena: Banchetto funebre del Nouveau Réalisme*, 1970, Mailand) (Abb. 66); die Gesellschaftessen, bei denen soziokulturelle Aspekte die Hauptrolle spielen, z. B. wenn das zumeist privilegierte Vernissagenpublikum mit „Armenessen“ oder „Gefängnismenüs“ überrascht wird (z. B. *Riche-et-pauvre Bankett*, 1980, Châlon); die homonymen Diners, bei denen die Markennamen der dargebotenen Lebensmittel ebenso eine Rolle spielen, wie die geladenen Gäste, die auf die eine oder andere Weise eine Berühmtheit darstellen (z. B. *Hommage à Karl Marx*, 1978, Köln); schließlich die tabubehafteten Mahlzeiten, die den Universalanspruch eines Geschmacksinns hinterfragen und auf dessen kulturelle Bedingtheit hinweisen (z. B. *Was passiert im Kopf während man isst?*, 1969, Heidelberg). Daraus entwickelt sich das Konzept des Menu travesti, bei welchem durch die scheinbare Umkehrung der Speisenfolge die Geschmacksgewohnheiten in Frage gestellt werden (z. B. *Bananatrap-Dinner*, 1970, Edinburgh) (Abb. 67).

92 Erich Witschke: *Das Abendmahl in Religion und Kunst*, in: *Kunstforum international*, Bd. 160, Juni-Juli 2002, S. 97.

93 Immer setzt die biologisch notwendige Nahrungsaufnahme voraus, dass ein anderer, fremder Körper getötet wird, um den eigenen zu erhalten. Das nur dem Menschen eigene Wissen um den Tod als Bedingung des Lebens führte im Zusammenhang der Beschaffung und Einverleibung von Nahrung zwangsläufig zu Opferfantasien und Ritualen, die im eucharistischen wie im profanen Mahl nachwirken.

94 Der Ursprung der Tischsitten liegt dabei wohl zunächst in rein praktischen und hygienischen Gründen - Felle oder Decken am Boden schützten die Nahrung vor Insekten; die Gruppierung im Kreis („Tischrunde“) um das Feuer ließ jeden gleichberechtigt an Licht und Wärme teilhaben. Bald aber springt der Ess- und Trinkakt in die kulturelle Produktion von Werten und sozialer Bedeutung um. Das Szenario der gerechten Verteilung des Fleisches verwandelte sich bei prähistorischen Jägern alsbald in rituelle Opferzeremonien auf dem Altar, als eine Form des Sich-in-Verhältnis-Setzens des Menschen zu seinen Göttern. Aus dem Fleischopfer, der Tötung eines Bocks, hat sich die antike Tragödie (*Tragoidía*: griech. *Trágos* = Bock und griech. *Ode* = Gesang) entwickelt. Vgl. Gerhard Neumann: „*Kinder lieben blaue Nudeln*“. *Daniel Spoerri als Ethnologe der Esskultur*“, in: *HARTUNG* 2001, S. 20 f.

Beteiligten und es lässt sie zugleich einheitlich an der Lebenskraft der einverlebten Natur partizipieren.

Das Bewusstsein von diesem Geschehen, welches das Leben des Organismus eng an die Sinnhaftigkeit von Gesellschaft knüpft, hat den Prozess der abendländischen Kultur im Grunde von Anfang an begleitet: wir sehen es „in der Bindung philosophischen Lebensverstehens an das Gastmahl, an das Symposion“, aber auch in der „Bindung der Stiftungsszene von Religion an das jüdische Pessachmahl, wie sie von Jesus bei der Einsetzung des Christentums, dem Letzten Abendmahl, vollzogen worden ist: das Gastmahl als religiöses Gründungsereignis“⁹⁵. Als solches wird es erinnert und rituell erneuert, es wurde zu einer „Erinnerungsfigur“ des kulturellen Gedächtnisses.⁹⁶

Über diese identitätsbildende Funktion des gemeinsamen Mahles hinaus, wird mit dem Essen, der Einverleibung und der darauf folgenden Verdauung, noch ein anderes Bild evoziert: die Aufnahme und Ver-Innerlichung von Speisen und deren Verarbeitung bzw. Transformation als Vorgang der Inkorporation ins Gedächtnis. Im Gegensatz zum künstlichen Gedächtnis, haben wir es hier mit einem physiologischen Gedächtnismodell zu tun. Das Gedächtnis wird als Magen metaphorisiert, Merken und Erinnern als Einverleibung und Verdauung. Im Gegensatz zur statischen Konzeption des Speichermodells handelt es sich hier um eine dynamische Metaphorik: Bewahren heißt zugleich Verarbeiten, Aneignen und auch, als Ausscheidung, Vergessen. Die Ausformung des Bildes vom Gedächtnis als einen Magen (*venter memoriae*) geht auf Augustinus zurück, der in seinen *Confessiones* im 4. Jahrhundert folgendes geschrieben hat:

„das Gedächtnis ist gleichsam der Magen der Seele, Freude aber und Trauer wie süße und bittere Speise; einmal dem Gedächtnis übergeben, sind sie gleichsam in den Magen eingegangen, der sie verwahren, aber dennoch nicht schmecken kann. (...) Vielleicht

95 Vgl. Gerhard Neumann: „Kinder lieben blaue Nudeln“. *Daniel Spoerri als Ethnologe der Esskultur*“, in: HARTUNG 2001, S. 21.

96 Jan Assmann zeigt in seinem Buch *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* auf, dass „der kulturellen Erinnerung etwas Sakrales anhaftet. Die Erinnerungsfiguren haben einen religiösen Sinn, und ihre erinnernde Vergegenwärtigung hat oft den Charakter des Festes. Das Fest dient (...) auch der Vergegenwärtigung fundierender Vergangenheit. Fundiert wird durch den Bezug auf die Vergangenheit die Identität der erinnernden Gruppe. In der Erinnerung an ihre Geschichte und in der Erinnerung der fundierenden Erinnerungsfiguren vergewissert sich eine Gruppe ihrer Identität.“

Vgl. ASSMANN 1992/2005, S. 52 f.

also wie beim Wiederkäuen die Speise aus dem Magen, kommen auch diese Dinge beim Erinnern aus dem Gedächtnis hervor. Wie kommt es aber denn, dass man beim Reden, also auch Erinnern, im Gaumen des Bewusstseins nicht auch die Süßigkeit der Freude und die Bitterkeit des Trübsinns schmeckt?⁹⁷

Augustinus führt hier bildlich vor, was es heißt, über das Gedächtnis nachzudenken. Der Magen ist das Gegenstück zum künstlichen Gedächtnis: er ist ein Ort des Durchgangs, nicht des Dauerns, ein Ort der Verarbeitung und Umsetzung, nicht des Konservierens. Vor dem Hintergrund der lateinischen Wortbedeutung, nach der „*ruminare*“ sowohl nachdenken als auch wiederkäuen heißt, liegt nahe, dass Augustinus hier an den Magen einer Kuh und nicht an den eines Menschen gedacht hat. Jener Magen der Kuh, der die Funktion hat, den noch unverdauten Inhalt dem Maul noch einmal zur weiteren Bearbeitung zurückzugeben, ist ein erstaunliches Bild für das Gedächtnis, das im Gegensatz zu den verbreiteten Schrift-, Raum- und Gebäudemetaphern die Dimension der Zeit im Akt der Erinnerung besonders beleuchtet.⁹⁸ Durch diese Thematisierung der Zeitdimension werden, so führt Aleida Assmann in *Zur Metaphorik der Erinnerung* aus, neue Aspekte in der Phänomenalität des Erinnerns profiliert. Dazu gehört in erster Linie die Anzeige eines Verlustes, oder einer Minderung. Der Geschmack bei Augustinus meint eine sinnliche Qualität der Erfahrung, die an die Gegenwart gebunden ist und nicht über die Zeit gerettet werden kann. Zwischen aktueller Erfahrung und erinnerter Erfahrung besteht also ein Unterschied. Anhand der Tätigkeit des Wiederkäuens wird auch die „aktiv plastisch-produktive Seite der Erinnerung“ besonders hervorgehoben, die sich deutlich von mnemotechnischen Verfahren

97 Augustinus: *Bekenntnisse*. Frankfurt a. Main/ Hamburg, 1955, S. 183.

98 Vgl. ASSMANN 2006, S. 166.

In der abendländischen Theologie wurde unter der *ruminatio* auch die Lektüre der heiligen Schrift verstanden, die als Essen des Textes, als Aufnahme in den Magen des Gedächtnisses, als wiederholtes Wiederkäuen seines Inhaltes und als schließliche Assimilation „in Fleisch und Blut“ vorgestellt wird. Als Zweck der *ruminatio* steht dabei vor allem die Extraktion des geistlichen, insbesondere moralischen Schriftsinns im Vordergrund, welcher durch den Akt der Verdauung eingeübt werden soll. Hier hat man es demnach nicht mehr mit Kulturtransfer, sondern mit dem je individuellen Umgang mit dem kulturellen Wissen zu tun. Das Wissen wird in Habitus, das Dogma in Ethos überführt. Vgl. „*Und vieles / Wie auf den Schultern eine / Last von Scheitern ist / Zu behalten.*“ *Zum Widerstreit von Gedächtnis und Erinnerung an Beispielen aus der Lyrik des 16. bis 19. Jahrhunderts*, in: *Gedächtnis, Erinnerung, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, hrsg. v. Günter Butzer, Gerhard Kurz, Günter Oesterle, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005, S. S. 265-296., hier: S. 272.

der Rückholung unterscheidet. Augustinus' Metapher akzentuiert „die Nachträglichkeit der Erinnerung, den Hiat, der sich zwischen der Erfahrung und ihrer Wiederholung in der Erinnerung ausbreitet.“⁹⁹

2.2.2 Die Topographie des Zufalls, 1961

Die *Topographie anecdotée du hazard* (1961) ist eine literarische bzw. anekdotische Entsprechung des Fallenbildes. In der Topographie des Zufalls beschreibt Spoerri vorgefundene Gegenstände wie für einen Blinden. Anstatt die Objekte mit Leim festzukleben, sie zu zeigen, appelliert er an die Imagination und die Erinnerung und versucht die Dinge mit Hilfe einer Beschreibung im Gedächtnis festzuhalten.

Im Unterschied zu *Hahns Abendmahl*, das das Abendessen eines bestimmten Tages fixiert und somit eine Identität von Einlagerung und Rückholung (Speichern) anzielt, kommt es bei der Topographie zu einer Verschiebung. Die Gegenstände, die Spoerri enzyklopädisch beschreibt und mit Anmerkungen versieht, haben sich über einen längeren Zeitraum auf der Tischplatte gesammelt.

Am 17. Oktober 1961, um 15 Uhr 45 beschließt Spoerri sie schriftlich zu fixieren.¹⁰⁰

Das ursprünglich fünfzigseitige Buch¹⁰¹ ist mit einer Planzeichnung ausgestattet, auf der jeder Gegenstand und seine Position im Umriss genau gezeichnet und nummeriert ist (Abb. 68). Der Leser soll spielerisch mit dem Inhalt umgehen können – anhand des Planes und der Nummer kann man einen Gegenstand auswählen und die entsprechende Beschreibung im Textteil nachschlagen. Die Galerie Lawrence in Paris finanzierte

⁹⁹ Vgl. ASSMANN 2006, S. 166 f.

¹⁰⁰ SPOERRI 1968, S. 5.

¹⁰¹ Emmett Williams übersetzte 1966 die französische Fassung der Topographie ins Englische (Something Else Press) und reicherte sie mit weiteren Anmerkungen an. Diese Fassung wurde, um neue Anmerkungen erweitert, von Diter Roth ins Deutsche übersetzt und erschien nochmals von Spoerri um zusätzliche Anekdoten ergänzt, 1968 bei Luchterhand. Diese deutsche Fassung wurde wiederum von Emmett Williams und Malcolm Green ins Englische übersetzt und mit Illustrationen von Roland Topor versehen. Sie wurde noch mit weiteren Anekdoten angereichert und erschien, nun immerhin 239 Seiten schwer, im Jahr 1995 (Atlas Press). 1998 erschien nochmals eine deutsche Ausgabe (Edition Nautilus), die sich im Wesentlichen an der deutschen Erstausgabe (Luchterhand) orientiert, aber auch das Material der 1995 erschienenen „ultimate Topography“ berücksichtigte.

die erste Ausgabe der Topographie anstelle des üblichen Kataloges zu Spoerris Ausstellung von Fallenbildern im Februar 1962 (Abb. 69-72).¹⁰²

Spoerri wird in der Topographie zum Biograph der vorgefundenen Dinge, er leitet die Geschichten und die Umstände aus den Gegenständen ab:

„SHERLOCK HOLMES mag ähnlich vorgegangen sein, wenn er anhand eines einzigen Gegenstandes die Umstände eines Verbrechens (...) aufzudecken versuchte, oder jene Archäologen, die noch nach Jahrhunderten in Pompeji – dem berühmtesten Fallobjekt der Geschichte – eine ganze Epoche rekonstruieren konnten.“¹⁰³

So macht sich Spoerri daran die Geschichten der insgesamt 80 Gegenstände – von einer *Weißbrotscheibe* (Nr. 1) oder einem *Pfefferstreuer* (Nr. 8) über ein *abgebranntes Streichholz* (Nr. 10) und einem *dreifarbigem Plastikstöpsel* (Nr. 25) bis hin zu *Metallschablonen* (Nr. 34g), *Parfümflasche* (Nr. 62) und *Magic Marker* (Nr. 78)- zu erzählen und niederzuschreiben. Sein Inventar umfasst nüchterne, pseudolexikalische Definitionen der Objekte und teilweise seitenlange Assoziations- und Erinnerungsketten (in verschiedenen zeitlichen Intervallen angefügt), die über die einfache Beschreibung hinausgehen und den Leser beispielsweise auch über das damalige Alltags- bzw. Ausstellungsgeschehen informieren (Abb. 73, 74).¹⁰⁴ Die Dinge und die durch sie evozierten Anekdoten sind Spuren eines zeitlichen Geschehens. Die Objekte haben ihre Funktion nur im Hinblick auf Einzelheiten in der persönlichen Geschichte von Spoerri, seiner Künstlerfreunde, Freundinnen und Bekannten, was Emmett Williams dazu veranlasste, das Buch als „klassisches autobiographisches Akkumulations-Epos“¹⁰⁵ zu bezeichnen.

Die Topographie ist Kommentar, Biographie, Dichtung und Memoirenwerk: in einem Nebeneinander von Kuriosem neben Wesentlichem, Beiläufigem neben Grundsätzli-

102 Auf der Papierbinde der Erstausgabe wurde ein Brief Restanys vom 30.12.1961 an Spoerri abgedruckt, in der sich der Absender gelehrt über Spoerris Gebrauch des Wortes >anécdotée< ergeht. Es sei ein Neologismus, der so in der französischen Sprache nicht vorkomme. Dagegen gebe es im Französischen das Wort >anécdotomanie<, von dem man das Wort >anécdotomaniaque< ableiten könne, was die Manie, Anekdoten zu sammeln und zu erzählen, bedeute, eine Eigenschaft, die Restany Spoerri uneingeschränkt zuschreibt. Vgl. SPOERRI 1968, S. 109.

103 SPOERRI 1968, S. 5

104 Es finden sich Beiträge von Robert Filliou, Emmett Williams und Diter Rot. Siehe Anm. 97.

105 Vgl. SPOERRI 1998, S. 18.

chem entsteht einerseits eine eigenwillige enzyklopädische Beschreibung typischer Gegenstände aus der Mitte des 20. Jahrhunderts und andererseits ein unkonventionelles Zeitbild der Pariser Avantgarde. Die Topographie galt als Underground-Vorläufer für den Nouveau Roman und wird wegweisend gesehen für die Entwicklung der Form des *artist's book*. Spoerris Fluxus-Freund Dick Higgins gab 1966 die englische Ausgabe in seinem inzwischen legendären Verlag *The Something Else Press* heraus und das Buch wurde auch in Amerika zum Geheimtipp: John Cage gab es an alle seine Freunde weiter und auch Marcel Duchamp war ein begeisterter Leser der „Topo“.¹⁰⁶

106 Vgl. SPOERRI 1998, S. 13.

3. „DIE SCHÖNSTE WELT IST WIE EIN PLANLOS AUF- GESCHÜTTETER KEHRICHTHAUFEN“¹⁰⁷

„Hier ist ein Mann, der damit beauftragt ist, den Unrat eines Tages in der Großstadt einzusammeln. Alles, was die große Stadt zurückgewiesen hat, alles, was sie verloren hat, alles, was sie verschmäht hat, alles, was sie zerstört hat, das ordnet und sammelt er. Er verwaltet die Archive der Abschweifung, die Rumpelkammer des Mülls. Er sortiert und wählt mit Bedacht aus; wie ein Geiziger seinen Schatz, so sammelt er Abfall, der, wenn ihn der Kiefer des Industriegottes abermals zermahlen, in Objekte des Gebrauchs und des Vergnügens verwandelt wird.“

(Charles Baudelaire)¹⁰⁸

Neben den zufälligen Situationen abgeessener Tische oder achtlos angesammelter Gegenstände auf ihren Unterlagen im privaten Umfeld fand Daniel Spoerri sein Arbeitsfeld bald auch im öffentlichen Raum: Flohmärkte und Müllhalden bildeten die beste Voraussetzung für sein Prinzip des Fallenbildes, nämlich Situationen zu liefern, die Gegenstände in zufälligen, ordentlichen oder unordentlichen Begebenheiten zeigen, und die dann gesichert und fixiert werden konnten.¹⁰⁹ Darüber hinaus kommt ein

107 Heraklit (535-475 v. Chr.), Fragment 87, vgl. Wilhelm Nestle [Hrsg.]: *Die Vorsokratiker*. Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf, Köln, 1956.

108 In: Charles Baudelaire: „*Du vin et du baschisch*“, *Oeuvres I*, 249-250, zit. n. ASSMANN 2006, S. 385. Baudelaire stellt hier die Analogie von Archiv und Müll her und ordnet den „chiffonier“ dem Typus des Sammlers zu. Dieser fasziniert ihn als ein umgekehrtes Gegenbild zum Archivar, der im Reich des Abfalls auswählt, sammelt, sortiert, ordnet und seinen Bestand wie einen Schatz hütet.

109 „Es war klar, dass ich damals, als schon der ganze Hausrat in die „Falle“ geraten war – (...) – über die Grenzen meines Hotelzimmerchens hinausmusste. Das Prinzip des Fallenbilds war es ja, Gegenstände, die in zufälligen, ordentlichen oder unordentlichen Situationen gefunden werden, zu befestigen. Doch wo findet man solche Situationen, und dann noch auch zufällige?! So kam ich auf den Flohmarkt und „sicherte“ jene disparaten, zusammengewürfelten Situationen von Weggeschmissenen, Unbrauchbarem und Verlorenem.“
Vgl. SPOERRI 2001, S. 97.

äußerst wichtiger Aspekt in Spoerris Werk dazu: die Beschäftigung mit dem Ausgegrenzten, Verdrängten, Weggeschmissenen oder Unbrauchbaren der Gesellschaft: das Sammeln von Gegenständen, die aus ihrem Nützlichkeitskreislauf heraus gefallen sind und denen die Menschen ihr Interesse und ihre Aufmerksamkeit entzogen haben (Abb. 75-77).

Indem Spoerri Abfall, das aus der Gesellschaft Ausgeschlossene, in seine Kunst integriert, baut er eine andere Ökonomie auf und er zwingt den Betrachter, die Außen- grenze seiner symbolischen Sinnwelt zu überschreiten und sich das System Kultur mit seinen Mechanismen der Entwertung und Ausgrenzung bewusst zu machen. Solche Art von Kunst „operiert nicht mimetisch, sondern strukturell, sie bildet nichts ab und stellt nichts nach, sondern sie macht vielmehr das schlechthin Unsichtbare, nämlich die Grundstrukturen kultureller Wert- und Unwertproduktion sichtbar“.¹¹⁰

Diese strukturelle Herangehensweise entspricht Spoerris Konzept des Fallenstellens: das unvermittelte Vor-Augen-Führen von Momenten, die direkt aus dem Leben gegriffen sind, das Hinweisen auf Situationen, die für viele unsichtbar bleiben, weil sie – aus Gewohnheit - nicht mehr wahrgenommen werden, oder – aus Verdrängung - nicht mehr gewillt sind, wahrzunehmen.¹¹¹ Spoerri macht es sich zum Ziel, diese Diskrepanz zwischen dem Wertvollen und dem Wertlosen, dem Angenommenen, Erinnerungswürdigen und dem Ausgegrenzten, zum Vergessen Verurteilten, aufzuzeigen (ganz im Sinne seiner „optischen Lektion“), um sie schlussendlich für sich ganz aufzuheben.

110 Vgl. ASSMANN 2006, S. 384.

111 „Man muß die Realität selbst „zum Schauen geben“ – donner à voir -, und zwar nicht die Schokoladenseite, sondern die andere, den Mist, den Abfall, den abgefressenen Tisch und diese Seite eben, die man sonst nicht zeigt. So habe ich zum Beispiel auch als Tanz-Student in Paris, das war 1951, am Beginn des Nachkriegs-Tourismus also, Führungen von Sightseeing-Touren gemacht, die eben nicht nur Eiffelturm und Nôtre Dame zeigten, sondern auch durch die damaligen sogenannten *bidonvilles*, die Vororte der Armen mit ihren Kistenhäusern, führten. So etwas brannte mir unter den Nägeln. Was wir dann später als Künstler gemacht haben, war dann gar nicht so weit weg von so einem Sightseeing.“

Vgl. Daniel Spoerri im Gespräch mit Niels Ewerbeck, in: *Daniel Spoerri in Wien*, 1990, 20er Haus, Ausstellungsbegleiter, S. 19-20, in: KAMBER 1990.

3.1 Müllhalde und Archiv: Embleme des kulturellen Vergessens und Erinnerns¹¹²

Die Müllhalde kann als umgekehrtes Spiegelbild zum Archiv (das eine Sammel- und Konservierungsstelle für das Vergangene, aber nicht zu Verlierende ist) betrachtet werden. Archiv und Müll sind aber nicht nur durch eine bildliche Analogie, sondern auch durch eine gemeinsame Grenze miteinander verbunden, die von Gegenständen in beiden Richtungen überschritten werden kann. Was nicht ins Archiv kommt, landet auf der Mülldeponie; und was im Archiv von Zeit zu Zeit aus Platzmangel aussortiert wird, landet ebenfalls dort. Aber auch manches, was heute wieder im Archiv lagert, befand sich zwischenzeitlich, worauf Krzystof Pomian hingewiesen hat, im Status des Abfalls. Er schreibt:

„Die Abfolge: Ding, Abfallprodukt, Zeichen mit Symbolcharakter wird von der Mehrheit der Gegenstände durchlaufen, aus denen sich das kulturelle Erbe zusammensetzt.“¹¹³

Das Zu-Müll-Werden ist also nicht notwendig mit instantieller Zerstörung verbunden; viele Dinge werden aussortiert, weil sie dysfunktional erscheinen: sie erfahren damit, wie Hartmut Böhme es nennt, den „sozialen Tod“.¹¹⁴ Sie fristen ein vergessenes Dasein in Schachteln oder Schränken, auf Flohmärkten, Lagerhallen oder Müllhalden. Werden sie irgendwann, durch Zufall, wieder zur Hand genommen, so steht ihr Schicksal auf der Kippe, sie geraten in eine Zwischen-Zone. Sie werden neu bewertet und sie können sogar, wie in Spoerris Fall, den Weg in den „Himmel der Dinge“¹¹⁵, ins Museum, finden; sie werden zurückgeholt in das kulturelle Gedächtnis.

Ende der 60er Jahre wollte Spoerri ein Buch über den Abfall, für den er sich als

112 Vgl. dazu: Aleida Assmann: *Jenseits der Archive*, in: ASSMANN 2006, S. 383-407, hier: S. 383.

113 Krzystof Pomian, „*Museum und kulturelles Erbe*“, in: Gottfried Korff, Martin Roth, Hg., *Das historische Museum. Labor – Schaubühne – Identitätsfabrik*, Frankfurt a. M. 1990, 41-64, hier S. 43, zit. n. ASSMANN 2006, S. 383.

114 Vgl. BÖHME 2006, S. 131.

115 Michael Fehr: *Müllhalde oder Museum. Endstation in der Industriegesellschaft*, 1996, Vgl.: BÖHME 2006, S. 131.

„Kulturbrei“¹¹⁶ interessiert, schreiben: „die Geschichte der Welt unter dem Aspekt ihrer kontinuierlichen Verrottung, auf deren Mist und Humus immer wieder neues Leben aus der Scheisse erblüht, wie man so schön auf Französisch sagt: La vie est une tartine de merde et on en mange tous les jours.“¹¹⁷

Neben der Herstellung einiger „*Rifiuti*“-Bilder (Abfall-Collagen) (Abb. 78), 1969, – die meist als Aktionen angelegt waren –, sammelte Spoerri Notizen und Geschichten über Abfälle und fand dabei beispielsweise heraus, dass „Ava Gardner im langen Abendkleid einmal nachts in New York von Müllmännern mit dem Abfallwagen nachhause gebracht wurde, weil sie kein Taxi finden konnte; dass die Apollo 12 Rakete auf der Mondumlaufbahn weder Schmutzwasser noch Abfälle ins All pumpte, weil der Rückstoß des Mülls das Raumschiff vom exakten Kurs hätte abbringen können; dass ein CSU-Abgeordneter vertrauliche Akten auf den Müll warf, wo ein Briefmarken sammelnder Rentner die geheimen Papiere wiederfand; dass Putzfäden als echtes Schweizer Qualitätserzeugnis verkauft werden usw. usw.“¹¹⁸

Er machte sich des weiteren Notizen über „Proportionen von Abfallqualität und Kulturhöhe, Verwertung des Abfalls als Papier-, Glas- und Teppichrohstoffe, über das Abfallverwertungsrecht, über den ansteigenden Wert des Abfalls mit seinem Alter, über das Strandgut juristisch betrachtet, über den sozialen Abfall; Auswurf der Gesellschaft, über Abfall als Mikrobenherd, aber auch über Mikroben als Vertreter des Abfalls und Verwandler der Cellulose in Zuckerstoffe, über eine spätere utopische archäologische Studie unseres Zeitalters, die unsere Epoche als die Coca-Cola-Zeit bezeichnen müsste, wegen der Millionen Flaschenfunde, in deren Glas der Namenszug gepresst ist, und weil ja Glas das am langsamsten zerfallende Material ist...“

So sammelte ich Gedanken-Putzfäden über den Abfall, aber weiter kam ich nicht, weiter konnte ich nicht gehen, denn Peter [Peter Heim, mit dem Spoerri über seine

116 Auszüge aus Notizen vom August 1970 zum Buch *Dokumente zur Krims-Krams-Magie*, Hamburg 1971, das ursprünglich ein Buch über Abfall werden sollte.

Typoskript im Archiv Daniel Spoerri, Schweizerische Landesbibliothek, Bern; zit. in: SPOERRI 2001, S. 167f.

117 Daniel Spoerri: *Nach-Nacht-Machtwort zur Krims-Krams-Magie*. Hamburg, Merlin Verlag, 1971, in: KAMBER 1990, S. 89.

118 Ebd., S. 89 f.

Buchidee in Ascona sprach] hatte schon recht: Es war die Geschichte der Welt, die ich hätte schreiben sollen, und wer kann schon über die Welt schreiben, wenn er über einen Kieselstein stolpert.

Und das tat ich. Neben all dem Geschwafel über die Bedeutung des Abfalls kümmerte ich mich nämlich um den Zigarettenstummel, den man wegwirft, fand den Glasplitter spannend, den rostigen Knopf aufregend, die tote Fliege herzerbrechend, alles Miniwelten, Abfallmoleküle, aus deren gemeinsamen Mief- und Verwesungsprozess ein Amalgam entsteht, das Energie ballt und wieder neu in alle Formen der Seinsarten explodieren lässt.¹¹⁹

D. h. jedes einzelne Ding, vom Zigarettenstummel bis zur toten Fliege, verweist von sich aus bereits auf einen größeren Zusammenhang. Gleich der Momentaufnahme des Fallenbildes, die „nur eine Blitzsekunde war im Ablauf eines ganzen Zyklus, der Leben und Tod, Verwesung und Wiedergeburt heisst“¹²⁰, so ist auch jedes kleine und noch so unscheinbare Relikt Teil eines übergeordneten Ganzen, eines Kreislaufs, der durch die Erinnerung rekonstruiert werden kann.

Hervorzuheben ist an dieser Stelle der relativ unbekannte Film *Resurrection* (Wiedergeburt), den Spoerri 1969 nach seiner Idee mit Tony Morgan realisierte. Inhalt des ca. acht Minuten langen Schwarz-Weiß-Films ist die Nahrungskette, d. h. der Ablauf von Anschaffung, Zubereitung und Einverleibung von Speisen und deren Transformation und Ausscheidung. In einem Rückwärtsverfahren gedreht versinnbildlicht der Film die Prozesse des Lebens als naturimmanenten Kreislauf (Geburt, Leben, Tod), der für Spoerri umkehrbar geworden ist. Am Beispiel einer Kuh wird der Rückweg vom Exkrement zum lebenden Tier gezeigt (Abb. 79, 80). Der Film, den Spoerri 1966/67 auf der griechischen Insel Symi konzipiert hat, beginnt mit einer kurzen Einleitung vom Künstler selbst (in englischer Sprache), die knapp das Konzept vorstellt. Gleichzeitig läuft der Vorspann, der sich aus handgeschriebenen Sequenzen zusammensetzt und mit Barockmusik unterlegt ist.

119 Ebd., S. 89 f.

120 Vgl. SPOERRI 2001, S. 185.

Die erste Einstellung beginnt mit einer Toilettenspülung, die eine frische Fäkalie hervorbringt, und zeigt, wie diese wieder langsam durch die Därme in den Magen der Person zurückkehrt, die die Toilette wieder verlässt und in die Küche geht. Dort wird diese beim Essen gezeigt, die Nahrung geht aber im Rückwärtsverfahren wieder vom Mund in den Teller zurück. Die Kamera hält auf ein Steak im Teller und auf die Hände, die dieses zerschneiden, jedoch verschwindet das Steak nicht langsam, sondern es regeneriert sich auf dem Teller neu. Die Steakbissen gehen vom Mund des Essers zum Teller zurück. In weiterer Folge sieht man, während die Barockmusik leise wieder ansetzt, das Braten des Steaks in der Pfanne, das Zurücklegen ins Papier und schließlich das Steak als rohes Fleisch auf der Metzgertheke, wo es sich wieder an ein großes Stück Fleisch angliedert und schließlich, mit lauterer Musikuntermalung, wieder am aufgehängten Kadaver der Kuh haftet. Die „Wiederauferstehung“ des Tieres, wird mit Muhen und Stimmen eines Chores begleitet. Beim „Kyrie eleison“ wird das lebende Tier zunächst noch angekettet im Stall, schlussendlich aber auf einer Wiese gezeigt. Die Musik setzt aus und das Schlagen eines Metronoms begleitet den Rücklauf des frischen Kuhfladens durch die Gedärme des Tiers. Der Film endet mit einem abstrakten, einfach gezeichneten Exkrement, das auf eine weiße Leinwand projiziert wird und langsam verschwindet.

Dieser Experimentalfilm, der erstmals 1970 im Disco-Club Creemcheese in Düsseldorf gezeigt wurde, ist eine gelungene Metapher für die Rückwärtsbewegung der Erinnerung. Der Erinnerung ist es möglich, die Chronologie umzukehren und das Verlorene wieder herzustellen.

Bis zum heutigen Tag spürt Spoerri in unterschiedlichster Weise diesem Kreislauf von Leben und Tod nach und erinnert uns mit seinen Arbeiten und Aktionen, in denen er das Flüchtige, das Vergehende einzufangen versucht, dass der Verfall und der Abfall genauso integrativer Bestandteil unserer Natur und Kultur, ja sogar der Ausgangspunkt des neu Entstehenden und jeder Schöpfung sind.¹²¹ Dieses Wissen um die Ganzheit, die

121 An dieser Stelle möchte ich auf ein Bankett vom 23. April 1983 verweisen, das in seiner Form einma-

Zusammengehörigkeit bzw. gegenseitige Bedingung von scheinbaren Gegensätzen, das Wissen um die eigene Vergänglichkeit, sein Interesse am Leben mit all seinen Manifestationsformen in verschiedenen Zuständen und Kulturen und die daraus resultierende indifferente Haltung dem Wertvollen bzw. dem Wertlosen gegenüber, lässt sein Werk zu einem Ganzen, zu einem „herrschaftsfreien Zwischenraum“ (Andreas Nebelung) und zu einem „kulturellen (Gegen)Gedächtnis“ (Aleida Assmann) verschmelzen.

Der Soziologe Andreas Nebelung benennt den Abfall als „das ausgeschlossene Dritte“¹²², er ist das Entzauberte, Wertlose und Entrechtete, er wird aus unserem Bewusstsein und unserer Kommunikation radikal ausgeschlossen. Wenn man annimmt, dass unsere Sprache unterscheidungslogisch arbeitet, ist der Abfall das ausgeschlossene Dritte unserer Gesellschafts-Natur-Unterscheidung (oder Kultur-Natur-Unterscheidung). Wir unterscheiden, um das Chaos (das Differenzlose) zu ordnen.¹²³ Unterscheidungen erzeugen in einem zweiten Schritt Zauber, Werte oder Rechte. Dadurch ergibt sich aber zumeist der Nachteil, das Ungeordnete, Abfall, Unvernunft, Schmutz, abzuwerten. Unterscheidungen erschaffen also beides: Wert und Abfall. Der Wert (Zauber, Recht) ist das „eingeschlossene Dritte“¹²⁴, er ist die Brücke zwischen dem Einen und dem Anderen, zwischen Gesellschaft und Natur. Wert (Zauber/Recht) und Abfall sind aber zunächst unsichtbar: sie beruhen auf einer Hierarchie. Abfälle entstehen also durch die Auflösung von den drei lebenswichtigen Bindungen: Zauber, Wert und Recht. Zunächst verbanden sich die Menschen durch den Zauber der Dinge und erbrachten

lig ist: *Le déjeuner sous l'herbe* (Wortspiel zu Manets *Déjeuner sur l'herbe*, 1863) im Park des Schlosses Le Montcel, Jouy-en-Josas bei Paris. Das unter dem Motto „L'Attrape-tripes“ veranstaltete Bankett wurde übergeführt in die Aktion „L'enterrement du tableau-piège“, der Beerdigung des Fallenbildes. Etwa hundert geladene Gäste tafelten im Schlossgarten an einem aus zwanzig Teilen zusammengesetzten, insgesamt vierzig Meter langen Tisch, dessen Reste nach dem Essen, nicht wie sonst üblich mit Leim fixiert, sondern der Erde zum Bewahren (bzw. zur Transformation) übergeben und verschüttet wurde (Abb. 81).

122 Andreas Nebelung: „Das ausgeschlossene Dritte. Ethik der Ästhetik – Existenz ohne Abfall“, in: *Kunstforum international*, Bd. 167, Dezember 2003, S. 83-95, hier: S. 83.

123 Damit beginnt die Schöpfung, beginnen die Dinge, aber auch das Symbolische und Sprachliche. Das eine weckt Angst, und das andere löst jene tiefe Befriedigung aus, mit der Gott sein *opus discunctionis* begleitet: „Siehe es ist sehr gut.“

Vgl. BÖHME 2006, S. 128.

124 Andreas Nebelung: „Das ausgeschlossene Dritte. Ethik der Ästhetik – Existenz ohne Abfall“, in: *Kunstforum international*, Bd. 167, Dezember 2003, S. 83

Opfer, wenn dies misslang. Alsdann erkannten sie in den Dingen Werte, die handelbar waren. Aus diesen Werten wurde Recht, Eigentums- und Verantwortungsrecht.¹²⁵ Das Ding, das wir Abfall nennen, ist also nicht von sich aus wertlos, sondern dadurch, dass wir es aus möglichen Wertskalen (Gebrauchs- oder Tauschwert, symbolisch-ästhetischer Wert) ausscheiden und darum dem Müll zurechnen. Auf das Sein bezogen aber, kann ein Ding sich als solches aber nie verlieren. Die Dinge durchlaufen im Zustand materiell fortschreitender Auflösung bloß einen Statuswechsel, den Hartmut Böhme „Entdinglichung“ oder „Entdifferenzierung“ nennt.¹²⁶ Er ist verbunden mit einer Entwertung des kulturellen Status der Dinge. Sie werden aus der kulturellen Matrix ausgesondert und verlassen das Universum der zivilisierten Dinge. Nach Michael Thompson, der eine „Theorie des Abfalls“ verfasst hat, handelt es sich beim Müll um „das Wertlose, Negative und zumeist Unsichtbar-Gemachte der Kultur“.¹²⁷ Natur kennt keinen Abfall.

Wenn es aber gelingt, Ort, Zeit und Sinn nicht gegeneinander zu isolieren, wenn wir uns als nicht getrennt von den Dingen begreifen, dann wird Abfall, wird Verdrängtes wahr- und annehmbar. Die Dinge gewinnen dann ihre Körperlichkeit und Rätselhaftigkeit zurück. Wenn Wertvolles und Wertloses nicht hierarchisiert wird, bewegt man sich im Dazwischen, im „herrschaftsfreien Zwischenraum“ (Ort-Zeit-Sinn-Geflecht)¹²⁸. Dafür braucht es aber „den unbedingten Eros des einzelnen Menschen“¹²⁹: seinen Lebenshunger, seine Neugier und seinen Reisedurst. Als Suchender ist der Mensch unterwegs, er bewegt sich im Dazwischen, zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, Innen und Außen. Daniel Spoerri, der sich selbst als Heimatlosen bezeichnet und sein Nomadendasein als seine größte Stärke erkannt hat, ist natürlich prädestiniert dafür, im „Da-

125 Vgl. Andreas Nebelung: „Das ausgeschlossene Dritte. Ethik der Ästhetik – Existenz ohne Abfall“, in: Kunstforum international, Bd. 167, Dezember 2003, S. 84.

126 Vgl. BÖHME 2006, S. S. 130.

127 Michael Thompson: *Die Theorie des Abfalls. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*. Stuttgart, 1981. Vgl. BÖHME 2006, S. 130.

128 Andreas Nebelung: „Das ausgeschlossene Dritte. Ethik der Ästhetik – Existenz ohne Abfall“, in: Kunstforum international, Bd. 167, Dezember 2003, S. 90.

129 Andreas Nebelung: „Das ausgeschlossene Dritte. Ethik der Ästhetik – Existenz ohne Abfall“, in: Kunstforum international, Bd. 167, Dezember 2003, S. 90.

zwischen“ zu wandeln. Seit seiner Jugend hat der mittlerweile 79jährige immer wieder die Städte und Länder verlassen, die ihm für eine begrenzte Zeit als Domizil und Inspirationsquelle gedient hatten. Ohne selber jemals Wurzeln zu schlagen und sich vollends mit einer Umgebung zu identifizieren, hinterlässt Spoerri aber immer seine Spuren mit einer Vielzahl von Werken, die geprägt sind von seiner Auseinandersetzung mit den jeweiligen Lebensumständen. Verschiedene Sprachen und Geisteshaltungen, vor allem aber die unterschiedlichsten Objekte als Träger einer bestimmten Kultur und einer bestimmten Zeit fließen in seine Arbeit ein und zeugen von der Vielfalt menschlichen Daseins, Glaubens und Handelns. Als wachsamer und neugieriger Sammler durchstreift der Künstler seine Umgebung und sammelt Spuren des Lebens in all seinen Facetten: ohne Hierarchie verwaltet er in seinem Atelier den Fundus an zufällig aufgelesenen oder gekauften Objekten. Achtlos weggeworfene Kleinigkeiten, verlorene Schuhe oder kaputte Puppen werden ebenso sorgsam verwaltet wie verschiedenste Gebrauchsgegenstände, besondere Steine, Knochen, afrikanische Skulpturen und andere Kuriositäten. Profanes und Sakrales, Bekanntes und Exotisches, Weggeworfenes wie teuer Erstandenes bilden den Schatz, mit dem der Künstler gleichberechtigt arbeitet. Jedes Objekt hat einerseits seine eigene Geschichte, der von Spoerri (so weit möglich) nachgegangen wird, andererseits lässt er, wie die Surrealisten, die Dinge aber auch neue Zuständig- und Abhängigkeiten eingehen. Ausgangspunkt jeder Gestaltung ist jedoch immer das Ding an sich, die bloße Erscheinung oder die schiere Materialität, die dem Künstler ins Auge springt, ihn bewegt oder belustigt und neugierig macht.

Walter Benjamin hat 1931 über den Sammler, den „Physiognomiker der Dingwelt“ folgendes geschrieben:

„Es ist beim Sammeln das Entscheidende, dass der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten. Diese ist der diametrale Gegensatz zum Nutzen und steht unter der merkwürdigen Kategorie der Vollständigkeit.... Und für den wahren Sammler wird in diesem Systeme jedwedes einzelne Ding zu einer Enzyklopädie aller Wissenschaft von dem

Zeitalter, der Landschaft, der Industrie, dem Besitzer von dem es herkommt.“¹³⁰ Die Dinge und alle physiognomischen Spuren, die als Erinnerungsdaten an ihnen ausgemacht werden können, rücken „für den wahren Sammler“ „zu einer ganzen magischen Enzyklopädie, zu einer Weltordnung zusammen, deren Abriß das Schicksal seines Gegenstandes ist.“¹³¹ Und diesem Schicksal des Gegenstandes nimmt sich Spoerri unermüdlich an.

3.2 Magie à la noix, 1966-1967: Daniel Spoerri in Symi

Im Sommer 1966 verlässt Spoerri sein künstlerisches Umfeld in Paris und geht für dreizehn Monate auf die kleine ägäische Insel Symi. Er deponiert seine Arbeiten in der Galerie Bischofsberger in der Schweiz und erhält vom Galeristen monatlich 500 Schweizer Franken, die ihm und seiner damaligen Partnerin Kichka Baticheff, ein großzügiges Einkommen auf Symi sichern.

Hatte Spoerri als Nouveau Réaliste bisher die Bedeutung der Dinge aus den Dingen selbst abgeleitet und durch Verfremdung und Umkehrung in Frage gestellt, - banal, im *Fallenbild*, taktil, in der Ausstellung *Dylaby*,¹³² anekdotisch, in der *Topographie des Zufalls* und in seinem Zusammenhang mit der Sprache, in den *Wortfallen (pièges-à-mots)* (zusammen mit Robert Filliou)¹³³ -, beschäftigt er sich in Symi mit dem magischen und sentimentalsten Aspekt der Objekte.

130 Walter Benjamin: *Ich packe meine Bibliothek aus*. In: *Gesammelte Schriften* Band IV/1, 1931/1980, S. 389, zit. n. BÖHME 2006, S. 135.

131 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, 2 Bde., 1927-40/1983, S. 271 und S. 274, zit. n. BÖHME 2006, S. 135.

132 Siehe Anm. 14.

133 „Die *Wortfallen (Pièges à mots)*, in Zusammenarbeit mit Robert Filliou entstanden, sind ein Versuch, Sprichwörter und Redewendungen sichtbar zu machen. Beispiel: ‚Raining cats and dogs‘ (‚Es regnet Katzen und Hunde‘, englische Entsprechung von ‚Es gießt in Kübeln‘) ist Gegenstand eines Bildes, auf dem Spielzeugkatzen und Hunde auf einem geöffneten Regenschirm befestigt sind.“ (Daniel Spoerri).

Die Zusammenarbeit mit Filliou bestand darin, dass dieser, dessen Muttersprache Französisch war, öfters die Textvorschläge einbrachte; das bildnerische Konzept lag bei Spoerri. Z. B.: *Il pleut des cordes, Ca crève les yeux, Se fendre la Gueule, Bander comme un cerf*, u. a. Vgl. SPOERRI 2001, S. 140 ff.

Spoerris Herangehensweise an die ihm völlig fremde Kultur in Symi hat ethnologische Ansätze. Er musste die naturelle und kulturelle Identität der Symioten erst kennen lernen, sie untersuchen und sich aneignen, um zu sie begreifen. Mit dieser Haltung stand Spoerri auch ganz in der Tradition des Primitivismus, sich des „Anderen“ zu bemächtigen. Beängstigendes und Fremdes musste überwunden werden, um Teil des Ganzen zu werden. Diese Aneignung der anfangs ungewohnten Kultur kann in drei Schritte unterteilt werden: Aneignung über die Natur (Essen), über die Kultur (Menschen/Gesellschaft) und über die Magie (Nicht-Fassbares, Religion).

Spoerri hält in seinem Gastronomischen Tagebuch, das er für zwei Monate in Symi führte, die Rahmenbedingungen seiner neuen Umgebung unter dem Titel „Gegebenheiten“ fest:

„*Ort*: Eine Insel in der Ägäis, klein, unfruchtbar, ohne Industrie, ohne Geschichte, ohne Fremdenverkehr, in sich selbst und ihren jahrtausendealten sozialen und religiösen Überlieferungen ruhend.

„*Zeit*: Ende April und Mai 1967, mithin eine der besten Jahreszeiten; alles sprießt noch, die Sonne brennt gar nicht zu heiß, die Brunnen sind noch voll von frischem Regenwasser, doch die Gewitterstürme, die bis zu diesem Zeitpunkt die Häuser buchstäblich überschwemmten, haben aufgehört.

„*Personen*: ein Pärchen: Kichka, die Frau, Daniel, der Mann, beide freischaffend und ausnahmsweise ohne finanzielle Sorgen (wenn auch mit sehr bescheidenen, für diese arme Insel jedoch reichlichen Mitteln.) Die Möglichkeit also, sich einen nicht jedem erschwinglichen kulinarischen Luxus leisten zu können und – ausnahmsweise genügend Zeit, sich mit der Kochkunst zu beschäftigen.“¹³⁴

Die Beschäftigung mit der Kochkunst bildet den ersten Schritt dieser Aneignung: die Natur wird „einverleibt“ und „zu-sich-genommen“.¹³⁵ Dieses Zu-Sich-Nehmen ist hier natürlich etwas anderes als der urbane Kulinarismus oder die profane Ernährung, es

134 SPOERRI 1970 (1), S. 7.

135 Spoerri stellt in seinem Gastronomischen Tagebuch anfangs klar, dass man auf Symi das essen muss, „was die Insel bietet“, und sich nicht, „wie in einer Großstadt, im voraus ausdenken kann, was man essen möchte“. Vgl. SPOERRI 1970 (1), S. 8.

ist in diesem Fall als „eine Untersuchung der Natur über ihre Einverleibung und Verwandlung in Ich-Sein und Abfall, der in den organischen Kreislauf wieder eingeht“¹³⁶ (ganz im Sinne der Ver-Innerlichung) zu sehen.

Das *Gastronomische Tagebuch* ist Zeugnis dieser Untersuchung und Aneignung. Es enthält eine Reihe von Rezepten und deren Zubereitung. Die Unterschiede zwischen dem „Hier“ (westliche Zivilisation, Großstadt) und dem „Dort“ der symiotischen Kultur werden im Laufe des Tagebuchs verwischt. Typische, traditionelle und (aus Not) erfundene Rezepte wechseln einander ab und werden mit persönlichen Erinnerungen, Anekdoten und gastronomischen Texten aus früheren Jahrhunderten¹³⁷ vermischt bzw. ergänzt. Cecilia Novero sieht in diesen gastronomischen Erfahrungen Spoerri, d.h. im Prozess des Kochens und Essens, das sie als „transformatives Moment zwischen dem Subjekt und seiner kulturellen Verortung“ begreift, bzw. in der Führung des *Gastronomischen Tagebuchs*, „die Matrix einer neuen Überwindung der Zeit-Raum-Koordinaten“¹³⁸. Durch diese evozierte hybride Zeitlichkeit bildet sich ein neues historisches Feld, in dem sich das Ferne, das Unterdrückte, das Alltägliche, das Vergangene, das Gegenwärtige und das Zukünftige vermischen.

Der zweite Schritt der Aneignung erfolgt über die Bewohner der Insel. Spoerri stellt Symi gleich zu Anfang als eine abgeschiedene und in sich ruhende Welt dar. Als Folge von Emigration und Kolonisierung sprechen die Einwohner Symis gegenüber Fremden eine Sprache, die sie als Menschen einer Mischkultur kennzeichnet: ihre Sprache ist ein Gemisch aus Englisch, Französisch und Italienisch. Mit der Zeit betrachtet Spoerri die Insel daher als eine Art „*Kefteðes*“, die er als „unnatürliches Agglomerat“ bezeichnet.¹³⁹

136 Hans Saner, in: KAMBER 1990, S. 15.

137 Spoerri zitiert aus Friedrich von Rumohrs 1822 erschienenen klassischen Buch „*Geist der Kochkunst*“, aus dem Werk „*Das Bankett der Scholaren*“ von Athenäus von Naukratis (3. Jh. n. Chr.) und aus verschiedenen römischen und griechischen Traktaten über Diäten, sowie aus dem „*Larousse Gastronomique*“ von 1938. Teilweise erinnert dieses *Gastronomische Tagebuch*, was die Assoziationen und Erinnerungen anbelangt, vom Aufbau her auch an die *Topographie des Zufalls*.

138 Vgl. Cecilia Novero: *Daniel Spoerri und die „Erfindung der Tradition“ in seinem Gastronomischen Tagebuch*, in: HARTUNG 2001, S. 68.

139 Auf Symi verfasste Spoerri seine „*Dissertation sur le où la Kefteðes*“. Ähnlich wie bei der *Topographie des Zufalls* nutzte Spoerri die wissenschaftliche Methodik, um sie für seine Zwecke zu verfremden. Mit zahlreichen

Im Umgang mit den Menschen, erfährt Spoerri von deren Freuden und Ängsten und lernt deren Weltbild kennen, das viel ursprünglicher und magischer als seines ist. Die Bewohner dort werden für ihn zum Maß des Menschseins:

„Aber Symi ist anders als Paris und New York. Dort gelten andere Gesetze. Da habe ich eine Welt kennengelernt, die anders funktioniert als unsere. (...) ich habe mich identifiziert mit ihnen.“¹⁴⁰

Er nimmt deren Bräuche und Verhaltensregeln an, um sich vollständig zu integrieren und von den Einheimischen akzeptiert zu werden.

Unvergessen ist Spoerri die Bekanntschaft mit seinem Vermieter und „Inselheiligen“ Kosta Kondos, den er als Lebenskünstler, Erfinder und ebenso als Spinner von mythologischem Format begreift (Abb. 82, 83). Sein Spitzname ist „Theos“ (Gott), da er von sich selbst als „Gott“ spricht, der nach seinem Tod eine nützliche, humanitäre Anwendung seiner utopischen technischen Projekte finden wird, die die Menschheit vom Tod befreien werden. Kosta Theos zeichnete magische Maschinen, die auf dem Prinzip der Implosion statt der Explosion, sowie auf spiralförmigen Bewegungen beruhen (Abb. 84). Nach Spoerris Aussagen ist für Kosta jedes Objekt, jede Schöpfung oder Person, die nicht ganz in eine „Ordnung“ oder Kategorie passt, gottähnlich. Für Kosta Theos gehörte Spoerri auch zu jener Spezies, die ein gottähnliches Chaos verkörpern.

Es ist verständlich, dass Spoerris Aneignung der Welt von Symi einen anderen Ansatz und Ausdruck benötigt als den des Fallenstellens und Klebens: die künstlerische Geste der Zweckentfremdung nutzbarer Gegenstände wäre unverständlich gewesen und wohl als Affront aufgenommen worden.¹⁴¹ Symi zog eine andere Grenze zwischen Nutzbarem und Nutzlosen:

„Der Müllhaufen von Symi, das waren Bierflaschen (...), alte Schuhe und vielleicht Knochen, die von Hunden völlig abgenagt waren, und sonst nichts. Alles andere wird

Fußnoten versehen entstand eine Abhandlung über Hackfleischbällchen, deren verschiedene Zubereitungsweisen und Rezepturen.

140 Daniel Spoerri im Gespräch mit Irmelin Lebeer, in: Du, Heft Nr. 1, Januar 1989, S. 53.

141 „Es ist doch wohl verständlich, dass ich dort keine Fallenbilder machen konnte. Meine Freunde hätten mich verständnislos angestarrt, wenn ich einen Teller, der noch brauchbar ist, aufgeklebt hätte.“
Vgl. SPOERRI 2001, S. 158.

verwertet. (...) bei den Naturvölkern, den sogenannten primitiven Völkern, gibt es keinen Abfall. Alles wird zum Ende durchgebraucht.“¹⁴²

Ein integrativer Bestandteil der Inselbewohner und ihrer rauen Natur war die magische und geheimnisvolle Seite der Objekte, die Spoerri kennen lernte und die für ihn zum Ausgangspunkt wurde: „Ich ‚ver-negerte‘ (‚Tu vas te négrier‘ wie Tinguely das vorausgesehen hatte); das heisst nichts anderes, als dass ich Objekte nicht mehr unter ihren intellektuellen, formalen Aspekten sah, sondern auch unter emotionalen. Ich lernte ‚la pensée sauvage‘, das Wilde Denken, kennen.“¹⁴³

Mit dieser „magischen“ Auseinandersetzung ging auch die Aufgabe des „signature style“ einher. 1966 hatte sich Spoerri nicht nur in Paris mit seinen *tableaux-pièges* einen Namen gemacht und er hätte sich durchaus als Erfinder des Fallenbildes etablieren können. Dass dies aber selbst eine Falle sein könnte und eine Fixierung seines Tuns, war ihm bewusst.¹⁴⁴ In dieser Zeit auf Symi entstanden völlig andere Arbeiten: Spoerri schaffte einen Zyklus von 25 Objekten aus Ungenutztem, Unbeachteten, vom Meer Angeschwemmten, d.h. aus selbst von den Symioten verschmähten Abfallmaterialien, die er zu Fetischen und Reliquien verarbeitete (Abb. 85). Diese Serie lässt sich in drei Gruppen einteilen: in mumifizierte, in offene und in konservierte Objekte. Das anfängliche Unbehagen wurde von Spoerri mit den mumifizierten Objekten gebannt und durch das folgende magische Ritual außer Kraft gesetzt:

„(...) eigentlich habe ich etwas getan, was die Afrikaner, oder was die Naturvölker auch tun. Wenn sie die Bedrohung durch die Natur entschärfen und Knochen und Steine verfremden. Um eine Distanz zu schaffen zu dieser bedrohlichen Natur, die man ununterbrochen um sich herum spürt und die man nicht bewältigen kann.“¹⁴⁵ Das *Objekt*

142 Daniel Spoerri im Gespräch mit Irmelin Lebeer, in: Du, Heft Nr. 1, Januar 1989, S. 50.

143 SPOERRI 2001, S. 132.

144 In einem Brief vom Juni 1966 berichtet Spoerri seinem Sammler Wolfgang Hahn: „Eine andere Neuigkeit. Ich möchte mit Kichka für ein Jahr auf eine kleine Insel 7 km von der türkischen Grenze in Griechenland. Um möglichst weit weg vom Schuss zu kommen. Um auch ein Jahr lang alles genau zu überdenken. Ich war nun 8 Jahre lang immer zu nahe am Licht und langsam erblindet man. Mir wird diese Distanz zwischen mir und dem ganzen Kunstrummel gut tun.“
Brief von Daniel Spoerri an Wolfgang Hahn, 27.06.1966, Archiv MUMOK, ehemals Sammlung Hahn, Wien.

145 Daniel Spoerri im Gespräch mit Irmelin Lebeer, in: Du, Heft Nr. 1, Januar 1989, S. 53.

4 (Abb. 86) zum Beispiel beinhaltet eine, von Katzen und Ameisen gesäuberte Kinnlade von einem Ziegenkopf, die Spoerri zusammen mit einer lebenden Ameise in Drähte und Blechstreifen gewickelt und anschließend in Leinwand, durch die noch ein Zahn hervorstößt, eingenäht hat. Ebenso beim *Objekt 6* (Abb. 87) vermummt eine Leinwand, die Spoerri ursprünglich für seinen Einstieg in die Malerei nutzen wollte (der nie stattfand), die Hälfte eines Langustenkopfes, die der Künstler Tage zuvor gekocht hatte. Die Mumifizierung wurde abschließend noch mit einem Kitt, der eigentlich zur Reparatur seiner kaputten Badewanne gekauft wurde, besiegelt, und die „Schreie“ der Languste, die der Künstler beim Kochen zum ersten Mal vernahm, wurden endgültig gebannt.

Hier ist an Marcel Mauss zu erinnern, der Magie als früheste Technikform überhaupt betrachtet, durch die in Natur wie Kultur zielorientiert und wirkungsvoll gehandelt und damit Macht akkumuliert wird. „Magisches Handeln heißt, dass im Vollzug magischer Praktiken die überalltäglichen Kräfte erzeugt werden, deren man sich bedient; dass die Kräfte vergegenwärtigt werden, so absent (Götter, Geister) oder uralte (Ahnen) sie sein mögen; dass eine Identifikation mit dem magischen Vollzug geschieht, so fremd und vielleicht Furcht erregend dasjenige sein mag, was vollzogen wird. Magie ist darin stets auch eine Verwandlung sowohl der Teilnehmer am magischen Ritual wie auch der in der Handlung integrierten Dinge.“¹⁴⁶

Durch diese erfahrene Verwandlung, durch die „Zähmung“ oder „Bezwingung“ der beängstigenden rauen Natur der Symioten, wurde sie für Spoerri annehmbar: „Seither beginne ich mich einzuleben, nach sechs Monaten Umgang mit einer gewalttätigen und außergewöhnlichen Natur, und ich bin sogar imstand, Hühnchenköpfe abzuhacken. Darum lasse ich jetzt meine zahmagischen Objekte offen, erzähle im weiteren deren Geschichte, (...)“¹⁴⁷, um sie schließlich in einem letzten Schritt wie Reliquien in einem „Schrein“¹⁴⁸ zu bewahren. Beim *Objekt 20* (Abb. 88) zum Beispiel erzählt Spo-

146 Hartmut Böhme: *Marcel Mauss: Theorie der Magie*, in: BÖHME 2006, S. 235.

147 Vgl. Daniel Spoerri, in: KAMBER 1987, S. 188.

148 „[Ich] gelange allmählich zu dem Standpunkt, den meine mittelalterlichen Kollegen erreichten, als sie die Schale, d.h. den Schrein für wichtiger auffassten [...] als alte Knochensplitter eines mittelprächtigen Heiligen,

erri die Geschichte eines kleinen Lämmchens, das sich bei einem Sturz in ein Loch den Hals brach und dessen Überreste er vom Regen gesäubert auffand. Durch die Augenhöhlen zog Spoerri einen rostigen Ring vom Angelhafen von Nimborio und er heftete dem Tier zum Schutz gegen den bösen Blick, zwei blaue Perlen an. Wissend, dass auch das Bockshorn am oberen Ende der Assemblage dem Gerippe nichts mehr nützt, wie auch das Glöckchen am fehlenden Hals nur vergeblich bimmeln kann, bleibt noch die letzte Hoffnung in den kupfernen Antennendrähten, die er um den Schädel wickelte, dass sie doch noch eine Verbindung zum „großen Bock-Gott der Geißen“¹⁴⁹ aufnehmen könnten.

Spoerris Arbeitsweise an den 25 Objektassemblagen lässt sich mit Lévi-Strauss' Begriff der „bricolage“ vergleichen. Claude Lévi-Strauss behandelt in seinem Buch „*Das wilde Denken*“ (*La pensée sauvage*, 1962) das Verhältnis von Magie und Wissenschaft und verdeutlicht dieses mit dem Bild des Bastlers (für das mythische, „wilde“ Denken), und dem des Ingenieurs (für das wissenschaftliche Verständnis). Entgegen der in der Anthropologie vorherrschenden Theorie, die das mythische Denken als eine Vorform der Wissenschaft begreift, stellt sie Lévi-Strauss als zwei unterschiedliche, jedoch gleichwertige Denkweisen einander gegenüber.¹⁵⁰

Um dieses Verhältnis darzustellen, bedient sich Lévi-Strauss der Metapher des Bastlers

als die Dornen dieser angeblich einmaligen Krone, oder als die Späne des heiligen Kreuzes, die angehäuft nicht nur für zwei Kreuze der armen Sünder, sondern genug für einen ganzen Wald hergegeben hätten. Es geht soweit, dass ich meinen ursprünglichen Zweck aufzugeben beginne, d.h. die Späne, die Knochen, die die Geschichte hergeben, zugunsten der Hülle, der Konserve, also der Schnur, die sie einwickelt und fortspinnt.“
Vgl. Daniel Spoerri, in: KAMBER 1987, S. 188.

149 Vgl. KAMBER 1990, S. 211. Deutsche Übersetzung der Beschreibung der fünfundzwanzig Zimtzauberobjekte, in: Daniel Spoerri. *Kosta Theos: „Dogma I am God“*. Hrsg. von André Kamber.

150 „Anstatt also Magie und Wissenschaft als Gegensätze zu behandeln, wäre es besser sie parallel zu setzen, als zwei Arten der Erkenntnis, die zwar hinsichtlich ihrer theoretischen und praktischen Ergebnisse ungleich sind [...], nicht aber bezüglich der Art der geistigen Prozesse, die die Voraussetzung beider sind und sich weniger der Natur nach unterscheiden als aufgrund der Erscheinungstypen, auf die sie sich beziehen.“ Daraus folgt, so Lévi-Strauss, „dass es nämlich zwei verschiedene Arten wissenschaftlichen Denkens gibt, die beide Funktion nicht etwa ungleicher Stadien der Entwicklung des menschlichen Geistes, sondern zweier strategischer Ebenen sind, auf denen die Natur mittels wissenschaftlicher Erkenntnis angegangen werden kann, wobei die eine, grob gesagt, der Sphäre der Wahrnehmung und der Einbildungskraft angepasst, die andere von ihr losgelöst wäre; wie wenn die notwendigen Beziehungen, die den Gegenstand jeder Wissenschaft bilden –sei sie nun neolithisch oder modern-, auf zwei verschiedenen Wegen erreicht werden könnten: einem, der der sinnlichen Intuition nahe kommt, und einem, der ihr ferner liegt.“
Vgl. LEVI-STRAUSS 1962/1979, S. 25 und S. 27.

und der des Ingenieurs. Das auffälligste Merkmal des Bastlers ist das Festhalten am Handwerklichen und sein unmittelbarer Kontakt zum Material. Dabei stehen ihm –im Vergleich zum Ingenieur- nur eine begrenzte Auswahl an Materialien zur Verfügung, „und die Regel seines Spiels besteht immer darin, jederzeit mit dem, was ihm zur Hand ist, auszukommen“.¹⁵¹ Der Bastler ist derjenige, „der mit seinen Händen werkelt und dabei Mittel verwendet, die im Vergleich zu denen des Fachmanns abwegig sind“¹⁵². Er arbeitet mit den Materialien, die sich ihm unmittelbar anbieten: „Die Mittel des Bastlers sind also nicht im Hinblick auf ein Projekt bestimmbar [...]; sie lassen sich nur durch ihren Werkzeugcharakter bestimmen – anders ausgedrückt und um in der Sprache des Bastlers zu sprechen: weil die Elemente nach dem Prinzip ‚das kann man immer noch brauchen‘ gesammelt und aufgehoben werden.“¹⁵³ Die Arbeitsweise des Bastlers ist zunächst retrospektiv, er macht eine „Bestandsaufnahme“, die seinen „Schatz“ („Ideenschatz“)¹⁵⁴ bildet, und tritt mit dieser in einen Dialog. Jeder Gegenstand wird befragt, was er „bedeuten“ könnte, denn „jedes Element stellt eine Gesamtheit von konkreten und zugleich möglichen Beziehungen dar.“¹⁵⁵

Somit ist das Ergebnis letztlich nicht vorhersehbar. Während der Ingenieur jeden Zufall meidet und die Spuren der Ausführung zu tilgen versucht, ergeben sich wichtige Entscheidungen beim Bastler erst während der Arbeit. Die Auswahl und Anordnung der jeweiligen Gegenstände beeinflussen und verschieben gegebenenfalls das ursprüngliche Vorhaben; er arbeitet, im Gegensatz zum Ingenieur, mit Hilfe von „Zeichen“¹⁵⁶: Jede neue Kombination der Materialien führt zu einem verschiedenartigen Ergebnis und zieht „eine vollständige Neuorganisation der Struktur mit sich“.¹⁵⁷ D.h. die Interaktionen zwischen den kombinierten Elementen, lassen sich nicht gänzlich steuern.

151 Ebenda, S. 30.

152 Ebenda, S. 29.

153 Ebenda, S. 30.

154 Ebenda, S. 31.

155 Ebenda, S. 31.

156 Ebenda, S. 33.

157 Ebenda, S. 32.

Der Zufall hat eine entscheidende Funktion. So wurde auch das Verb „bricoler“ ursprünglich „auf Billard und Ballspiel, auf Jagd und Reiten“ angewandt, „aber immer, um eine nicht vorgezeichnete Bewegung zu betonen: die des Balles, der zurückspringt, des Hundes, der Umwege macht, des Pferdes, das von der geraden Bahn abweicht, um einem Hindernis aus dem Weg zu gehen“¹⁵⁸.

Diese Ausführung der Basterei als Metapher des mythischen Denkens von Lévi-Strauss lässt sich auf Spoerris Zyklus *Magie à la noix* übertragen: Die begrenzten Mittel, die Prozesshaftigkeit der Ausführung, die Offenlegung der Machart, das Eingehen auf die jeweiligen Eigenschaften des Materials, das Spiel mit dem Zufall, die Verschiebung der Bedeutungen – diese Implikationen des „bricolage“-Begriffs markieren die 25 Objekte, Fetische und Reliquien Spoerris aus Symi.

Wie der Bastler von Lévi-Strauss verwaltete Spoerri seinen Schatz von gesammelten heterogenen Gegenständen: „vom ägäischen Meer gewaschene Knochen, alte Schuhe, ein paar rostige Eisenstücke“¹⁵⁹ und fügte sie dann nach deren Befragung, die er schriftlich festhielt und in der Nummer 4 seiner in Symi gegründeten Zeitschrift *Le petit colosse de Symi*¹⁶⁰ (Abb. 89, 90) veröffentlichte, „mit Schnur, Blei und überflüssigen, verlorenen, von mir zusammengesuchten Lächerlichkeiten“¹⁶¹ zusammen. Die Kombination der Objekte erfolgte auf zwei verschiedene Arten:

„Bei einer davon, (...) gilt es die Form, die Farbe, die Festigkeit (...) bei einem Bruch-

158 Ebenda, S. 29.

159 SPOERRI 2001, S. 158.

160 Die Zeitschrift *Le petit colosse de Symi*, *The Nothing Else Review*, Nr. 1-4 wurde 1966/67 von Spoerri gegründet, herausgegeben und über Basel an 12 zahlende und 23 Gratis-Abonnenten (Druckauflage 1000 Exemplare) verschickt. Spoerri nutzte diese Zeitschrift als Kommunikationsmedium zu seinem Freundes- und Künstlerkreis, die er zu seinen Korrespondenten ernannte.

Die Nummer 4 von *Le petit colosse de Symi* listet alle „Zimtzauber-Konserven“ auf: sie wurden fotografiert, nummeriert und mit einer Beschreibung und der Geschichte der einzelnen Funde, versehen. Spoerri nimmt hier die scheinwissenschaftliche Methode der als „Spurensicherer“ in den Siebzigerjahren in die Kunstgeschichte eingegangenen Künstler vorweg, die sich mit individuellen, archetypischen und kollektiven Mythologien beschäftigen sollen.

Eine deutsche Übersetzung der Beschreibung der fünfundzwanzig Zimtzauberobjekte ist in: Daniel Spoerri. *Kosta Theos: „Dogma I am God“*, hrsg. von André Kamber (KAMBER 1990), veröffentlicht.

161 SPOERRI 2001, S. 158.

stück zu beobachten und mit anderen zu vergleichen, bis jener Spalt, jene Kurve, jene Färbung oder jene Rundung von selbst zueinander finden; (...). Man diene als Katalysator und sie treten auf, ob sie wollen oder nicht [*Objekt 12*] (Abb. 91). Die andere Art Objekte aufeinander zu beziehen, trägt der äußeren Erscheinung kaum Rechnung, wohl aber ihrem gefühlsmäßigen oder anekdotischen Gewicht und den inneren Beziehungen, die sie verbindet“ und Spoerri ist „einzig darauf bedacht, sie mit Symbolwert auszustatten [*Objekt 25*] (Abb. 92). Sagen wir also, im ersten Fall nehme das Objekt Einmaligkeit für sich in Anspruch, um sich dem anderen, in Wirklichkeit ebenso einmaligen Gegenstand, anzupassen, während im zweiten Fall ein offenbar beliebiger Gegenstand einzigartig wird durch seine Geschichte.“¹⁶²

D.h. die auf Symi gesammelten Objekte sind nicht in sich geschlossene, sondern offene und disponible Gegenstände, sie besitzen konkrete und mögliche Beziehungen und, wie Lévi-Strauss in Bezug auf die Elemente der mythischen Reflexion schreibt, liegen sie „zwischen sinnlich wahrnehmbaren Eindrücken und Begriffen“¹⁶³. Das Bindeglied zwischen dem Bild und dem Begriff aber ist das Zeichen. Es ist, wie das Bild etwas Konkretes, aber es besitzt, wie der Begriff, die Fähigkeit des Verweisens. Und genau das ist die Dimension, die Spoerri's Werk in Symi dazugewinnt und die in den späteren Objekten und Assemblagen immer stärker in den Vordergrund rückt: das Objekt als Zeichen, als Symbol oder als Chiffre. Besonders hinweisen möchte ich auf die *Ethnosynkretistischen Objekte*, da sie an die Erlebnisse und Arbeiten in Symi anzuschließen scheinen (obwohl die *Zimtzauber-Konserven* monokulturelle Objekte sind). Spoerri verbindet in diesen Objekten kulturell nicht zusammengehörige Gegenstände. Masken aus magisch-mythischen Kulturen werden beispielsweise mit einem Kreuzifix, einer Christusfigur oder profanen Alltagsgegenständen verbunden und zu einer Objekteinheit gebracht. Sie sind Visualisierungen einer Multikulturalität, die Fremdes genauso integriert, respektiert und annimmt, wie das Eigene. In ihrer Erscheinung wirken sie oft klassisch schön, dann wieder rätselhaft oder leicht ironisch. Als bildne-

¹⁶² Daniel Spoerri in: KAMBER 1987, S. 202.

¹⁶³ LEVI-STRAUSS 1962/1979, S. 31.

rische Zeichen richten sie sich gegen jede kulturelle Überlegenheit und gegen etwaige Berührungssängste in einer multikulturellen Welt (Abb. 93, 94).

Am 27. März 1967, seinem 37. Geburtstag, stellte Spoerri das letzte Objekt der Serie fertig: eine Konservenbüchse mit der Aufschrift „Grèce“ wird mit einer Handvoll Erde gefüllt, mit einer Dornenkrone aus Stacheldraht gekrönt und auf eine Untertasse aus Blei gestellt. Das Zimtzauber-Objekt Nummer 25 (Abb. 92) bewahrt als Reliquien-schrein Erde aus Kosta Theos' Garten, dem Paradies¹⁶⁴. Die drei „Fenster“ der Büchse lassen die kostbare Materie erkennen „und wieso wäre sie denn weniger kostbar als eine Handvoll heiliger Erde, die von Christen sogar wie von Juden und Muselmanen mitgenommen wurde, für so gegen-heilige religiöse Zwecke.“¹⁶⁵

Die hier angedeutete Infragestellung bzw. Gleichstellung „heiliger“ oder „magischer“ Objekte führt Spoerri in der Namensgebung seiner geschaffenen Artefakte weiter. Bewusst bezeichnet er seine Zimtzaubermagie als Fetische *und* Reliquien. Er spricht damit die jahrhundertlange kulturelle Polarisierung der Begriffe¹⁶⁶ an, um sie dann in einem zweiten Schritt als dasselbe auszuweisen:

„Der Mensch hat den Dingen, die er berührt hat, die von Verstorbenen herrühren

164 „I'm not sure but I think so, Symi must be the paradise, because I'm son of God [...]?“ (Kosta Theos). Vgl. KAMBER 1987, S. 216.

165 Daniel Spoerri, in: KAMBER 1987, S. 218.

166 Der Begriff „Fetisch“ entstand als pidgin-word *fetisso*, dem das lateinische Wort *factitius*, das Hergestellte, zugrunde liegt, im Gegensatz zum Natürlichen und Gewachsenen (*terrigenus*). Lange Zeit wurde das Wort neben dem Begriff Idol benutzt (lat. *idolum* = Schattenbild, Gespenst, Götze, Götterstatue). Fetische sind demnach Dinge, die zwei Elemente vermitteln: zum einen die geistige Potenz, die Wirkmacht, und zum andern das materielle, gefertigte Objekt, dem die Macht innewohnt. Diese Macht kann bestimmten Fetischen <von sich aus> innewohnen; zumeist aber ist die Herstellung von Fetischen mit zeremoniellen Konsekrationen verbunden, durch die spezielle Experten die Macht, die Kraft oder den Geist in das Ding einpflanzen, sodass es diese Wirkkraft erhält (die rituell erneuert werden muss). Dieser Vorgang ist für viele Religionen (auch für das Christentum) bezeugt. Der Fetischismus wurde bis zu Beginn der Moderne als rein afrikanisches bzw. „primitives“ Phänomen angesehen. Diese Sicht der Dinge resultiert aus der seit der Kolonialisierung einsetzenden, christlichen Missionierung weiter Teile Afrikas, Asiens oder Lateinamerikas. Die einseitigen und auf das abendländische Welt- und Menschenbild fixierten Vorstellungen der Missionare führten dazu, dass nicht christliche („heidnische“) Formen von Religion und Kultur nicht respektiert und als minderwertig oder „falsch“ angesehen und auch so beschrieben wurden; der Fetischbegriff wurde so in erster Linie dazu genutzt, um religiöse Ding-Gebräuche in afrikanischen Stammesgesellschaften zu bezeichnen und abzuurteilen. Wegen der ursprünglichen Gleichsetzung von Idol (lat. *idolum* = Götze, Götterstatue, Schattenbild) und Fetisch (*fetisso*, *feitiço* = Zauber[mittel], magisches Objekt) sahen die christlichen Missionare im Fetisch-Gebrauch idolatrische Praktiken und ersetzten daher die verehrten Objekte der Afrikaner häufig mit Gewalt durch christliche Heiligenbilder, Marien- oder Christusstatuen und Reliquien (die von den Afrikanern in ihre Kulte integriert wurden).

Vgl. BÖHME 2006, S. 181-183.

oder von Göttern berührt wurden, stets Bedeutung verliehen, und welches Ding ist nicht von Göttern angerührt? In meiner Topographie wollte ich gerade dieser Seite der Objekte ausweichen und den Nagel als Nagel bezeichnen, ein Stück Brot als ein Stück Brot“, erklärt Spoerri in der Einleitung zur *Magie à la noix* im *Petit Colosse de Symi* und schlussfolgert, dass wir allesamt Fetischisten sind: „Der Gegenstand ist das Fuhrwerk der Gefühle, die Haare der Geliebten, das Weihwasser usw. ... bis hin zu den Flohmärkten in aller Welt, wo fortwährend Dinge ausgeschüttet werden, die ihres magischen Wertes entkleidet sind und abgeschnitten vom Gedächtnis ihrer Geschichte. Weihwasser wird sodann faules Wasser, das Haar der Geliebten wird ein Staubflusen und das Gebein des Heiligen ein Hundeknochen. Was übrig bleibt ist die Verpackung, die der Künstler umgeschlagen hat, das Weckglas, die Konservenbüchse.“¹⁶⁷

D.h. die Reliquie ist nur so lange das Heilige, der Fetisch nur dann magisch, solange man daran glaubt und solange eine Geschichte damit verbunden wird. Sobald aber der Glaube an das Heilig Heilende, an die magische Kraft verloren ist und das Objekt seine Geschichte und seinen Erinnerungswert verliert, ist auch jede Reliquie und jeder Fetisch zum Relikt degradiert.

Aus diesem Bewusstsein heraus, resultiert auch die ironische Namensgebung:

„... sonst hätte ich sie nicht *>magie à la noix<*, also *Zimtzaubermagie*, genannt, sondern weil ich diejenigen beneide, die noch daran glauben können. Ich beneide sie, weil der Glaube unheimliche Kräfte auslösen kann, und ich verdamme sie, weil eben diese Kräfte so viel zerstören können... Ich beneide die Gläubigen und möchte doch lieber nicht dazugehören, und das ist mein unlösbares Problem.“¹⁶⁸

Trotz der atheistisch-distanzierten Haltung des Künstlers, können Spoerris Arbeiten aus *Symi* dennoch als „religiös“ bezeichnet werden. Das „Religiöse“ hat jedoch nichts mit einem institutionalisierten Glauben gemein, nichts mit Hierarchien, aufoktroyierten Geboten oder Moral, die das offizielle Heilige verschiedener Kulturen ausmachen, sondern es hat mit der Ehrfurcht vor dem Objekt zu tun, mit dem „Heiligen im All-

167 Daniel Spoerri, in: KAMBER 1987, S. 187 f.

168 Daniel Spoerri, zit. n. VIOLAND-HIOBI 1996, S. 54.

tagsleben“ (Michel Leiris). Das Heilige – nach Leiris - ist ein „subtil nuanciertes System des *Distinguo*“¹⁶⁹, das von jedem mit dem ihm eigenen Eifer und der Aufrichtigkeit, die er sich selbst zugesteht, zu erforschen ist.

„Was ist für mich das Heilige? Oder genauer: Worin besteht mein Heiliges? Welche Gegenstände, Orte und Situationen erwecken in mir jene Mischung aus Furcht und Hingabe, jene zweideutige, vom Herannahen eines sowohl verlockenden als auch gefährlichen, glorreichen und zurückgestoßenen Etwas bestimmte Einstellung, jene Mischung aus Respekt, Begierde und Schrecken, die für das psychologische Anzeichen des Heiligen gelten kann?“¹⁷⁰

Diese von dem Ethnologen Michel Leiris in seinem Aufsatz „Das Heilige im Alltagsleben“ von 1938 gestellten Fragen, können als Kern der Auseinandersetzung Spoerris auf Symi angesehen werden und sie bereicherten und prägten seine weitere Arbeit wesentlich mit. Spoerri selbst stellt rückblickend fest: „Es gibt eine Zäsur in meinem Werk, sozusagen ein ‚vor Symi‘ und ein ‚nach Symi‘.“¹⁷¹

Am Ende seines Aufenthaltes installierte der Künstler die fünfundzwanzig Zimt-Zauber-Konserven in einem leeren, weißgekalkten Raum in seinem gemietetem Haus auf Symi, das Kosta Theos „archeologikon museon“¹⁷² taufte (Abb. 95, 96).

Spoerri hat durch seine Arbeit den ursprünglich unbeachteten, verlorenen oder weggeworfenen und vergessenen Dingen einen neuen Seinszustand verliehen, er hat dem Entrechteten und Ausgeschlossenen wieder zu Zauber verholfen: er überführte sie den Stand der „unveräußerlichen Dinge“.

169 LEIRIS 1977, S. 237.

170 LEIRIS 1977, S. 228.

171 SPOERRI 2001, S. 132.

172 Daniel Spoerri in: *Das Jahr auf Symi*. Gespräch mit Irmelin Lebeer, in: du. Die Zeitschrift der Kultur, Heft Nr.1, Januar 1989, S. 52.

1968 wurden die 25 *Zimtzauber-Konserven* zum ersten Mal in der Galerie Gunar in Düsseldorf ausgestellt. Im Katalog erschienen die dazugehörigen Texte auf Deutsch und Französisch. Die Luxusausgabe des Katalogs gestaltete Spoerri zum besonderen Künstlerbuch, in dem er seine in Symi getragenen Kleider als Buchumschlag wiederverwendete. Die Galerie hatte sich auf Spoerris Wunsch verpflichtet, den Symi-Zyklus nur geschlossen und an ein Museum weiterzuverkaufen; er befindet sich heute im Museum Morsbroich in Leverkusen. Den Erlös vom Verkauf überließ Spoerri den Einwohnern von Symi, „damit sie weiterhin reich an Zeit bleiben können“. Vgl. KAMBER 1990, S. 109.

4. DIE UNVERÄUSSERLICHEN DINGE

Unveräußerliche Dinge sind jene Dinge, die der Waren- wie der Gabenzirkulation entzogen sind. Es sind dies die Werke eines Museums, Archivbestände oder heilige Objekte, aber ebenso die intimen Dinge eines Menschen: Erinnerungsstücke, Erbstücke, Talismane, Reisetrophäen und ähnliches. Alle Sammlungsobjekte, öffentliche wie private, profane wie sakrale, sind im Augenblick, wo sie Teil einer Sammlung oder Objekt einer Obsession werden, aus dem Verkehr gezogen: sie werden gehütet und bewacht. Gemeinsam ist den unveräußerlichen Dingen dass sie nicht relativ zu anderen Werten bestimmt sind, sondern dass sie unvergleichlich und daher absolut sind. Sie funktionieren nicht mehr ökonomisch, sondern symbolisch; sie sind „unverkäuflich“: Memorialobjekte, Heiligtümer oder unverkäufliche Kunstwerke gehören zur „Substanz“ eines Besitzers, einer Stadt, einer Kultur, sie bilden deren dinglich-symbolische Identitätskerne. Sie zeigen uns, die wir sie direkt (als Besitzer) oder indirekt (z.B. als Museumsbesucher) zu unseren Bestand zählen, unsere Zugehörigkeit zum Sein. Sie verankern uns in der Zeit, in der Geschichte.¹⁷³

Zwei Projekte von Spoerri sind in diesem Zusammenhang anführen, welche diese existenzielle Bindung mit den Dingen aufzeigen: die Aktion *Kularing-Feilschmarkt* (Basel, 1969) in Bezug auf die individuelle Geschichte eines Menschen und das *Musée sentimental de Cologne* von 1979 in Bezug auf die kollektive Geschichte einer Stadt.

¹⁷³ Vgl. dazu: *Die unveräußerlichen Dinge: Sammlungen, Museen, Erinnerung*, in: BÖHME 2006, S. 352-372.

4.1 Kularing und Max und Morimal Art, 1969

Die Aktion *Kularing-Feilschmarkt*¹⁷⁴ (Abb. 97) fand am 15. November 1969 von fünfzehn bis einundzwanzig Uhr in der Kunsthalle Basel statt. Namensgeber und Hintergrund dieser Veranstaltung ist der Ethnologe Bronislaw Malinowski, der den Tauschhandel (Kularing) der Papua der Trobriand Inseln vor Neuguinea erforscht hatte. Spoerri lud die Besucher ein, mit ihm persönliche Objekte zu tauschen. Es ging bei dieser Tauschaktion nicht um den Warenwert, den Preis von den Dingen, sondern um ihren Gefühls- und Erinnerungswert. In der Einladung formulierte Spoerri seine Idee:

„Ich werde mit meinem Sack voll Objekten kommen, wertlose Objekte – Abfälle vielleicht, deren Geschichte ich aber kenne und die davon infiziert sind. Je wichtiger mir die Geschichte ist, desto wertvoller sind sie mir. Ich lade jeden ein, auch seine Objekte mitzubringen, mit mir zu tauschen, zu feilschen, bis wir uns auf einen adäquaten Ersatz geeinigt haben. Die Möglichkeit gar nicht ins Geschäft zu kommen, ist nicht ausgeschlossen.“¹⁷⁵

Sechs Stunden lang wurden öffentlich die persönlichen „Fetische“ und „Reliquien“ vorgeführt, deren Geschichten offen gelegt und die Erinnerungen daran erzählt. Ähnlich wie bei der *Topographie des Zufalls*, in der die Gegenstände nur beschrieben und nicht gezeigt wurden, standen auch bei dieser Tauschaktion nicht die eigentlichen Dinge im Vordergrund, nicht ihre Äußerlichkeit, ihre Materialität oder besondere Ästhetik, sondern deren (unsichtbare) Geschichte.

Ein ausgewählter Teil von Spoerris persönlichen Dingen, die dem Tauschhandel bereits entzogen war, wurde gleichzeitig nahe der Kunsthalle Basel, in der Galerie

174 Der „Kularing“ war eine gemeinsame Idee von Daniel Spoerri und Theo Gerber. Jahre zuvor hatten sie diesen Tauschhandel für sich gegründet und gegenseitig immer wieder Objekte, deren Geschichten dem Besitzer bekannt und wichtig waren, ausgetauscht.

Spoerri wiederholte den „Feilschmarkt“ bei der Ausstellung „*Das Ding als Objekt*“ in der Kunsthalle Nürnberg am 08.08.1970 von 14-18 Uhr und –nur mit Kindern– 1972 in der Akademie der Künste in Berlin.

175 Vgl. Daniel Spoerri in der Ankündigung des Feilschmarktes, zit. in: KAMBER 1990, S. 121 f.

Felix Handschin, bei der Ausstellung *Max und Morimal Art* (Abb. 98) gezeigt. Ähnlich den Zimtzauberobjekten aus Symi präsentierte Spoerri Reliquien und Relikte aus Abfällen und Überbleibseln seines Lebens im Tessin. Nur sind sie diesmal nicht bis zur Unkenntlichkeit vermummt oder verpackt, wie es die *Zimtzauberkonserven* sind, sondern klar sichtbar. Es sind Reliquien ohne Behälter, die Verpackung (der „Reliquienschrein“) wurde zugunsten des Inhaltes aufgegeben. Jedes einzelne Ding ist sauber in Plexiglaswürfel eingegossen: ein toter Buchfink, ein rostiger Nagel, eine Eintrittskarte ins Museum oder die Schnur einer Salamiwurst sind gefangen und konserviert wie Insekten in Bernstein und werden gemeinsam mit ihrer dazugehörigen Geschichte, ebenfalls in Plexiglas gefasst, präsentiert (Abb. 99, Abb. 100). Im Unterschied zum Konzept des ursprünglichen Fallenbildes, in dem die Dinge immer im zufälligen Zusammenhang mit anderen gezeigt wurden, wird bei der Ausstellung *Max und Morimal Art* das Einzelobjekt in den Vordergrund gerückt, aber nicht als ein Ready-made im Sinne Duchamps, sondern als ein sentimentales „objet trouvé“, als ein „objet en conjugaison avec son histoire“.¹⁷⁶ D. h. die dazugehörige Geschichte ist ein gleichwertiger Teil der Installation, der geschriebene Text ist der Vermittler zwischen dem sichtbaren Objekt und der unsichtbaren, persönlichen Erinnerung. Die einzelnen Geschichten sind genauso sentimental wie die aus Griechenland, nur mag die Präsentation, die eher an wissenschaftliche Schaukästen eines Naturhistorischen Museums denken lässt, im ersten Moment darüber hinwegtäuschen.

Was Spoerri bei der Ausstellung *Max und Morimal Art* und beim *Kularing* in Basel auf der Ebene des individuellen Gedächtnisses vorgeführt hat – mit seinen eigenen wie den persönlichen sentimental Objekten der Besucher als Träger der jeweiligen Erinnerung –, überträgt der Künstler Ende der 1970er Jahre auf die Geschichte einer ganzen Stadt.

176 Vgl. Daniel Spoerri in: HANDSCHIN 1969, S. 3.

4.2 Das Musée sentimental de Cologne, 1979

1979 hatte Daniel Spoerri einen Lehrstuhl an der Fachhochschule für Kunst und Design in Köln und er wurde von Wulf Herzogenrath zu einer Ausstellung im Kölnischen Kunstverein eingeladen. Spoerri entschied sich, ein Projekt gemeinsam mit seiner Multimedia-Klasse zu realisieren: seine Idee war es, ein Objekt-Portrait der Stadt zu schaffen, ein temporäres „Museum der Liebe zu den Dingen“ für Köln einzurichten. Professor Spoerri, seine damalige Gefährtin, die Historikerin Marie-Louise Plessen und seine Studenten setzten es sich zum Ziel, die Identität der Stadt Köln über die Objektwelt einzufangen (Abb. 101). Zu allererst wurden die wesentlichen Merkmale der Stadt historisch wie phänomenologisch mit 120 Stichwörtern erfasst, die es dann anschließend mit beziehungsreichen Objekten und Dokumenten zu belegen galt. Um dieser Identität besonders gerecht zu werden, war es Spoerri ein besonderes Anliegen, mit Gegensätzen zu arbeiten, vom Sakralen zum Trivialen bis hin zum Vulgären zu gehen und zu zeigen, „dass in einer Stadt wie in einem Menschen diese Gegensätze vereinigt sind.“¹⁷⁷ D. h. Spoerris Anliegen war es, weg von der alleinigen Geschichte der Sieger zu gehen, hin zu „einer allgemein menschlichen Dimension“¹⁷⁸. Unter seiner Leitung durchforschte die Multimedia-Klasse die Archive, Bibliotheken und Museen der Stadt, stöberte nach vergessenen Anekdoten, verdrängter Geschichte und heiligen wie profanen „Heiligtümern“, während die wissenschaftliche Arbeit, die Nachforschungen und die Dokumentationsarbeit von Marie-Louise Plessen geleitet wurden.¹⁷⁹ Im März 1979 wurde das *Musée sentimental de Cologne* eröffnet: ein

177 Vgl. SPOERRI 1979, S. 10.

178 „Dass die Museografie wieder aus der Vereinzelung und Absonderung, in die sie aus historischen Gründen gefunden hat – deren Berechtigung wir gar nicht in Frage stellen wollen -, wieder zu solchen Gegensätzen zurückfinden muss, scheint uns ein vorrangiges Problem gerade unserer Zeit zu sein, das heißt aus den verschiedenen Spezialisierungen heraus zurück zu einer allgemein menschlichen Dimension. Dieser Ansatz ist bereits in den frühen Kunst- und Wunderkammern angestrebt worden, deren Kuriositäten und Merkwürdigkeiten übrigens immer in die Bereiche ‚Kunst‘ und ‚Natur‘, also Naturalien und Artefakt geordnet wurden – an diese Frage knüpft sich ursprünglich auch die Frage nach dem Sein.“ Vgl. SPOERRI 1979, S. 10.

179 Begleitend zur Ausstellung erschien ein 200 Seiten umfassender Katalog in der Art eines Lexikons: *Le Musée sentimental de Cologne. Entwurf zu einem Lexikon von Reliquien und Relikten aus zwei Jahrtausenden NLÖK IN-*

„Gefühlsmuseum“ mit 250 Objekten (Abb. 103-105), das in dem Nebeneinander und der gegensätzlichen Vielfalt -ein Sammelsurium von traditionsträchtigen und trivialen, heiligen oder profanen und symbolischen wie banalen Gegenständen- einerseits einer Kunst- und Wunderkammer der Renaissance ähnlich war (Abb. 106)¹⁸⁰, andererseits sich aber auch als eine ironisch-witzige und sarkastisch hintergründige Dada-Collage ausgab. Wie bei den frühen Fallenbildern, in denen Spoerri eine scheinbar alltäglich-banale und zufällig gewählte Situation durch das Kippen der Ebene zum Objekt unserer Wahrnehmung und Reflexion macht, so findet auch beim *Musée sentimental* eine Verschiebung statt: die fremden, fetischisierten Objekte der Kultur werden wieder in ihre menschliche Beziehungsebene gestellt und somit ein Ausschnitt der Geschichte als Alltäglichkeit erfahrbar gemacht. Das Konzept des *Musée sentimental*¹⁸¹ greift also folgerichtig das Prinzip des Fallenbildes wieder auf: Provokation durch Umkehrung.

„In den Musées sentimentaux wurde ja eigentlich das Tableau-piège-Prinzip, das ein privates Miniterritorium darstellt oder einen Quadratmeter Welt, auf das Territorium einer ganzen Stadt oder Region ausgeweitet, indem historische „Reliquien“ zusammengetragen wurden. Und die Zeit, die in einem Fallenbild vielleicht nur eine Stunde dauert (ebensolange wie ein Essen), ist in einem Musée sentimental die ganze Geschichte dieser Stadt von vielleicht mehreren tausend Jahren. Und wie beim Tableau-piège, das eine Momentaufnahme dieser vergangenen Zeit darstellt, trifft auch im Musée sentimental Unwichtiges auf Bedeutendes, ähnlich dem ausgedrückten Zigarettenstummel neben dem goldenen Feuerzeug. Alles liegt beliebig nebeneinander, nach dem Zufallsprinzip, im Musée sentimental dadurch erreicht, dass die Ordnung

COGNITO (Abb. 102). Vgl. SPOERRI 1979.

180 Siehe dazu den Aufsatz von Bazon Brock: „Ain herrlich schen kunststückh im theatrum sapientie. Zur Rekonstruktion einer zeitgenössischen Kunst- und Wunderkammer“, in: SPOERRI 1979, S. 18-26.

181 Die Idee des *Musée sentimental* wird erstmals 1977 realisiert im Zusammenhang mit dem Projekt „*Crocrodrome de Zig et Puce*“ im Centre Pompidou in Paris. Im Inneren dieser Monumentalplastik (ein Gemeinschaftswerk von Luginbühl, Tinguely und Niki de Saint-Phalle) gestaltete Spoerri ein kleines Museum mit verschiedenen Reliquien und Relikten aus der französischen (Kunst)Geschichte. Ausgestellt waren u. a. Objekte wie die Nagelschere von Brancusi, die Violine von Ingres, die schwarze Robe der Edith Piaf, der Photoapparat von Matisse, Malutensilien von Duchamp und Picabia u. a. m.

Weitere Ausstellungsprojekte, die während Spoerris Lehrtätigkeit gemeinsam mit den Studenten erarbeitet wurden, waren -neben dem „*Musée sentimental de Cologne*“- das „*Musée sentimental de Prusse*“, Berlin, 1981, „*Salzburg incognito*“, 1982 und das „*Musée sentimental de Bâle*“, 1989.

nicht chronologisch ist, sondern der Willkürlichkeit des Alphabets folgt.¹⁸²

Drei wesentliche Aspekte lassen sich aus diesem Konzept ablesen, die für das sentimentale und menschliche Museum verantwortlich sind: erstens die Einbeziehung der ganzen Stadt, d.h. der gesamten Gesellschaft in die Präsentation, das einem Bruch mit der Geschichte der Sieger gleichkommt, zweitens der Bruch mit der Kontinuität (Chronologie) der Historie, erreicht durch die Willkür des Alphabets und schließlich drittens die Wiedereinbettung der jeweiligen Objekte in ihre ursprünglich menschlichen Beziehungen.

In den herkömmlichen Kunstmuseen haben sich im Laufe der Geschichte bezüglich der ausgestellten Exponate und ihrer Präsentation gewisse Standards herausgebildet: gezeigt wird im allgemeinen (nur) das historisch objektiv Relevante oder Wertvolle und das ästhetisch Anspruchsvollste, und zwar jeweils geordnet in seinen historischen Zusammenhängen und in wissenschaftlich-rationaler Distanzierung. Mit anderen Worten, ein Kunstmuseum im traditionellen Sinn zeigt diejenigen historischen Dokumente und den öffentlichen Kulturbesitz, die von der jeweiligen Institution erinnert werden will: sie bestimmt über Einschluss und Ausschluss spezifischer Versionen der Vergangenheit in das kollektive Bewusstsein. Das überlieferte kulturelle Gedächtnis ist nicht der Speicher des Vergangenen an sich, sondern der Entwurf derjenigen Vergangenheit, die eine Gemeinschaft sich geben will. Und daher wird die Geschichte zumeist insgesamt als Sieggeschichte präsentiert, weil nur diejenigen, die übrig bleiben, entscheiden, was überliefert wird und was nicht. Walter Benjamin gab 1940 zu bedenken: „Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich eins der Barbarei zu sein.“¹⁸³ Mit anderen Worten, die schiere Tatsache, dass ein Kulturgut sich

182 SPOERRI 2001, S. 222.

Als „Taufpate“ des Sentimentalen Museums gilt das Museu Frederic Marès im Barrio Gotico von Barcelona, das im obersten Stock ein „Museo Sentimental“ beherbergte, auf das Spoerri von einem katalanischen Künstler aufmerksam gemacht wurde. „Ich sah, dass es aus einem Sammelsurium verschiedenartigster Gegenstände bestand, die ein noch heute lebender Künstler, eben Frederic Marès, sein Leben lang gesammelt hatte: Zigarrenbanderolen, Blumendekorationen, Bierdeckel, Pfeifenköpfe, Votivgaben, sogar alte Nägel, sorgsam in Vitrinen verwahrt. Das oberste Stockwerk war meistens geschlossen; man musste eine besondere Bewilligung verlangen, angeblich weil es an Personal mangelte, in Wirklichkeit wohl, weil man sich dieser Sammlung an Banalitäten schämte und sie für nicht ausstellungswürdig befand.“ Daniel Spoerri, Vorwort aus: *Le Musée Sentimental de Cologne*. Vgl. SPOERRI 1979, S. 8.

183 Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Frankfurt/Main,

im Überlieferungsprozess behaupten konnte, verweist diesem Gedanken zufolge auf die vielen anderen, an deren Stelle es überliefert wurde. Das ist natürlich eine Tatsache, die sich nicht vermeiden lässt, da jede Art der Präsentation eine Auswahl darstellt. Dies kann auch Spoerris *Musée sentimental* nicht umgehen, denn wenn nach Benjamin alle Überlieferung Barbarei ist, weil sie das Nicht-Überlieferte verdrängt, so kann das Nicht-Überlieferte nicht einfach zum Gegenstand gemacht oder rekonstruiert werden, wenn es selbst nicht wieder einer Verdrängung von anderem schuldig werden will. Es war auch nicht die Absicht des Künstlers dieses Paradoxon aufzuheben, sondern worum es Spoerri unter anderem zu gehen schien, ist, auf eben diesen Prozess des Auswahlverfahrens hinzuweisen (Spoerris Konzept der „optischen Lektion“) und uns zu sensibilisieren wie Geschichte geschrieben und konstruiert wird bzw. werden kann. Das Konzept des *Musée sentimental* schafft es aber insofern, die herkömmliche Präsentationsform zu sprengen, als dass auch dem Raum gegeben wird, das üblicherweise nicht in einem gemeinsamen Zusammenhang gezeigt wird. Spoerris Ausstellungskonzept versucht der gesamten Gesellschaft gerecht zu werden, denn jeder einzelne Bürger, von historisch bedeutsamen und lokalen Größen über die bürgerliche Mittelschicht bis hin zur Subkultur, jeder einzelne ist Träger und Mitbegründer der gemeinsamen Geschichte und der gesamten Identität von Köln. Neben Politikern (Konrad Adenauer), religiösen Vertretern (Kardinal Josef Frings), Künstlern und Literaten (Heinrich Böll, Max Ernst), Sportlern (FC Köln), der Arbeiterklasse (der Schmied Peter Engels, der den ersten Wendepflug konstruierte oder der Straßenkehrer Salvatore Vedda) und den gesellschaftlichen Randgruppen (Postituierte, Fixer), wurden auch Institutionen und Bauwerke (Kölner Dom, Universitäts- und Stadtbibliothek, WDR, Zoo) schlagwortartig erfasst, wie historische Zeitabschnitte (Drittes Reich, Franzosenzeit, Hexenwesen, Pest, Römerzeit) oder Kölner Labels (Eau de Cologne, Kölsch, Kölner Karneval). Jedes einzelne Stichwort wurde mit einem oder mehreren Objekten belegt und mit der dazugehörigen Geschichte präsentiert (Abb. 107-113). So sind zum Beispiel in der Ausstellung „drei

Ursulas mit extrem verschiedenen Qualitäten vereint¹⁸⁴: zum einen die *Heilige Ursula*, vertreten durch ein bedeutendes Barockreliquiar mit einer Sammlung von Reliquien-Knochen vom sogenannten Ursula-Acker und einer Lithographie (Abb. 114), weiters das Totenschild und eine Flohfalle der *Ursula Maria Columba von Grootte, geborene Pütz*, die eine Geliebte Casanovas gewesen sein soll (Abb. 115, Abb. 116) und schließlich das schwarze, spitzenbesetzte Höschen mit offenem Schritt und ein Ledermaulkorb von *Ursula (Uschi) Gerdes*, einer der ersten Prostituierten des neu eröffneten Eros-Centers von Köln (Abb. 117, Abb. 118). Ohne Hierarchie und ohne Wertung wurden die einzelnen Objekte mit ihrer jeweiligen Geschichte präsentiert, unterworfen lediglich der Willkür oder der Zufälligkeit des Alphabets (von A wie Adenauer bis Z wie Zoo). Die gewählte alphabetische Ordnung unterläuft jede Linearität. Das ist eine Strategie, die Roland Barthes wenige Jahre vorher zur Destabilisierung der Schrift entwickelt hat. Barthes hat in seinen späten Texten wie etwa in den *Fragmente[n] einer Sprache der Liebe* von 1977, aber auch in seinen Vorlesungen, die alphabetische Ordnung als Struktur benutzt.¹⁸⁵ Das Alphabet dient ihm dabei als eine Projektionsfläche für eine vorgeblich zweckfreie Ordnung, es verhindert den Gedanken an eine „Anordnung“¹⁸⁶ oder an einen Plan. D.h. es ist vollkommen egal, ob der Leser bei A oder T seine Lektüre beginnt, und ebenso ist es egal, ob der Leser nach A B liest oder Z. Die alphabetische Ordnung ermöglicht also eine diskontinuierliche Lektüre. Das ist deshalb möglich, weil das Alphabet, wie Barthes in den *Fragmente[n] einer Sprache der Liebe* schreibt, „eine absolut bedeutungslose Gliederung“¹⁸⁷ darstellt. Diese „bedeutungslose“¹⁸⁸,

184 Vgl. SPOERRI 1979, S. 10.

185 Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Übersetzt von Hans-Horst Henschen. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988; (französische Originalausgabe von 1977, Editions des Seuil, Paris). Vgl. BARTHES 1988. In der deutschen Übersetzung wurden die einzelnen Fragmente Barthes nach dem deutschen Alphabet aufgelistet: von ABHÄNGIGKEIT bis ZUGRUNDEGEHEN.

186 Vgl. BARTHES 1978, S. 160.

187 Vgl. BARTHES 1988, S. 21.

188 Ebenso Bazon Brock spricht in seinem Aufsatz *Was ist ein Musée sentimental?* die inhaltliche Bedeutungslosigkeit der alphabetischen Ordnung an, bemerkt aber richtigerweise, dass in unserem Sprachgebrauch die alphabetische Reihenfolge, wie sie u.a. in Lexika verwendet wird, „auch immer etwas von einer Welt als ganzer, einer Enzyklopädie des Bemerkenswerten, Bedeutsamen und Außerordentlichen [hat]. Unser A bis Z geht auf das griechische Alpha und Omega zurück, das nach dem Verständnis christlicher Theologie auch als Anfang und Ende der Welt, der Schöpfung, des Lebens gelesen werden sollte.“ Vgl. Bazon Brock: *Was ist ein Musée sentimental?*, in: KAMBER 1990, S. 71-74, hier: S. 72.

ebenso von Spoerri im *Musée sentimental* verwendete Anordnung lässt natürlich auch die Chronologie außer acht, es entsteht somit nicht der Eindruck *einer* Geschichte, sondern es werden mehrere Geschichten gleichzeitig erfahrbar gemacht. Die „offizielle“ Geschichtsversion der Sieger wird für diesen Moment gebrochen und es eröffnet sich ein (Möglichkeiten)Raum, in dem alternative, ergänzende oder verdrängte Versionen der Geschichte aus einer anderen Perspektive ebenso einen Platz finden können. Unter dem gemeinsamen Nenner „Köln“ ermöglicht dieses Ausstellungskonzept somit eine gleichwertige Präsentation von historisch bedeutsamen, heiligen, banalen, trivialen und auch vergessenen Erinnerungsstücken und emotionalen Bedeutungsträgern. Die Ausstellung „tut nichts anderes“, so Daniel Spoerri und Marie-Louise Plessen, „als das private Musée sentimental eines jeden vom Bücherregal, Kaminsims oder Schrankfach in den historischen Rahmen zu verlängern“ und „das sinnliche, sinnhafte Neuentdecken, Anders- und Wiederentdecken von Geschichte in anekdotischen Bezügen [als] Erlebnis“ zu ermöglichen.¹⁸⁹

Die persönlichen, ganz alltäglichen Objekte in eine andere optische Ebene kippen, um einen vertrauten Ausschnitt der realen Welt als Kunst zu sehen, war die Erfindung der frühen Fallenbilder. Die fetischisierten fremden Objekte der Kulturwelt wieder in ihre menschliche Beziehungsebene zu stellen, um einen Ausschnitt der Geschichte als Alltäglichkeit zu sehen, das ist die Erfindung des *Musée sentimental*. Beide zusammen verändern die unmittelbar vorgegebene und die tradierte Welt und unsere Einstellung zu ihr. Erst wenn das Gewöhnliche ungewöhnlich gesehen wird und das Ungewöhnliche ganz gewöhnlich, wird *alles* neu gesehen.

Daniel Spoerris Zusammenführung der gegensätzlichsten „Reliquien und Relikten aus zwei Jahrtausenden“ zeigt, dass die Identität einer Stadt und ihrer Bürger weitaus differenzierter ist und auf einer größeren Palette von „unveräußerlichen Dingen“ beruht, als wir es in traditionellen Museen mit meist einseitigen, hierarchischen Ausstellungen präsentiert bekommen.

Das *Musée sentimental* zeigt auf, wie prekär die Grenze zwischen dem Erinnerten und

189 Vgl. SPOERRI 1979, S. 15.

Vergessenen ist. Das offizielle kulturelle Gedächtnis kompensiert zwar die begrenzte Speicherkapazität und Reichweite individueller Erinnerung und kommunikativer Tradierung, kann aber deswegen manchmal zu ideologisch geprägt, zu allgemein und wenig menschlich erscheinen. Im *Musée sentimental* wurde deshalb vor allem auch an das private und kommunikative Gedächtnis appelliert, um beiden Seiten gerecht zu werden. Spoerri schafft mit seinem erweiterten und subversiven Museumskonzept somit ein kulturelles (Gegen)Gedächtnis, ein Archiv, das auch Platz bietet für Nichtmehrwahrgenommenes, Ausgeschlossenes oder Vergessenes.

5. HIC TERMINUS HAERET

Als „Handlanger des Zufalls“ fixiert und konserviert Spoerri im einfachen Fallenbild flüchtige Ausschnitte unserer Welt, verschiebt ihre Ebene und macht dadurch Alltägliches und scheinbar Banales zum Gegenstand unserer Wahrnehmung und Reflexion. Als Spuren unserer Existenz zeugen sie vom gelebten Leben und sichern den ephemeren Augenblick. Sie scheinen die Zeit still zu stellen, erinnern aber auch, dreidimensionalen Stilleben gleich, an unsere Vergänglichkeit.

In der *Topographie des Zufalls* schaltet sich das kommunikative Gedächtnis des Künstlers dazu: die Erinnerungen und Geschichten, die an den einzelnen Gegenständen haften, werden von Spoerri erzählt und erschließen somit ein lebendigeres und vollständigeres Bild auf das Vergangene.

In den *Zimtzauberkonserven* wird vor allem der emotionale Aspekt der Dinge spürbar gemacht: das Objekt wird zum Fetisch und zur Reliquie, zum Träger einer geistigen Idee, zum Zeichen. Als solches ist das Ding völlig offen, es untersteht keiner funktionalen Gebrauchslogik mehr, es ist zu einem Symbol geworden. Im Konzept des *Musée sentimental* hat Spoerri eben genau diesen Prozess in umgekehrter Richtung aufzuzeigen versucht: die unveräußerlichen Relikte und Reliquien der Geschichte einer Stadt wurden wieder in ihre ursprünglich alltäglichen und menschlichen Beziehungen eingebettet.

Die verschiedenen Ebenen verwischen sich: individuelle und kollektive, kommunikative und kulturelle Erinnerung fügen sich zu einem einzigen Erinnerungsschatz der Menschheit zusammen, für den die verschiedensten Objekte als materielle Träger so eindringlich Zeugnis tragen.

Seit den siebziger Jahren lässt Spoerri seine Objektassemblagen vermehrt in Bronze gießen und verleiht ihnen somit eine materielle Einheit. Unterschiedlichste Materialien, verschiedenste Gegenstände, Organisches und Anorganisches, Wertvolles und Banales,

Sakrales und Profanes werden von Spoerri zu riesigen Fetischen und Mahnmalen verbunden. Gleich mittelalterlichen Hybriden zeugen die späten Skulpturen Spoerris von der Gegensätzlichkeit und Komplexität des Menschen, von seinen Fähigkeiten und Gefahren, seiner Schöpfungskraft und seiner Destruktivität, seinem Glauben und seiner Angst. Als mnemonische Bilder installiert er sie in seinem Skulpturengarten in der Toskana und lässt sie mit der Natur in Kontakt treten (Abb. 120-122). Die Grenzen verschwimmen.

„*Hic Terminus Haeret*“ steht über dem Eingangstor des *Giardino*¹⁹⁰. Die heidnische Gottheit Terminus, der Hüter der Grenzen und der Übergänge wacht über Daniel Spoerris groß angelegte Sammlung von unveräußerlichen Dingen.

190 Bereits 1989 kaufte Daniel Spoerri ein sechzehn Hektar großes Gut in Seggiano (GR) in der südlichen Toskana. 1997 wurde der öffentliche Skulpturengarten „Il Giardino di Daniel Spoerri“ schließlich eröffnet. Neben zahlreichen eigenen Arbeiten werden auch Installationen von Spoerris (teils schon verstorbenen) Weggefährten und Freunden gezeigt. Der Giardino ist als Stiftung angelegt und stellt auch Wohnungen für Stipendiaten aller Kunstrichtungen zur Verfügung.

Neben Daniel Spoerri sind (bis jetzt) folgende Künstler im Giardino vertreten: Eva Aeppli, Arman, Erik Dietman, Katharina Duwen, Karl Gerstner, Alfonso Hüppi, Dani Karawan, Bernhard Luginbühl, Ursi Luginbühl, Meret Oppenheim, Nam June Paik, Dieter Roth, Jesús-Rafael Soto, Roland Topor, Jean Tinguely, André Thomkins, Paul Talman u.a.m.

ABBILDUNGEN

DER GEIST
DER ZEIT

IN MALEREI UND PLASTIK

PRIVATAUSSTELLUNG

WERKE VON

- JAKOB ADAM
- FEFE ALVERMANN
- ARMAN
- MARY BAUERHAUSER
- MAX BILL
- BUJA BINGEMER
- SYLVANO BUSSOTTI
- CLARE FALKENSTEIN
- BERNHARD FIEBIG
- KARL GERSTNER
- GERHARD VON GRABENITZ
- OTTO HERBERT HAJEK
- JOCHEN HILTMANN
- CHRISTOPH JAVACHEFF
- URSULA KAGEL
- BERTO LARDERA
- HEINZ MACC
- FRANK J. MALINA
- ALMIR MAVIGNIER
- FRANCOIS MORELLET
- HANS PASTOR
- OTTO PIENE
- ARNOLD RAJNER
- OTTE ROT
- MADJA RUFERTI
- EDITH SOMMER
- DANIEL SPOERRI
- ANDRE THOMEINS
- MARY VIEIRA
- UND ANDERE

KURZVORTRAGE

DISKUSSION

ES LADEN EIN

ARCHITECT PETER HEUFERT UND FRAU MARYS

SACHSENTURM KÖLN SACHSENRING 62a

UAWO. RUF 238444

SONNABEND

10. JUNI 21 UHR

NACHSCHAU SONNTAG 11 UHR



Abb.2 Daniel Spoerri bei der Präsentation des Koffers, 1961

Abb.1 Der Geist der Zeit, Einladungskarte der Galerie Neufert, 1961



Abb.3 Daniel Spoerri beim Zusammenstellen des *Koffers*, 1961



Abb.4 Daniel Spoerri mit dem *Koffer*, Paris, 1961

In der Galerie Haro Lauhus Köln Buttermarkt 1 seit 1561
wird vom 11. bis 18. Juni 1961 täglich um 19 Uhr vorgeführt

DER KOFFER Idee - Regie: **DANIEL SPOERRI**

Am Koffer mitgewirkt haben:

Arman César Deschamps Dufrêne Hains
de St. Phalle Rauschenberg Spoerri Tinguely de la Villeglé
mit der Nichtbeteiligung eines immateriellen Bildes von Yves Klein

Sonntag 11. Juni 19 Uhr wird Daniel Spoerri den Koffer persönlich vorführen

Abb. 5 Der Koffer. Einladung der Präsentation in der Galerie Lauhus, Köln, 1961



Abb. 6 Arman: *Poubelle et Accumulation*, 1961



Abb.7 Gérard Deschamps: *Tableau Chiffons*, 1961



Abb.8 François Dufrêne: *Dessous d'affiche*, 1960



Abb.9 Raymond Hains: *Palissade*, 1959



Abb.10 Martial Raysse: *Hygiène de la vision*, 1959



Abb.11 Niki de Saint-Phalle: *Ohne Titel*, 1961

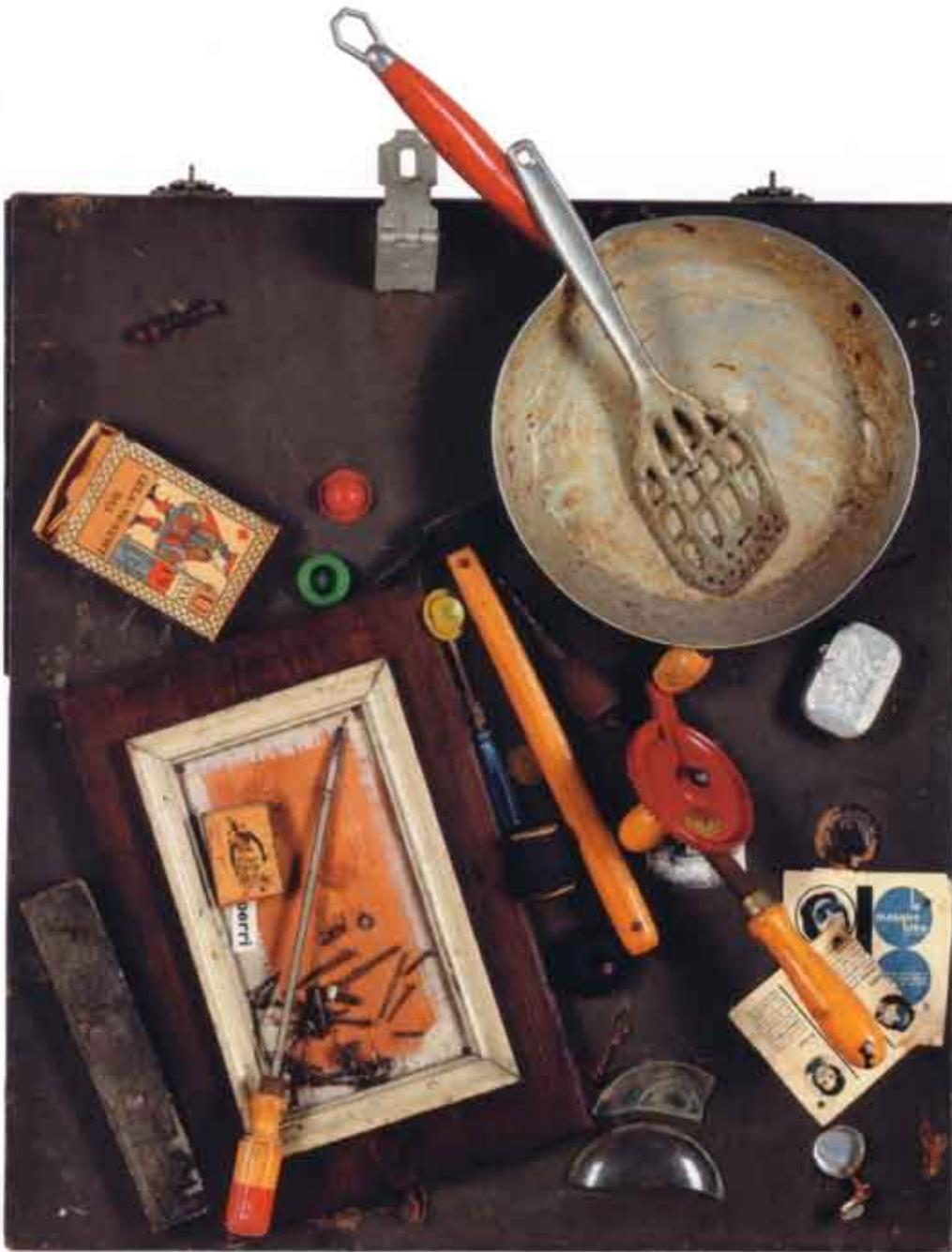


Abb.12 Daniel Spoerri: *Fallenbild*, 1961

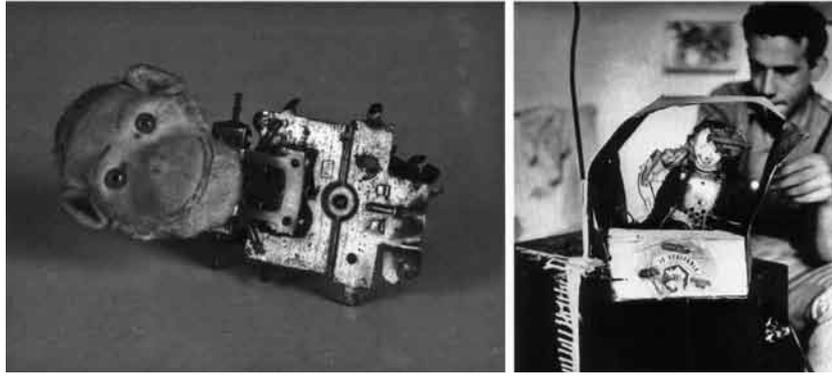


Abb.13 Daniel Spoerri mit *Balouba* von Jean Tinguely, undatiert 1961



Abb. 14 Jacques Villeglé: *Affiches Lacérées le 2 février 1959*
Boulevard Saint Germain à Paris, 1959



Abb.15 Daniel Spoerri: *Les montres (Le cadenas de Rauschenberg)*, 1961



Abb.16 Vorführung von Daniel Spoerri, 1961



Abb.17 Wie soll unser Kind heißen?



Abb.18 Gerashim Luca: *La Clef Duchamp*, 1961

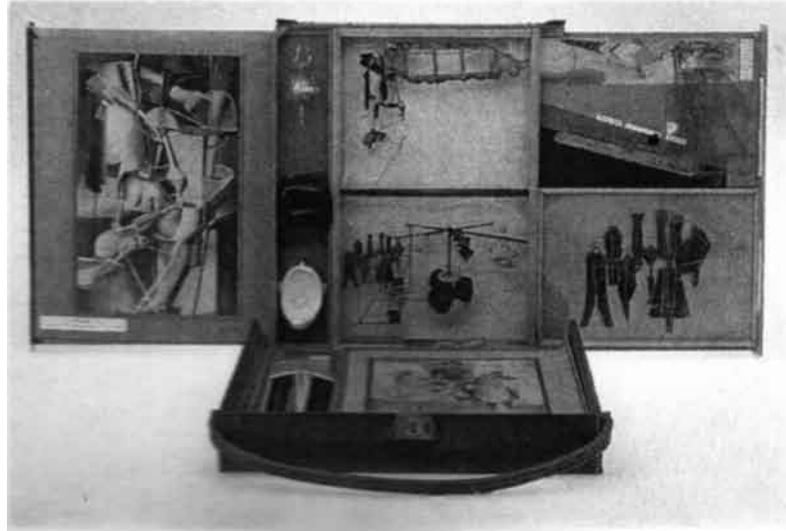


Abb.19 Marcel Duchamp: La *Boîte-en-valise*



Abb.20 Marcel Duchamp (mit Boîte), New York, August 1942



Abb.21 Schluss-Sequenz des Interviews mit James Johnson Sweeney, in dem Marcel Duchamp die *Boîte-en-valise* von Walter und Louise Arensberg vorführt, Philadelphia, 1955



Abb.22 Pierre Restany, Paris, 1961

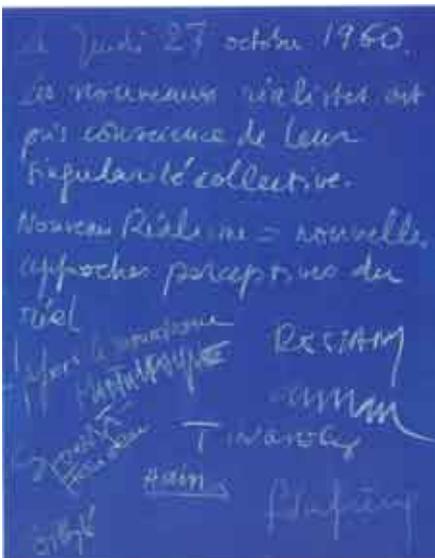


Abb.23 Pierre Restany: „Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme“, 1960



Abb.24 Treffen in Klein's Atelier, Paris, 27.10.1960

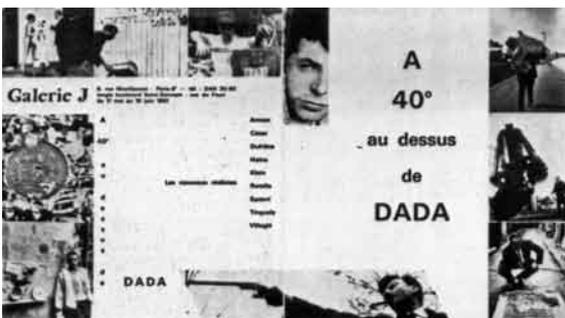


Abb.25 A 40° au dessus de Dada, Galerie J, Paris, 1961



Abb.26 Daniel Spoerri: Eaten by Marcel Duchamp, 1964

July 15th 1965

I have known Daniel Spoerri for the last ten years and have followed his development as an artist with great interest.

I am especially grateful to him for having been interested in the close cooperation of painting, sculpture and architecture with the Theatre in its present form.

Spoerri has already, as a stage producer, given some very important plays written by such painters as the Douaniers Rousseau and Picasso and intends to treat this theme of the visual artist writing for the theatre more extensively.

I sincerely hope The Harkness Foundation will help him in his endeavor.

Marcel Duchamp

Abb.27 Von Marcel Duchamp ausgestelltes Zeugnis für Daniel Spoerri



Abb.28 *International Exhibition of The New Realists*, Sidney Janis Gallery, 1962



Abb.29 Tom Wesselmann: *Still Life #17*, 1962



Abb.30 Arman: *Le Massacre des Innocents*, 1961



Abb.31 Gérard Deschamps: *L'Important c'est l'art rose*, 1960



Abb.32 Daniel Spoerri: *Le Bonheur de ce monde*, 1960-1971

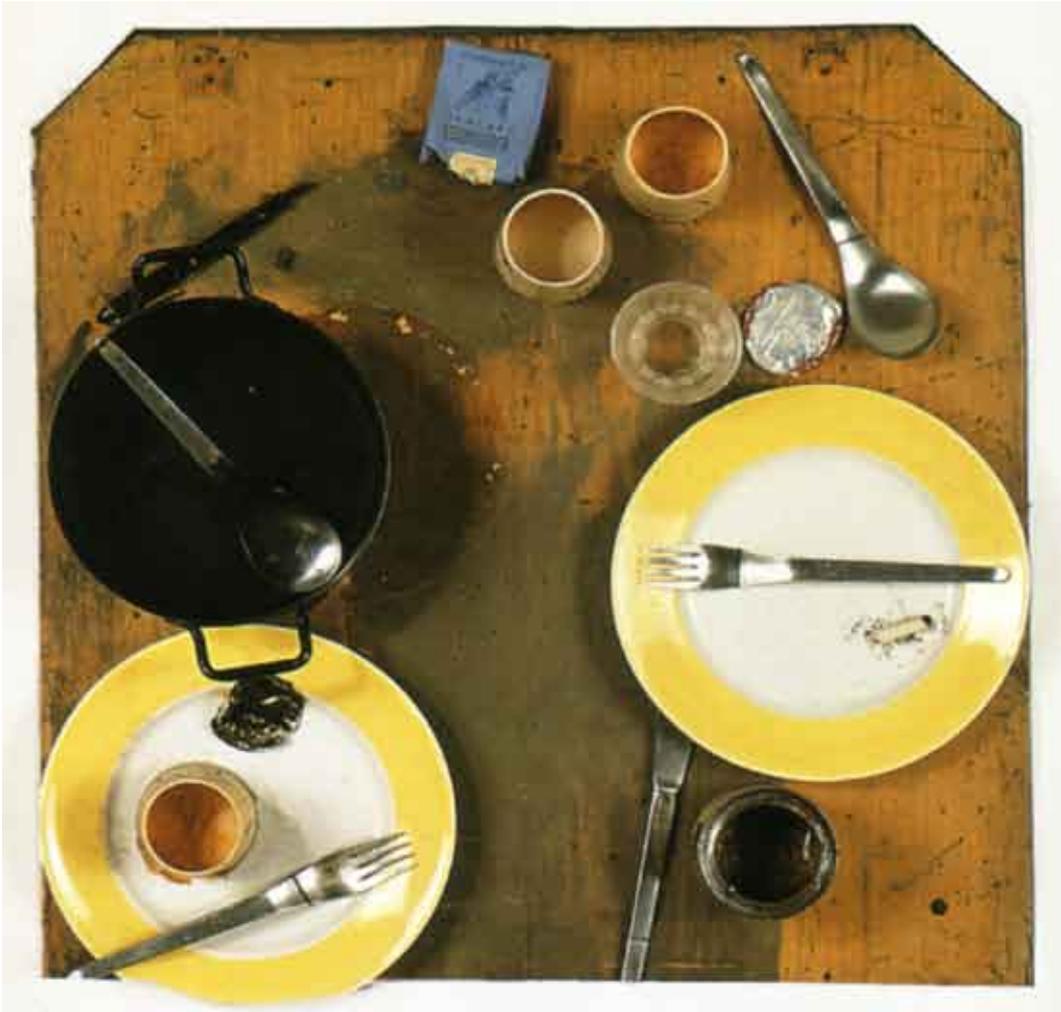


Abb.33 Daniel Spoerri: *Le repos de la famille Dellbeck*, 1960



Abb.34 Christo: *Monument temporaire*, Köln, 1961



Abb.35 Daniel Spoerri: *L'épicerie*, Galerie Addi Koepcke, 1961



Abb.36 Daniel Spoerri: *Attention oeuvre d'art. Daniel Spoerri*, 1961

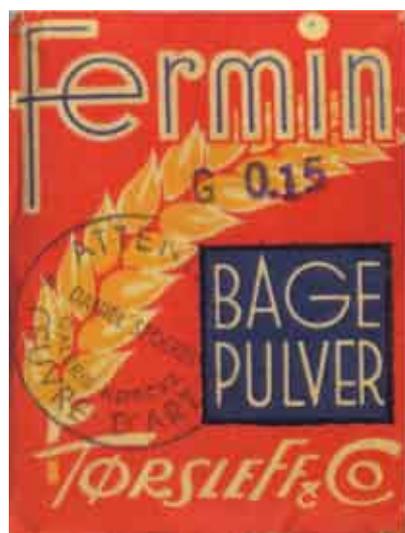


Abb.37 Daniel Spoerri: *Fermin Bage Pulver*, 1961



Abb.38 Daniel Spoerri: *Catalogue Tabou*, 1961



Abb.39 Daniel Spoerri: *Die Schwarze Brille*, 1961



Abb.40 Claes Oldenburg: Plakat des „Ladens“, 1961



Abb.41 Claes Oldenburg: Innenansicht des Ladens, 107 East 2nd Street, New York, Dezember 1961



Abb.42 Claes Oldenburg: Innenansicht des Ladens, 107 East 2nd Street, New York, Dezember 1961



Abb.45 Menukarten und Einladungen des Restaurant Spoerri und der Eat Art Gallery



Abb.46 Plakate der Eat Art Gallery

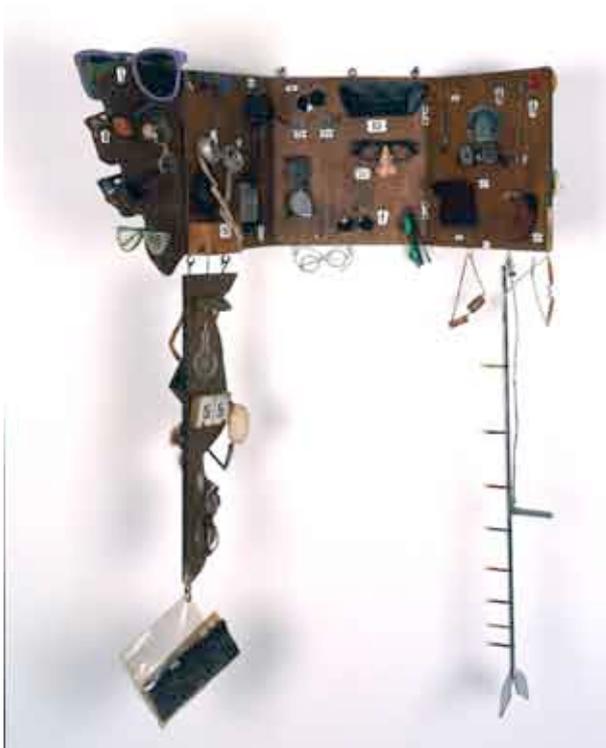


Abb.47 Daniel Spoerri: *L'optique moderne*, 1961



Abb.48 Daniel Spoerri mit Fakirbrille

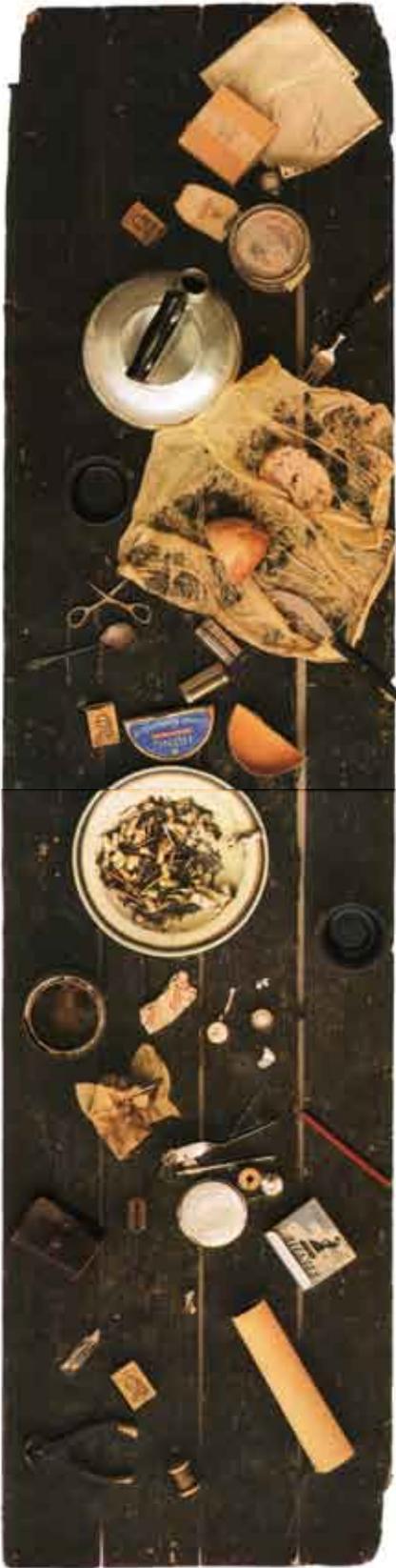


Abb.49 Daniel Spoerri: *La table de Robert*, 1961



Abb.50 Hôtel Carcassonne, rue Mouffetard, Paris



Abb.51 Chambre no 13, Hôtel Carcassonne, Paris, 1962



Abb.52 Chambre no 13, Detail



Abb.53 Chambre no 13, Daniel Spoerri bei der Arbeit, 1962



Abb.54 Daniel Spoerri als Erster Tänzer am Stadttheater Bern, 1954-57



Abb.55 Daniel Spoerri mit Irma Wipf in seiner Choreographie *Farbenballett (suite en couleurs)*, Bern, 1955



Abb.56 Daniel Spoerri: *Hahns Abendmahl*, 1964



Abb.57 Daniel Spoerri: *Hahns Abendmahl*, Dokumentationsfoto, 1964



Abb.58 Daniel Spoerri: *Hahns Abendmahl*, Dokumentationsfoto, 1964

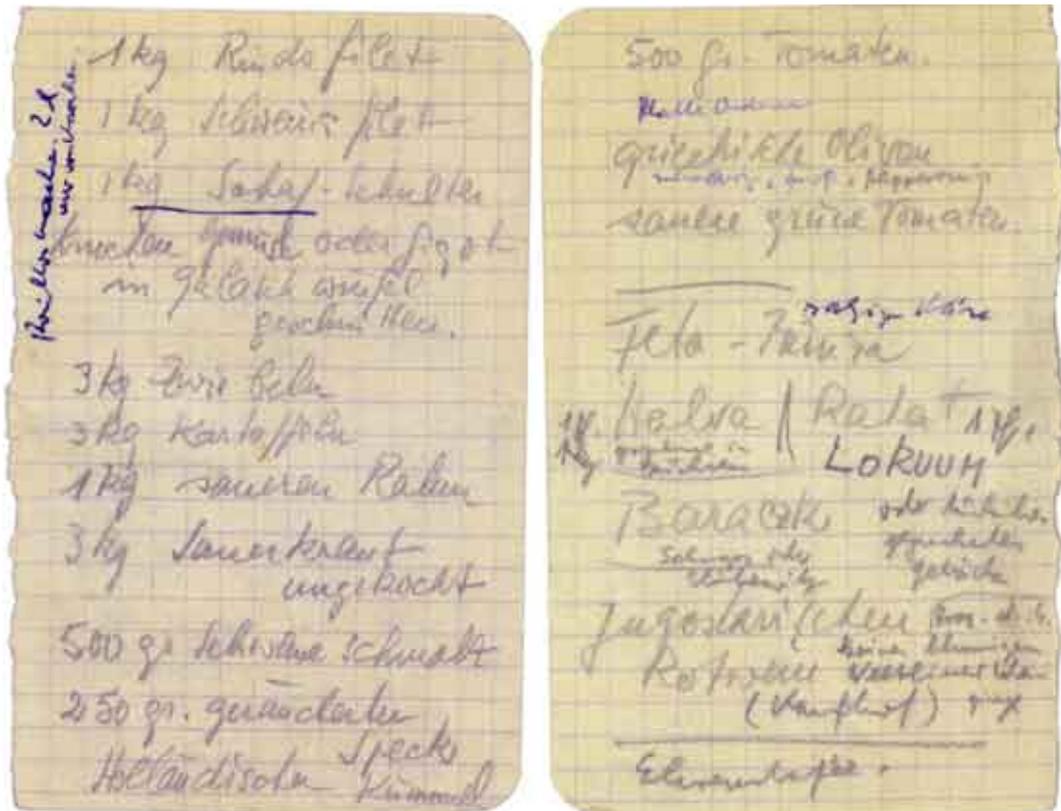


Abb.59 Spoerri's Einkaufszettel für sein „Székely Guláys“



Abb.60 Daniel Spoerri: Hahns Abendmahl, Dokumentationsfoto, 1964



Abb.61 Daniel Spoerri bei der Anfertigung des Fallenbildes *Hahns Abendmahl*, Köln, 25.05.1964



Abb.62 Daniel Spoerri: *L'Ultima Cena (Los Machos)*, 1985



Abb.63 Fotocollage der Ausstellung *723 utensiles de cuisine* von Daniel Spoerri in der Galerie J, Paris, 1963

A l'occasion de l'Exposition de Daniel SPOERRI "723 USTENSILES DE CUISINE"
la Galerie J. annonce l'ouverture d'un Service de Restaurant
du 2 au 13 Mars 1963
8, RUE DE MONTFAUCON - PARIS (16e)
Le Service ouvert de 12 heures à 14 heures, de 19 heures à 21 heures, le dimanche de 12 heures à 14 heures.
Aux Fourneaux le Chef SPOERRI - DANIEL
Les Critiques d'Art assurent le Service

VERNISSAGE DES MENUS-PIÈGES
COGNAC

MENU FRANCO-NIÇOIS (servi par Michel Rogier)
Lundi et 2 et 10 Mars à partir de 20 heures
Mardi, Mercredi, Jeudi, Vendredi, Samedi, Dimanche
à 19 heures de 12 heures à 14 heures
à 20 heures de 12 heures à 14 heures

MENU DES INDES OCCIDENTALES & ORIENTALES (servi par Pierre Bonnet)
Lundi 4 Mars
Mardi 5 Mars
Mercredi 6 Mars
Jeudi 7 Mars

REPAS INTERNATIONAL (servi par Jean-Claude Lachaux)
Mardi 5 Mars
Mardi 6 Mars

Mardi 5 Mars - MENU ROUSSIN (servi par Yves Spérandi)
Hors-d'œuvre: Salade de tomates, tomates, etc.
Entrée: Soupe à l'oignon
Plat: Filet de bœuf
Dessert: Crème brûlée

Jeudi 7 Mars - MENU FRANÇAIS (servi par Yves Spérandi)
Hors-d'œuvre: Salade de tomates, tomates, etc.
Entrée: Soupe à l'oignon
Plat: Filet de bœuf
Dessert: Crème brûlée

Vendredi 8 Mars - MENU-HOMMAGE à RAYMOND HAIRS
5 courses, d'après le menu de Raymond Haïris, par Pierre Bonnet et Daniel Spoerri
Cognac: 1945-1948
Entrée: Soupe à l'oignon
Plat: Filet de bœuf
Dessert: Crème brûlée

Dimanche 10 Mars - MENU HONGROIS (servi par Jean-Claude Lachaux)
Lundi 11 Mars
Mardi 12 Mars
Mercredi 13 Mars

Mardi 14 Mars à partir de 17 heures - VERNISSAGE DES MENUS-PIÈGES
COGNAC

Il faut 13 pas surajoutés que le feu 'Galerie J' soit
aujourd'hui un café-bistro-restaurant, alors
qu'avant d'être une Galerie d'Art c'était une buvette.

Abb.64 Daniel Spoerri: Menukarten der Galerie J, 1963



Abb.65 Daniel Spoerri: *Vieux utensils de cuisine*, 1963



Abb.66 Daniel Spoerri: *L'Ultima Cena. Banchetto funebre del Nouveau Réalisme di Daniel Spoerri, 1970*



Abb.67 Auswahl an Menukarten zu diversen Banketten von Daniel Spoerri

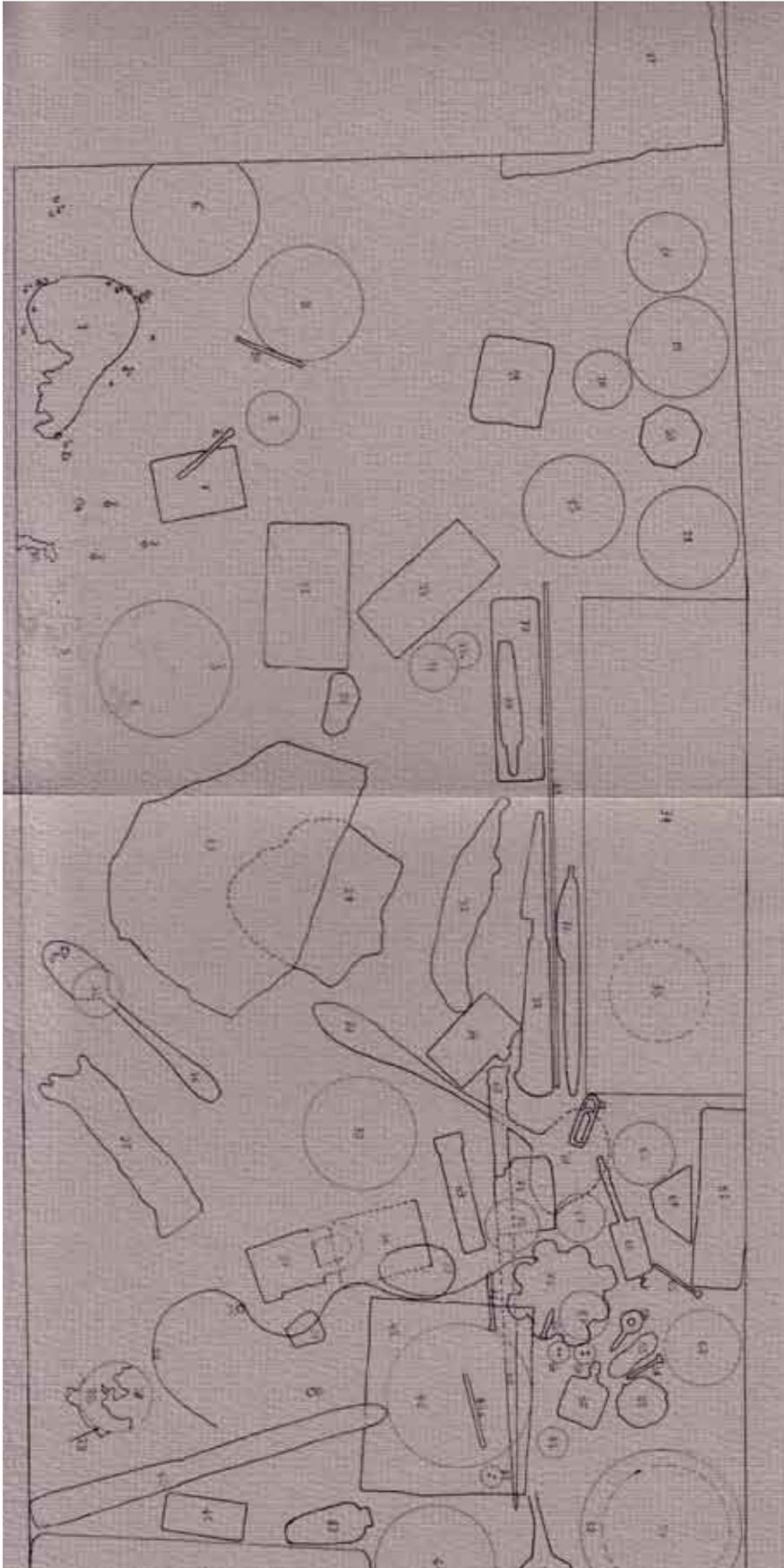


Abb.68 Daniel Spoerri: Planzeichnung zur *Topographie des Zufalls*, 1961



Abb.69 Daniel Spoerri: *Topographie anecdotée du hasard*, 1961



Abb.70 Daniel Spoerri: *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, 1968

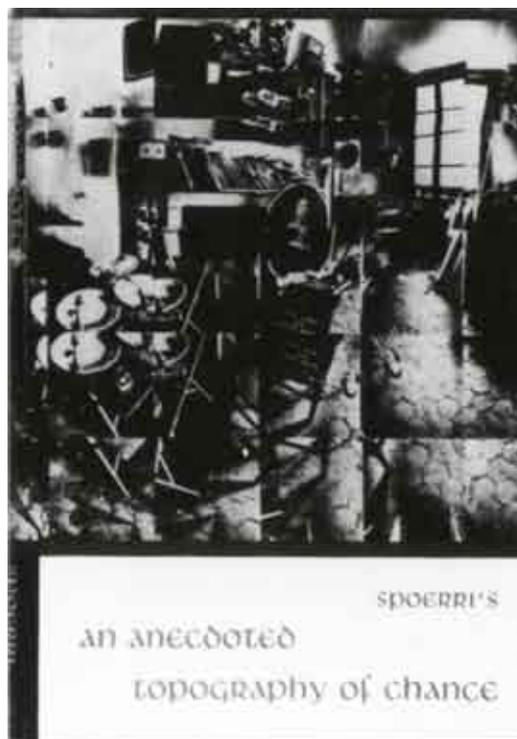


Abb.71 Spoerri's *An Anecdoted Topography of Chance*, 1966

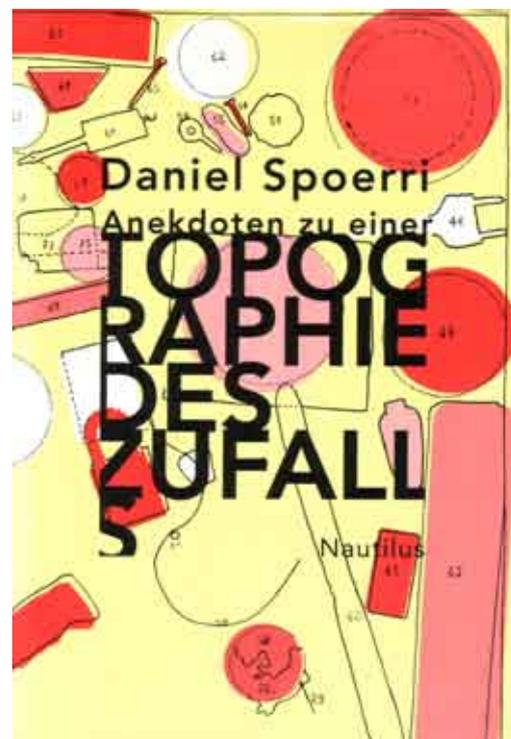


Abb.72 Daniel Spoerri: *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, 1998

8
PFEFFERSTREUER aus durchsichtigem Plastik, Inhalt 20 g, weißer Pfeffer, Marke *Dipac*, fester Preis NF 1.20, fast leer. Der Streuer hat während der Aufzeichnung der *Topographie* mehrmals den Platz gewechselt und befindet sich heute wahrscheinlich nicht mehr am ursprünglichen Ort. Ich habe den Pfeffer oft bei der Zubereitung des Abendessens gebraucht. Heute gab es – zum ersten Male – Ziegenragout (ein Halsstück). *KICHKA* hatte mich oft darum gebeten, sie stammt nämlich aus der Gegend von Poitiers, wo man einen in ganz Frankreich bekannten Ziegenkäse herstellt. Ich hatte mich schon auf das Ragout gefreut, doch auch nach mehrstündigem Kochen blieb das Fleisch ungenießbar, und ich mußte es wegwerfen. Die Sauce aber (D.R. 1) schmeckte ausgezeichnet.

D.R. 1
Sosse.

9
MILCHFLASCHE, 1/2 Liter, mit der Aufschrift: *Pasteurisierte* (D.S. 1) *Milch, in garantiert einwandfreiem Zustand abgefüllt*. Wie gewohnt war die Milch sauer geworden, bevor ich daran dachte sie zu trinken, und ich mußte sie wegschütten.

D.S. 1
Auszug aus einer kleinen Broschüre die mit der Milch verteilt wird:

*Die Milch, Ihr Freund und Helfer.
Pasteur und unsere tägliche Milch.
Eine nationale Kostbarkeit.*

Ein Franzose war es, der ihre rationelle Verarbeitung möglich gemacht hat: PASTEUR, Franzose, Wissenschaftler, Vater der modernen Hygiene und Erfinder der Pasteurisierung.

Das Verfahren besteht in folgendem: Man erhitzt die Milch auf genau 85 Grad CELSIUS, um sämtliche Mikroben und Bakterien, welche die Milch enthalten könnte, unschädlich zu machen (D.R. 1), ohne die Vitamine zu zerstören. Dann läßt man die Milch schnell erkalten und füllt sie in Flaschen ab, die vorher bei 110 Grad Celsius keimfrei gemacht worden sind. In diesen Flaschen hält sich die Milch ausgezeichnet. PASTEUR arbeitete dieses Verfahren 1866 an der Ecole Normale aus, und zwar im Dachstock, der diesem außergewöhnlichen Forscher als Laboratorium diente.

D.R. 1
Was wird wohl aus den Leichen dieser kleinen Lebewesen?

10
ABGEBRANNTES STREICHHOLZ, kommt wahrscheinlich aus der Streichholzschatel Nr. 7. Es könnte aber auch das unter Nr. 7a beschriebene Streichholz sein (D.R. 1), oder vielleicht sind beide zur gleichen Zeit gebraucht worden. Der Kocher (E.W. 1) funktioniert nämlich schlecht.

D.R. 1
Oder das unter Nr. 7a beschriebene Streichholz könnte das unter Nr. 10 beschriebene Streichholz sein.

29

Abb.73 Daniel Spoerri: *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, 1968, S. 29

durchgesehen (mit Bildern einer Ausstellung). Hier einige Namen darauf: KODAK, KODAK, KODAK, KODAK, KODAK.

62
PARFÜMFLASCHE, *Eisenkraut – Kölnischwasser für Herren* (D.R.1) Marke *Sauzé, Paris*, zu drei Vierteln voll, trägt um den Hals eine kleine schwarze Kravatte (D.R.2), die mir *KICHKA* geschenkt hat. Ich hatte ihr die Einladung (D.S.1) zur Eröffnung der Ausstellung *The Art of Assemblage* (D.S.2) in New York gezeigt, an deren unterem Rand *Black tie* (D.S.4) stand, und hatte dazu bemerkt, ich könne nicht zur Eröffnung fahren, da ich keine schwarze Kravatte besitze.

D.R.1
Für Männer – würde man in Deutschland sagen, oder nicht?

D.R.2
Schlips – würde man in Deutschland sagen, was?

D.S.1
*The President and Trustees of the Museum of Modern Art
request the pleasure of your company
at the Contributing Member's Preview of the exhibition
the art of assemblage
on monday evening, October 2 from 9-11:30
o'clock
Tickets are required for admission
R.S.V.P.
11 West 53 Street New York 19
Black tie*

D.S.2

Ich hätte WILLIAM C. SEITZ erwähnen sollen, der diese Ausstellung zusammengetragen hat. Schon in Amsterdam hatte er – an einem ziemlich aufgeregten Abend – davon gesprochen (34 d). Wir hatten allerhand getrunken, und ich beleidigte ihn irgendwie (und bitte hiermit um Entschuldigung). Später, auf der Durchreise in Paris, besuchte mich SEITZ in der *Galerie LAWRENCE*. Es war kurz nach der Eröffnung meiner Ausstellung (9. Februar – 7. März 1962), und eines meiner Fallbilder dort hatte es ihm derart angetan, daß er mit seinem Grundsatz brach, nichts zu sammeln. Er konnte es sich nicht einmal verkneifen, das Bild auf der Stelle abzuhängen und auf den Flugplatz mitzunehmen. Von New York schrieb er mir dann einen Brief, worauf ich ihm in meiner Antwort eine Geschichte erzählte, in der das Bild eine Rolle spielt.

Sein Brief:

The Museum of Modern Art
New York 19 27. Februar 1962
Lieber DANIEL, diese zwei Zeilen um Dir zu sagen, die Töpfe, Pfannen u. a. m. ... hängen jetzt bei mir an der Wand und sehen großartig aus.

Mit den besten Grüßen

BILL.
(WILLIAM C. SEITZ)
Associate Curator WCS: sjk

Meine Antwort:

Paris, 17. März 1962
Lieber BILL, diese Zeilen, um Dir zu sagen, daß der Brief u. a. m. jetzt in meiner Tasche sitzt und sich großartig fühlt.

Mit den besten Grüßen

DANIEL
(DANIEL I. SPOERRI)

Abb.74 Daniel Spoerri: *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, 1968, S. 97

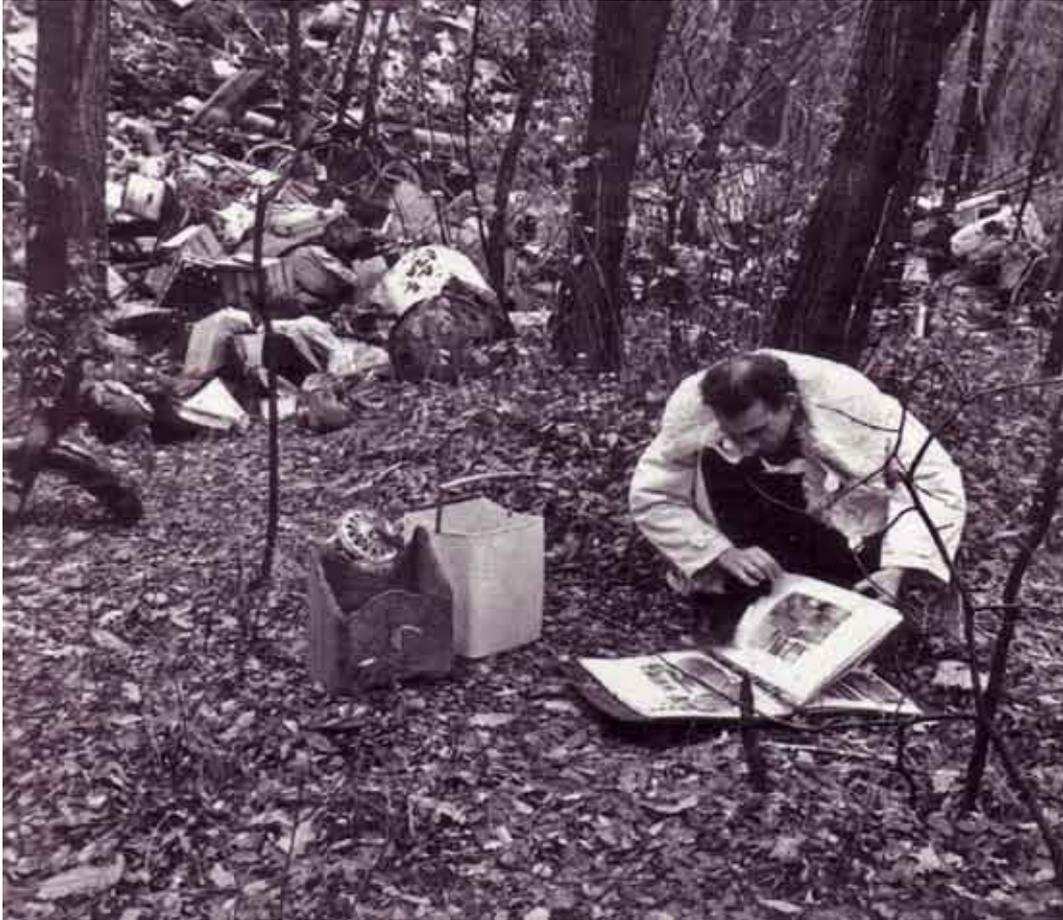


Abb.75 Daniel Spoerri auf der Müllhalde von Tegna, 1969



Abb.76 Daniel Spoerri auf der Müllhalde von Tegna, 1969



Abb.77 Daniel Spoerri am Flohmarkt „Boulevard Richard Lenoir“, Paris, 1966



Abb.78 Daniel Spoerri: *Reststück Cavigliano Express*, 1969



Abb.79 Daniel Spoerri: *Resurrection*, Filmplakat, 1969



Abb.80 Filmstills aus dem Film *Resurrection* von Tony Morgan nach einer Idee von Daniel Spoerri, 1969



Abb.81 Daniel Spoerri: *Le déjeuner sous l'herbe*, *Enterrement du tableau-piège*, 1983



Abb.82 Das Haus von Kosta Theos auf Symi, von Daniel Spoerri gemietet



Abb.83 Kosta Theos, Symi, 1967

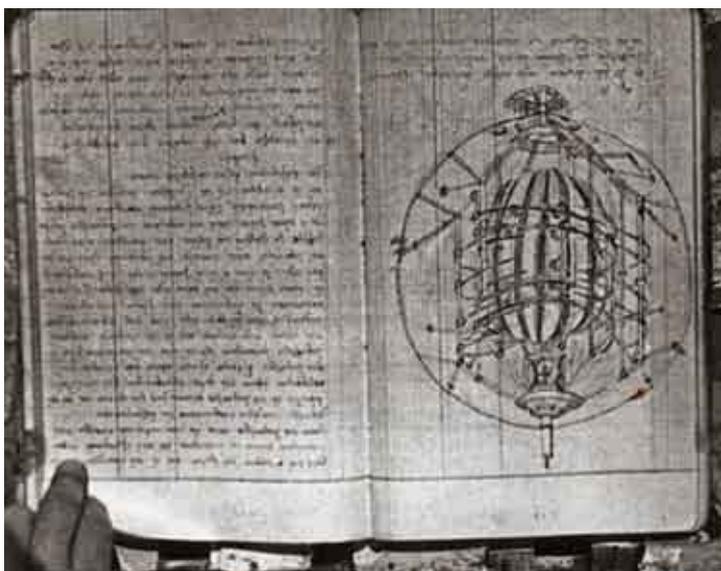


Abb.84 Tagebuch von Kosta Theos, 1967



Abb.85 Daniel Spoerri: *Magie à la noix*, 1966/67



Abb.86 Daniel Spoerri: *Magie à la noix*, Objekt 4, 1966/67



Abb.87 Daniel Spoerri: *Magie à la noix*, Objekt 6, 1966/67



Abb.88 Daniel Spoerri: *Magie à la noix*, Objekt 20, 1966/67

— page 1 —

Le petit colosse de Symi

The nothing else review No 4

Conserves de magie à la noix
25 objets archéologiques de et
par DANIEL SPOERRI

Magie: Nom dérivé d'une tribu de prêtres iraniens, les Magi, astrologues, interprètes de rêves, d'événements étranges (strange happenings), pratiquant trois formes de magie:

- 1) Par prières et sainteté
- 2) Par l'intermédiaire des herbes
- 3) Par la science du couteau

Objets 1 et 2 (Introduction)

La fontaine du village près de Niorri, que j'ai vue avec Kichka en été 1964 était une fontaine quelconque et sans mystère: pourtant beaucoup de contes s'y rattachaient, et elle avait sa place dans le cycle de la fête Melusine qui hante tout le Pôitou. Ceci pouvait-on lire dans le guide de la France mystérieuse.

Les pierres quelconques que j'ai ramassées un mois plus tard dans les montagnes arides de la Costa del Sol andalouse n'avaient rien de mystérieux non plus, sinon que de vieilles femmes vêtues de noir les ramassaient sur les sentiers afin de les déposer pour une raison jamais élucidée, sur et devant des crois de bois qui jalonnaient ces chemins. Ce guide volumineux que j'ai rempli de notes pendant ces vacances espagnoles ne me donnait non plus aucun indice sur la signification de ces pierres (pourtant ce genre de traditions est rarement un fait singulier attaché à un seul endroit) et le curé du village, inquisitionné, murmura vaguement que ça n'avait rien à voir avec la religion.

Pierres mystérieuses? Pierres quelconques? Et ces cirques, ces bois, ces décoctions, ces résines, ces terres, ces métaux, ces herbes, qui sont les matières premières des sorcières et des médecins? Et ne parlons pas des os, des dents, des cheveux et des clous, qui furent prétextes pour tant d'artistes de tant de siècles de culture chrétienne à les entourer d'emballages, aujourd'hui exposés comme des chefs-d'œuvre. L'homme a toujours attaché une importance à

Abb.89 Daniel Spoerri: *Le petit colosse de Symi*, Nr. 4, 1966/67, S. 1

— page 10 —

Objet 8



plaçai, n'est-ce pas «l'objet» le plus désigné à être protégé et caché de cette façon, étant la promesse fragile et menacée d'une vie future. N'allons pas trop loin quand même; cet œuf qui s'y trouve, n'avait plus un seul atome de vie. C'est un de ces petits œufs de contrebande d'Anatolie, archi-cuit, qui servait d'attrape-nigaudes en vue d'inciter nos méchantes ornitho à pondre plus. Mais je crains de m'arrêter sur l'œuf, car une documentation sur ce thème, trop abondante, augmentée même par des amis (n'est-ce pas Emmett, n'est-ce pas Nano?), que j'ai accumulée depuis des années, risquerait de me dégoûter définitivement des œufs.

Disons donc vite que ce «cercueil» se prolonge d'une corde trouvée au même endroit terminée par un bout de bois troué autour duquel dans le temps pivotait une meule à grains, et étant donné qu'elle procurait du pain, il peut être considéré comme le noyau autour duquel pivotait la vie des Symiotes.

P.S.:

Encore une anecdote? c'est que le premier œuf — défilé qui nova pratiquement la chambre de Kichka, lava également cet objet qui s'y trouvait, à tel point que je me demande combien de cette colle vanilique (soluble à l'eau) s'y attache encore.

P.S. 2:

Quand on pense qu'on dédaigne ces petits œufs de Turquie (Turkey — dinde), qui pourtant avec leurs pondueuses venaient de Perse (d'Inde, dinde) il y a bien quarante siècles et qui furent introduits en Europe justement par les îles de la mer Egée, donc Symi. Hélas, les meilleurs œufs que Kichka ait mangés de sa vie sont de nos poules capitalistes importées d'Amérique.

Une mâchoire, probablement d'un âne, probablement inférieure, qui très probablement comportait plus d'une dent, mais sur laquelle il n'en restait, quand je l'ai trouvée sur le rocher-terrain vague à côté de la maison de Kosta Theos, notre maison, le 14 Sept. 66, qu'une seule. C'est cette dent, et seulement elle, que je voulais montrer, quand j'ai enveloppé tout le reste, d'abord d'un grillage de fil de fer, que j'ai cousu après, comme j'ai lu que les marins le font pour leurs morts, dans un morceau de toile brute, enduite de colle ensuite. Mais les trois gouttes de sang (accident du travail) qui se sont incrustées dans l'ossature me semblaient avoir également le droit d'être visibles. La troisième ouverture, je l'ai pratiquée une fois le tout déjà fini, je ne sais trop pourquoi. Ce creux vide entre l'emballage et la cavité de la mâchoire m'incita à y cacher quelque chose, et l'œuf que j'y

Abb.90 Daniel Spoerri: *Le petit colosse de Symi*, Nr. 4, 1966/67, S. 10

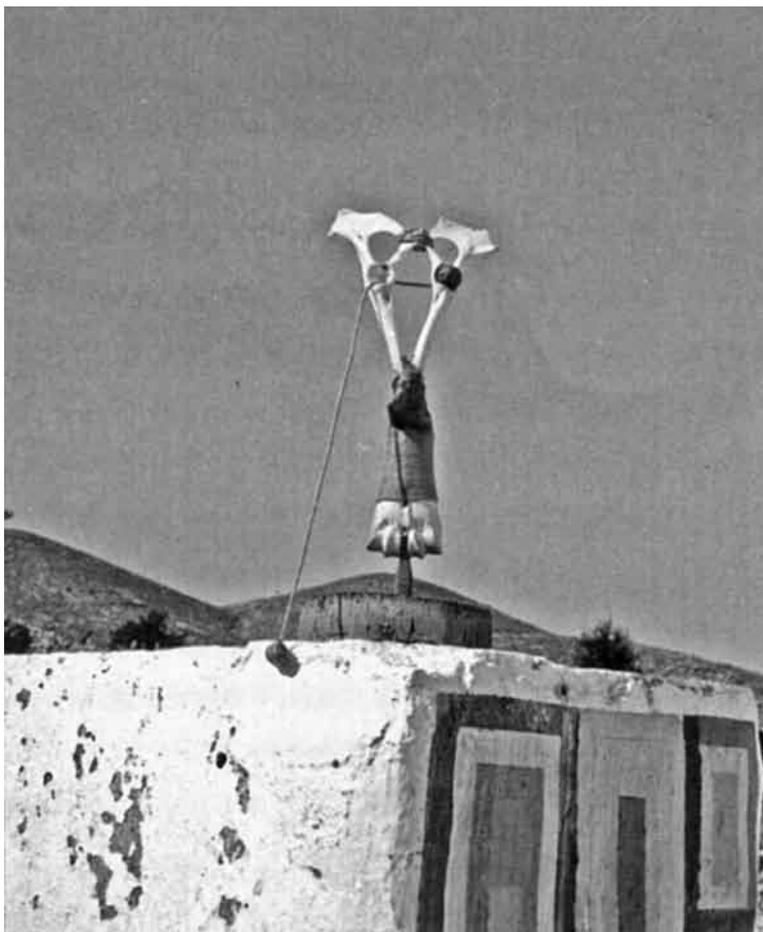


Abb.91 Daniel Spoerri: *Magie à la noix*, Objekt 12, 1966/67



Abb.92 Daniel Spoerri: *Magie à la noix*, Objekt 25, 1966/67



Abb.93 Daniel Spoerri: *Le Dieu caché*, 1988



Abb.94 Daniel Spoerri: *Le petit ramoneur*, 1986



Abb.95 *Magie à la noix*-Objekte im „archeologikon museon“, Symi 1967



Abb.96 *Magie à la noix*-Objekte im „archeologikon museon“, Symi, 1967



Abb.97 Daniel Spoerri am Feilschmarkt von Nürnberg, 1970

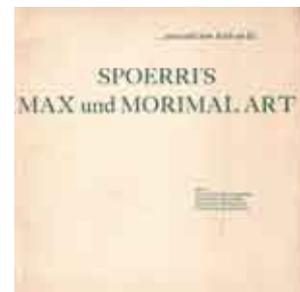


Abb.98 Daniel Spoerri: *Max und Morimal Art*, 1969



Abb.99 Daniel Spoerri: *Buchfinkenfederchen*, 1969



Abb.100 Daniel Spoerri: *Max und Morimal Art*, 1969



Abb.103 Einblick in die Ausstellung: Letzter Rest eines Reiterstandbildes am Heumarkt, das eingeschmolzen und gegen Nahrungsmittel eingetauscht wurde.

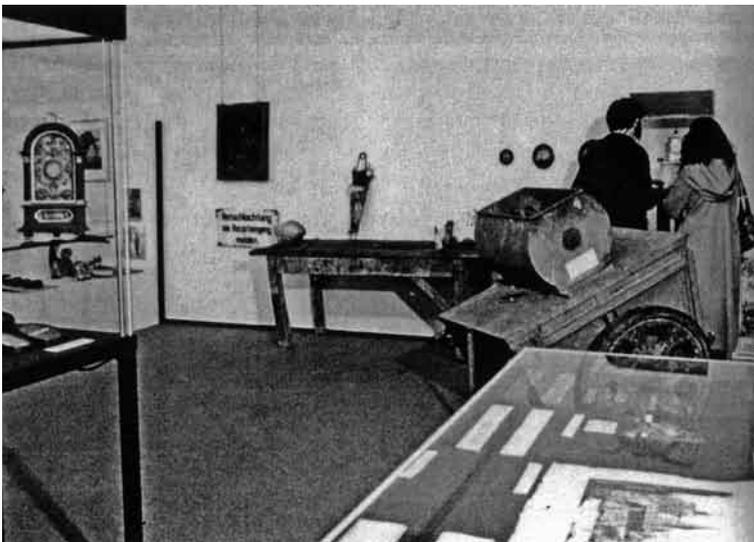


Abb.104 Einblick in die Ausstellung



Abb.105 Einblick in die Ausstellung



Abb.106 Titelkupfer des Museums Wormianum, 1655



Abb.107 Blick in die Vitrine mit Gegenständen von Konrad Adenauer



Abb.108 Böll, Heinrich. Begleitender Text aus dem Katalog



Abb.109 Bleistifte von Heinrich Böll

Zoo
 Zoorelikte
 Leihgaben des Kölner Zoo
 -Achtung: Im Berliner Zoo starb der See-Elefant „Roland“, weil Zoobesucher Futter und allerlei Gegenstände ins Becken warfen.
 Bewahren Sie unsere Tiere vor Schaden, werfen Sie weder Futter noch irgend welche Gegenstände in dieses Robbenbecken!
 Originaltext einer Warntafel des Kölner Zoods.
 Manfred Lohmar



Diese Gegenstände wurden am 16.6.1978 im Robbenbecken des Kölner Zoods gefunden, nachdem sie von Zoobesuchern desselben Tages dort hingeworfen worden sind

Abb.113 Zoo. Zoorelikte aus dem Kölner Zoo



Abb.114 Franz Kellerhoven: Heilige Ursula, 1863

Bolte à Puce (Flohfalle) der Maria Ursula Columba von Grootte, geb. zum Pütz. Elfenbein in Samtschattulle 8,5 cm. Köln, Anfang Februar 1760



Abb.115 Flohfalle der Maria Ursula Columba von Grootte, geb. Pütz

Köln Stad-Anzeiger - Nr. 15 v. 20 • QUER DUR

Die Bürgermeisterin, die sich mit Casanova traf

Auch an sie erinnert ein Dokument in der geplanten Ausstellung

Von unserer Redakteurin Die Kallweiser

Zwei Männer haben den Reiz der Kölnerinnen Werke von einer gewissen Unvergänglichkeit gewonnen. Willi Obermann ist seinem alle Jahre wieder gesungenen Lied „Kölische Mädchen könne büßen“ und der berühmte Liebhaber Giacomo Casanova. Der letztere ließ es dabei an Diskretion fehlen.

Statt ein galantes Abenteuer mit einer Kölnerin im Jahr 1760 geblieben zu halten, gab es der nach eigenen Aussagen launige Italiener in seinen Memoiren der Nachwelt preis. Zerstört wurde die Dams bei der sein Herz vorübergehend auf der durchgehenden Station machte, Madama A, aber da er Umstände und Ortschaften genau beschrieb und auch den Beruf des Ehemannes der Amerikaner erwähnte, war es für Klatschmaler und Historiker ziemlich leicht, die Identität der Schönen zu lüften.

Alle Anzeichen deuteten auf Ursula Columba De Grootte hin, die Frau des Bürgermeisters

Franz Jacob Gabriel De Grootte. Ein Beweis dafür, daß es jene Kölnerin wirklich gegeben hat, ist vom 18. März an 211 Jahre nach ihrem Tod, in der Ausstellung des Kölnischen Kunstvereins „Le Musée Sentimental“ zu besichtigen. Es ist eine Gedächtnistafel aus Holz, wie sie in Kirchen aufgehängt wurden.

Für Casanova und die Frau Bürgermeister muß es Liebe auf dem Gäß schon bei diesem ersten Blick auf eine verstreute Tür hingewiesen haben, die von einer Kölnerin ihres Hauses in eine benachbarte Kirche führte. Hierher wandte Casanova, es wurde sich nicht um die Kirche am Katharinenbrunnen gekümmert haben, an die zwei Wohnungen grenzten. In der einen wohnte der Kaiser, in der anderen die Familie De Grootte.

Die Schöne rief Casanova, sich in der Kirche zu verstecken und sich einschließen zu lassen. In der Nacht wurde er mit, während über eine Treppe zu einer stecken Kammer hinauf, wo sie ihn erwarten wollte. Wirklich schloß sie: „Der schone, von der Liebe erweichte Frau bietet keine Schwierigkeiten, wohl aber manche Unannehmlichkeiten. Das Kabinett nur durch eine dünne Wand vom Schlafzimmer getrennt ist, soll er sich gewiss lassen, daß er es niemals wegen darf, sich zu schämen. Und auf keinen Fall darf er schlafen, denn es wäre ein großes Unglück, wenn er hundert mitleid.“

Der Plan der Liebenden glückte. Casanova gelangte in die Kammer, wo Gerümpel stand und in der Balje herumschwebten. „Um zehn Uhr“, beschrieb er, „kam von mir eine Kerze, die mich von der milchlichen Lage ab ließ, die ich um übermüdet empfand. Man mag sich wohl, daß vorstellen, welche Wunden wir dann miteinander in der glücklichen Nacht erlitten.“

Kein Wiedersich

Acht Jahre später stand die Kölnische Bürgermeisterin, die Casanova noch einmal gesehen zu haben, ihr bis heute erhaltenes Totenschild trägt die Inschrift: „Im Jahr 1760 Morgens um 11 Uhr starb die Hochwürdige Frau Maria Ursula Columba De Grootte, geborene Pütz, des Ehrenbürgermeisters Herrn Jacob Gabriel De Grootte Frau.“

CASANOVA FLIRTETE mit der Frau des Kölner Bürgermeisters De Grootte. An die Stelle, die er in der Nacht...

Abb.116 Zeitungsartikel aus dem Kölner Stadt-Anzeiger, 6.3.1979



Abb.119 *Hic terminus haeret*



Abb.120 Daniel Spoerri: *Die Schöne und das Biest*, 1985/1986



Abb.121 Daniel Spoerri: *Krieger der Nacht*, 1982



Abb.122 Daniel Spoerri: *Einhörner/Omphalos/Nabel der Welt*, 1991

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1 *Der Geist der Zeit*, 1961

Einladungskarte der Präsentation im Atelier Neufert

Druck auf Papier

41,8 x 10,5cm

Abb. 2 Daniel Spoerri: Präsentation des Koffers, 1961

Galerie Peter Neufert

© Foto Rainer Ruthenbeck

MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals Sammlung

Hahn

Abb. 3 Daniel Spoerri beim Zusammenstellen des Koffers, 1961

Archiv Daniel Spoerri, Graphische Sammlung, Schweizerische Nationalbibliothek,

Bern

Abb. 4 Der Koffer, 1961

Daniel Spoerri mit dem Koffer, Paris 1961

18 x 25

© Foto Vera Spoerri

© MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals Sammlung

Hahn

Abb. 5 *Der Koffer*, 1961

Einladungskarte der Präsentation in der Galerie Haro Lauhus

Druck auf Papier

14,6 x 19,9cm

Abb. 6 Arman: *Poubelle et Accumulation*, 1961

Mülleimer und Anhäufung

Verschiedene Materialien in Holzkasten

29,5 x 53 x 10,8cm

MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals Sammlung

Hahn

Abb. 7 Gérard Deschamps: *Tableau Chiffons*, 1961*Fetzenbild*

Textilien, Kunststoff, Eisennägel in Holzkasten

50 x 30 x 2cm

MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals Sammlung Hahn

Abb. 8 Francois Dufrêne: *Dessous d'affiche*, 1960

Plakaturterseite, Plakatabriss auf Karton

50 x 55cm

MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals Sammlung Hahn

Abb. 9 Raymond Hains: *Palissade*, 1959

Plakatabriss auf Holz

56,5 x 23cm

MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals Sammlung Hahn

Abb. 10 Martial Raysse: *Hygiène de la vision*, 1959

Kunststoffkassette mit Dosen auf Holzplatte montiert

30 x 40cm

MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals Sammlung Hahn

Abb. 11 Niki de Saint Phalle: *Obne Titel*, 1961

Gipsobjekt, Eisenblech, -draht, Gips, Pigment, 2 Plastiksäcke

33,5 x 21,5 x 14cm

MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals Sammlung Hahn

Abb. 12 Daniel Spoerri: *Fallenbild*, 1961

Holz, Karton, Metall, Kunststoff, Papier und andere Materialien, montiert auf den Deckel des Koffers

60 x 54 x 14cm

MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals Sammlung Hahn

Abb. 13 Daniel Spoerri mit Balouba von Tinguely auf dem Koffer, undatiert [1961]

© MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals Sammlung Hahn

© Foto Vera Spoerri

Abb. 14 Jacques Villeglé: *Affiches Lacérées le 2 février 1959 Boulevard Saint Germain à Paris, 1959*

Plakatabriss auf Karton

57 x 43,5cm

MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals Sammlung Hahn

Abb. 15 Daniel Spoerri: *Les Montres (Le cadenas de Rauschenberg), 1961*

Die Uhren (Das Vorhängeschloss von Rauschenberg)

Holzkasten und andere Materialien und Fundstücke, montiert auf Holz

77 x 53 x 13cm

MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals Sammlung Hahn

Abb. 16 Der Koffer, 1961

Vorführung von Daniel Spoerri, Paris 1961

18 x 25cm

Foto: Vera Spoerri

MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals Sammlung Hahn

Abb. 17 Wie soll unser Kind heißen?

Broschüre

21 x 15,8cm

MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals Sammlung Hahn

Abb. 18 Gerashim Luca: *La Clef Duchamp, 1961*

MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals Sammlung Hahn

Abb. 19 Marcel Duchamp: Boîte-en-valise

Abbildung aus BONK 1989, S. 169, 51

Abb. 20 Marcel Duchamp (mit Boîte), New York, August 1942

© Foto: Uwe Düttmann

Abb. 21 Schluss-Sequenz des Interviews mit James Johnson Sweeney, in dem Marcel Duchamp auch die Boîte-en-valise von Walter und Louise Arensberg vorführt.

Philadelphia, 1955

© Ecke Bonk

Abb. 22 Pierre Restany, Paris, 1961

© Foto Harry Shunk

Abb. 23 Pierre Restany: „Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme“, 1960

Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou

© Philippe Migeat

Abb. 24 Treffen in Klein's Atelier am 27.10.1960

Von links nach rechts: Arman, Tinguely, Rotraut Uecker, Spoerri, Villeglé, Restany

© Foto Harry Shunk

Abb. 25 Das Manifest *A 40° au-dessus de Dada*, herausgegeben anlässlich der Ausstellung der Nouveaux Réalistes in der Galerie J, Paris, 17.05.-10.06.1961

© Foto Guy Carrard, Centre Georges Pompidou

Abb. 26 Daniel Spoerri: *Eaten by Marcel Duchamp*, 1964

Gedecke, Geschirr und Gegenstände auf einem Holztisch

60 x 70cm

Jean Albou Conseil, Paris

Abb. 27 Von Marcel Duchamp ausgestelltes Zeugnis für Daniel Spoerri

Abbildung aus KAMBER 1990, S. 34

Abb. 28 *International Exhibition of the New Realists, Sidney Janis Gallery, 1962*

Von links nach rechts: Arbeiten von Oldenburg, Thiebaud, Rosenquist und Spoerri
Carroll Janis Inc., New York

© Adagp, Paris 2007

Abb. 29 Tom Wesselmann: *Still Life #17, 1962*

Tom Wesselmann Studio, New York

Abb. 30 Arman: *Le Massacre des Innocents, 1961*

Das Massaker der Unschuldigen

Akkumulation von Puppen in einem Holzschaukasten

119 x 48 x 11cm

Marianne und Pierre Nahon, Paris

Abb. 31 Gérard Deschamps: *L'Important c'est l'art rose, 1960*

Unterwäsche, auf Holzplatte montiert

130 x 140 x 7cm

MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals Sammlung
Hahn

Abb. 32 Daniel Spoerri: *Le Bonheur de ce monde, 1960-1971*

Das Glück dieser Welt

Sammlung von Rattenfellen

170 x 100 x 19cm

Neues Museum Weserburg, Bremen

Abb. 33 Daniel Spoerri: *Lieu de repos de la famille Dellbeck, 1960*

Geschirr, Besteck, Joghurtbecher und Zigaretten auf Holz (Mustertafel für einen
Grabstein)

57 x 55 x 20cm

Galerie Daniel Varenne, Genf

Abb. 34 Christo: *Monument temporaire, Köln 1961*

Abbildung aus BUDERER 1986, S. 86

Abb. 35 Daniel Spoerri, *L'épicerie*, 1961

Galerie Addi Koepcke, Kopenhagen

Daniel Spoerri und Addi Koepcke

Archiv Daniel Spoerri, Graphische Sammlung, Schweizerische Nationalbibliothek,
Bern

Abb. 36 Daniel Spoerri: *Attention oeuvre d'art. Daniel Spoerri*, 1961

Stempelaufdruck

Abb. 37 Daniel Spoerri: *Fermin Bage Pulver*, 1961

Fermin Original Backpulver

H x B: 9 x 7cm

MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals Sammlung
Hahn

Abb. 38 Daniel Spoerri: *Catalogue Tabou*, 1961

Archiv Daniel Spoerri, Graphische Sammlung, Schweizerische Nationalbibliothek,
Bern

Abb. 39 Daniel Spoerri: *Die Schwarze Brille*, 1961

Archiv Daniel Spoerri, Graphische Sammlung, Schweizerische Nationalbibliothek,
Bern

Abb. 40 Claes Oldenburg: Plakat des „Ladens“, 1961

© Courtesy Claes Oldenburg und Coosje van Bruggen, New York

Abb. 41 und 42 Claes Oldenburg: Innenansichten des „Ladens“, 107 East 2nd Street, New York

Dezember 1961

Foto: Robert McEllroy, New York

© Courtesy Claes Oldenburg und Coosje van Bruggen, New York

Abb. 43 Brief des Deutschen Brotmuseums an Kurt Fried, Ulm, 1962

Archiv MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals
Sammlung Hahn

Abb. 44 Daniel Spoerri: *Catalogue Tabou* (Fallenbild), 1961

Brote mit eingebackenen Abfall, auf Holzplatte montiert

62 x 62 x 13cm

MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals Sammlung Hahn

Abb. 45 Menukarten und Einladungen des Restaurant Spoerri und der Eat-Art Gallery

MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals Sammlung Hahn

© Foto MUMOK

Abb. 46 Plakate der Eat-Art Gallery

Abbildung aus: GIRARD-FASSIER 2004, S. [9]

Abb. 47 Daniel Spoerri: *L'optique moderne*, 1961

Holzgestell mit Brillen und optischem Gerät, von verschiedenen Künstlern zur Verfügung gestellt, wie etwa von Yves Klein, Meret Oppenheim, Raymond Hains, Erik Dietmann

125 x 70 x 60cm

MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals Sammlung Hahn

Abb. 48 Daniel Spoerri mit Fakirbrille

Archiv Daniel Spoerri, Graphische Sammlung, Schweizerische Nationalbibliothek, Bern

Abb. 49 Daniel Spoerri: *La table de Robert*, 1961

Teller mit Zigarettenstummeln, Zigarettenpackungen, Besteck, Brot, Teekanne, Nescafédose, Gläser und weitere Gegenstände auf Holzplatte

160 x 70cm

Museum Ludwig, Köln

Abb. 50 Hôtel Carcassonne, rue Mouffetard, Paris

Archiv Daniel Spoerri, Graphische Sammlung, Schweizerische Nationalbibliothek, Bern

Abb. 51 Chambre no 13

Daniel Spoerri und Kichka Batcheff im Chambre No 13 des Hôtel Carcassonne, Paris, 1962.

Archiv Daniel Spoerri, Graphische Sammlung, Schweizerische Nationalbibliothek, Bern

Abb. 52 Chambre no 13

Detail aus der Chambre No 13 des Hôtel Carcassonne, Paris, 1962.

Archiv Daniel Spoerri, Graphische Sammlung, Schweizerische Nationalbibliothek, Bern

Abb. 53 Chambre no 13

Daniel Spoerri bei der Arbeit an *Hommage à Alexandre Dumas, Chieur d'encre*, im Chambre No 13 des Hôtel Carcassonne, Paris, 1962.

Archiv Daniel Spoerri, Graphische Sammlung, Schweizerische Nationalbibliothek, Bern

Abb. 54 Daniel Spoerri als Erster Tänzer im Stadttheater Bern, 1954-57

Archiv Daniel Spoerri, Graphische Sammlung, Schweizerische Nationalbibliothek, Bern

Abb. 55 Daniel Spoerri mit Irma Wipf in seiner Choreographie Farbenballett (Suite en couleurs), Theater am Hirschengraben, Bern, 1955

© Martin Glaus, Bern

Abb. 56 Daniel Spoerri: *Hahns Abendmahl*, 1964

Diverse Gegenstände, montiert auf Holztafel

200 x 200 x 38cm

MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals Sammlung Hahn

Abb. 57 und 58 Daniel Spoerri: *Hahns Abendmahl*, 1964

Dokumentationsfotos

© Manfred Tischer, Düsseldorf

Abb. 59 Spoerri Einkaufszettel für sein "Székely Gulyás"

MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals Sammlung Hahn

Abb. 60 Daniel Spoerri: *Hahns Abendmahl*, 1964

Dokumentationsfoto

© Manfred Tischer, Düsseldorf

Abb. 61 Daniel Spoerri bei der Anfertigung des Fallenbildes Hahns Abendmahl, Köln, 25.05.1964

Archiv Daniel Spoerri, Graphische Sammlung, Schweizerische Nationalbibliothek, Bern Fotograf unbekannt, alle Rechte vorbehalten

Abb. 62 Daniel Spoerri: *L'Ultima Cena II (Los machos)*, 1985

Abbildung aus HARTUNG 2001, S. 27

Abb. 63 Fotocollage mit Kichka Baticheff, Pierre Restany, Jeanine de Goldschmidt, Emmett Williams anlässlich der Ausstellung *723 utensiles de cuisine* von Daniel Spoerri, Galerie J, Paris, 2.-13.03.1963

Archiv Daniel Spoerri, Graphische Sammlung, Schweizerische Nationalbibliothek, Bern © Fotos Harry Shunk, alle Rechte vorbehalten

Abb. 64 Daniel Spoerri, 2 Menükarten der Galerie J, 1963

Abbildung aus HARTUNG 2001, S. 48

Abb. 65 Daniel Spoerri: *Vieux utensils de cuisine*, 1962

Holzplatten mit diversen Küchenutensilien

109 x 135 x 33cm

Privatsammlung (Sammlung Gino Di Maggio), Mailand

Abb. 66 Daniel Spoerri: *L'Ultima Cena. Banchetto Funebre del Nouveau Réalisme di Daniel Spoerri*, 1970

Lithographie (Edition 36/100), 70 x 100cm

MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals Sammlung Hahn

Abb. 67 Auswahl an Menükarten zu diversen Banketten von Daniel Spoerri

Abbildung aus KAMBER 1990, S. 23

Abb. 68 Daniel Spoerri: *Planzeichnung zur Topographie des Zufalls*, 1961

Abb. 69 Daniel Spoerri: *Topographie anecdotée du hazard*

Umschlag

Editions Galerie Lawrence, Paris, 1961

Abb. 70 Daniel Spoerri: *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*

Umschlag

Luchterhand, 1968

Abb. 71 *Spoerri's An Anecdoted Topography of Chance*

Umschlag

The Something Else Press, 1966

Abb. 72 Daniel Spoerri: *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*

Umschlag

Edition Nautilus, 1998

Abb. 73 Daniel Spoerri: *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*

S. 29

Luchterhand, 1968

Abb. 74 Daniel Spoerri: *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*

S. 97

Luchterhand, 1968

Abb. 75 und 76 Daniel Spoerri auf der Müllhalde von Tegna, 1969

© Vera Spoerri

Abb. 77 Daniel Spoerri am Flohmarkt „Boulevard Richard Lenoir“ in Paris, 1966

Archiv Daniel Spoerri, Graphische Sammlung, Schweizerische Nationalbibliothek, Bern

Abb. 78 Daniel Spoerri: *Reststück Cavigliano Express*, 1969

Abfälle, Gummihandschuhe, Schöpfkelle, Eimer mit Polyesterresten auf schwarzer Folie, auf Pressspanplatte montiert

100 x 125 x 30cm

MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals Sammlung Hahn

Abb. 79 Daniel Spoerri: *Resurrection*, 1969

Filmplakat zu *Resurrection*

Abbildung aus HARTUNG 2001, S. 72

Abb. 80 Daniel Spoerri: *Resurrection*, 1969

Filmstills aus dem Film von Tony Morgan nach einer Idee von Daniel Spoerri

16 mm

© Tony Morgan

Abb. 81 Daniel Spoerri: *Le déjeuner sous l'herbe, Enterrement du tableau-piège*, 1983

Dokumentationsfotos

Archiv Daniel Spoerri, Graphische Sammlung, Schweizerische Nationalbibliothek, Bern

Abb. 82 Das Haus von Kosta Theos auf Symi, von Daniel Spoerri gemietet

Archiv Daniel Spoerri, Graphische Sammlung, Schweizerische Nationalbibliothek, Bern

Abb. 83 Kosta Theos, Symi, 1967

Archiv Daniel Spoerri, Graphische Sammlung, Schweizerische Nationalbibliothek, Bern

Abb. 84 Tagebuch von Kosta Theos, Symi, 1967

© Pontus Hulten

Abb. 85 Daniel Spoerri: *Magie à la noix*, 1966/67

Abbildung aus VIOLAND-HIOBI 1996, S. 55

Abb. 86 Daniel Spoerri: *Magie à la noix*, Objekt 4, 1966/67

Museum Morsbroich, Leverkusen

Abb. 87 Daniel Spoerri: *Magie à la noix*, Objekt 6, 1966/67

Museum Morsbroich, Leverkusen

Abb. 88 Daniel Spoerri: *Magie à la noix*, Objekt 20, 1966/67

Museum Morsbroich, Leverkusen

Abb. 89 Daniel Spoerri: *Le petit colosse de Symi*, 1966/67

The nothing else review No 4

S. 1

Abb. 90 Daniel Spoerri: *Le petit colosse de Symi*, 1966/67

The nothing else review No 4

S. 10

Abb. 91 Daniel Spoerri: *Magie à la noix*, Objekt 12, 1966/67

1967, auf Symi aufgenommen

Archiv Daniel Spoerri, Graphische Sammlung, Schweizerische Nationalbibliothek,
Bern**Abb. 92 Daniel Spoerri: *Magie à la noix*, Objekt 25, 1966/67**

Museum Morsbroich, Leverkusen

Abb. 93 Daniel Spoerri: *Le Dieu caché*, 1988

120 x 125 x 35cm

Sammlung Arman

Abb. 94 Daniel Spoerri: *Le petit ramoneur*, 1986

48 x 34 x 29cm

Privatsammlung

Abb. 95 und 96 *Magie à la noix*-Objekte im „archeologikon museon“ Symi, 1967Archiv Daniel Spoerri, Graphische Sammlung, Schweizerische Nationalbibliothek,
Bern

Abb. 97 Daniel Spoerri am Feilchmarkt von Nürnberg, 1970

Archiv Daniel Spoerri, Graphische Sammlung, Schweizerische Nationalbibliothek,
Bern

Abb. 98 Spoerri's Max und Morimal Art

Umschlag des Ausstellungskataloges
Galerie Felix Handschin, Basel, 1969

Abb. 99 Daniel Spoerri: Buchfinkenfederchen, 1969, Max und Morimal Art

Ca. 28 x 28 x 10cm
Privatsammlung

Abb. 100 Daniel Spoerri: Max und Morimal Art, 1969

Objekte der Ausstellung in der Galerie Felix Handschin, Basel, 1969
Abb. aus VIOLAND-HIOBI 1996, S. 67

Abb. 101 Aus dem Alltag einer ganzen Stadt

Zeitungsartikel aus dem Kölner Stadtanzeiger, Nr. 53/16
Archiv MUMOK, Museum Moderner Kunst Wien, ehemals Sammlung Hahn

Abb. 102 Daniel Spoerri: Le Musée sentimental de Cologne, 1979

Umschlag des Ausstellungskataloges
Kölnischer Kunstverein, 1979

Abb. 103 bis 105: Daniel Spoerri: Le Musée sentimental de Cologne, 1979

Einblicke in Ausstellung
Abb. aus Kunstforum international, Bd. 32, 2/1979

Abb. 106 Titelpuffer des Museums Wormianum (1655)

Abb. aus SPOERRI 1979, S. 19

Abb. 107 Blick in die Vitrine mit Gegenständen von Konrad Adenauer

Rosenschere Adenauers; Indianerschmuck, den Adenauer 1956 in Milwaukee
als „weiser Häuptling vieler Menschen“ verliehen bekam; „Adenauers Kanne“;
Doktorhut; Aktentasche.
Abb. aus VIOLAND-HIOBI 1996, S. 81

Abb. 108 Böll, Heinrich

Begleitender Text aus dem Katalog *Le Musée sentimental de Cologne. Entwurf zu einem Lexikon von Reliquien und Relikten aus zwei Jahrtausenden NLÖK INCOGNITO*, (SPOERRI 1979), S. 36

Abb. 109 Bleistifte von Heinrich Böll

Zwölf Bleistifte, benutzt, meist gespitzt (Faber Castell 9000, 10x3B, 1x2B, 1x4B)
Abb. aus *Kunstforum international*, Bd. 32, 2/1979, S. 85

Abb. 110 1. FC Köln

Ball des Finales um den Deutschen Fußballpokal 1978

Begleitende Dokumentation aus dem Katalog *Le Musée sentimental de Cologne. Entwurf zu einem Lexikon von Reliquien und Relikten aus zwei Jahrtausenden NLÖK INCOGNITO*, (SPOERRI 1979), S. 80

Abb. 111 Bierdeckel von verschiedenen Kölner Brauereien

Sammlung Udo Schade

Abb. aus SPOERRI 1979, S. 120

Abb. 112 Kölschglasdekore der Brauereien innerhalb von Köln

Sammlung Ehrenmann

Abb. aus SPOERRI 1979, S. 118

Abb. 113 Zoo

Zoorelikte; Leihgaben des Kölner Zoo

Begleitende Dokumentation aus dem Katalog *Le Musée sentimental de Cologne. Entwurf zu einem Lexikon von Reliquien und Relikten aus zwei Jahrtausenden NLÖK INCOGNITO*, (SPOERRI 1979), S. 196

Abb. 114 Franz Kellerhoven (1814-1872): Heilige Ursula [1863]

Lithographie, 22,7 x 17,4cm

Köln, Privatbesitz

Abb. aus SPOERRI 1979, S. 179

Abb. 115 Flohfalle der Maria Ursula Columba von Grootte, geb. Pütz

Elfenbein in Samtschatulle, 8,5cm

Anfang Februar 1760, Privatsammlung Köln

Abb. 116 *Die Bürgermeisterin, die sich mit Casanova traf*

Zeitungsartikel aus dem Kölner Stadt-Anzeiger, Nr. 55/20, 6.3.1979

Archiv MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals
Sammlung Hahn

Abb. 117 Eros

Ursula Gerdes, die erste Bewohnerin des Eros-Centers

Begleitende Dokumentation aus dem Katalog *Le Musée sentimental de Cologne*.

Entwurf zu einem Lexikon von Reliquien und Relikten aus zwei Jahrtausenden NLÖK

INCOGNITO, (SPOERRI 1979), S. 66

Abb. 118 *Das älteste Gewerbe durfte nicht fehlen*

Zeitungsartikel aus dem Kölner Stadt-Anzeiger, 16.3.1979

Archiv MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, ehemals
Sammlung Hahn

Abb. 119 *Hic terminus haeret*

Motto und Logo von *Il Giardino di Daniel Spoerri*

Seggiano (GR), Italien

Abb. 120 Daniel Spoerri: *Die Schöne und das Biest*, 1985/86

Bronze

Il Giardino, Seggiano

Abb. 121 Daniel Spoerri: *Krieger des Nacht*, 1982

Bronze

Il Giardino, Seggiano

Abb. 122 Daniel Spoerri: *Einhörner/Omphalos/Nabel der Welt*, 1991

Bronze, neunteilig

Il Giardino, Seggiano

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen. Sollte dennoch eine Urheberverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

LITERATURVERZEICHNIS

ASSMANN 1999/2006

Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München, Beck, 2006 (3. Aufl., zuerst 1999).

ASSMANN 1992/1997

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis*. München, Beck, 1997 (zuerst 1992).

BARCK 1993

Barck, Karlheinz/Gente, Peter/Paris, Heidi/Richter, Stefan [Hrsg.]: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig, Reclam, 1993 (5. Aufl.).

BARTHES 1978

Barthes, Roland: *Über mich selbst*. München, Matthes & Seitz, 1978, (französische Originalausgabe von 1975).

BARTHES 1988

Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, (französische Originalausgabe von 1977).

BAUDRILLARD 1997

Baudrillard, Jean: *The System of Objects*. Verso, London, New York, 1997, (Neudruck, zuerst frz. Ausgabe *Le système des objets*, 1968).

BAZZINI 2007

Bazzini, Marco/Pezzato, Stefano: *Daniel Spoerri. Non per caso*. Ausstellungskatalog, Prato, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 2007.

BLOEM 1971

Bloem, Marja/Spoerri, Daniel/Petersen, Ad: *Daniel Spoerri. Wenn alle Künste untergehen, die edle Kochkunst bleibt bestehn*. Ausstellungskatalog, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1971.

BÖHME 2006

Böhme, Hartmut: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2006.

BROCK 1977

Brock, Bazon: *Ästhetik als Vermittlung, Arbeitsbiographie eines Generalisten*. Köln, DuMont, 1977.

BROCK 1981

Brock, Bazon: *Daniel Spoerri als Kulturheros*. Innsbruck, Galerie Krinzinger, 1981.

BROCK 1986

Brock, Bazon: *Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande. Schriften 1978-1986*. Köln, DuMont, 1986.

BONK 1989

Bonk, Ecke: *Marcel Duchamp. Die große Schachtel de ou par Marcel Duchamp ou Rose Selavy*. München, Schirmer/Mosel, 1989.

BUDERER 1986

Buderer, Hans-Jürgen/Fath, Manfred/Schwarz, Dieter [Red.]: *1960. Les Nouveaux Réalistes*. Paris, Mannheim, Winterthur, MAM/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Kunsthalle Mannheim, Kunstmuseum Winterthur, 1986.

BÜRGER 1974

Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.

BURNHAM 1973

Burnham, Jack: *Kunst und Strukturalismus. Die neue Methode der Kunst-Interpretation*. Köln, DuMont Schauberg, 1973.

BRUGGEN 1991

Bruggen, Coosje van: *Claes Oldenburg: Nur ein anderer Raum*. Frankfurt am Main, Museum für Moderne Kunst, (Schriften für das Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main), 1991.

CABANNE 1972

Cabanne, Pierre: *Gespräche mit Marcel Duchamp*. Köln, Verl. Galerie Der Spiegel, (Spiegelschrift 10), 1972.

DANIELS 1992

Daniels, Dieter: *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*. Köln, DuMont, 1992.

DEBORD 1997

Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin, Ed. Tiamat (Deutsche Erstveröffentlichung; Titel der Originalausgabe: *La Societé du Spectacle*, 1967).

DERRIDA 1976

Derrida, Jacques: *Randgänge der Philosophie*. Frankfurt/Berlin/Wien, 1976.

ESTERHAZY 1997

Esterhazy, Ewa: *Das gastronomische Theater des Daniel Spoerri*. Dissertation, Universität Wien, 1997.

FISCHER 1988

Fischer, Alfred M.: *Übrigens sterben immer nur die anderen. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950*. Köln, Museum Ludwig, 1988.

FOUCAULT 1971

Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971.

GIRARD-FASSIER 2004

Girars-Fassier, Géraldine [Hrsg.]: *Daniel Spoerri presents Eat Art*. Paris, Galerie Fraîch'attitude, 2004.

GLOZER 1981

Glozer, Laszlo: *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*. Köln, DuMont, 1981.

HANDSCHIN 1969

Handschin, Felix: *Spoerri's Max und Morimal Art*. Basel, Felix Handschin Galerie, 1969.

HAPGOOD 1994

Hapgood, Susan: *Neo-Dada. Redefining Art, 1958-62*. New York, The American Federation of Arts, 1994.

HARTUNG 2001

Hartung, Elisabeth [Hrsg.]: *Daniel Spoerri presents Eat-Art*. Nürnberg, Verl. Für moderne Kunst, 2001.

HEMKEN 1996

Hemken, Kai-Uwe [Hrsg.]: *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*. Leipzig, Reclam, 1996.

HENZE 2001

Henze, Wolfgang: *Daniel Spoerri. La Chambre No. 13, Hôtel Carcassonne, sowie Beispiele aus den Serien 1989-2001*. Wichtrach/Bern, Galerie Henze & Ketterer, 2001.

JANECKE 1995

Janecke, Christian: *Kunst und Zufall. Analyse und Bedeutung*. Nürnberg, Verl. Für Moderne Kunst, 1995.

KAMBER 1987

Kamber, André [Hrsg.]: *Daniel Spoerri. Kosta Theos: >>Dogma I am god<<*. Bruxelles, Ed. Lebeer-Hossmann, 1987.

KAMBER 1990

Kamber, André: *Stichworte zu einem sentimental Lexikon um Daniel Spoerri und um ihn herum*. Ausstellungskatalog, Paris, Solothurn, Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, ..., Kunstmuseum Solothurn, 1990.

KREMPEL 2007

Krempel, Ulrich [Hrsg.]: *Nouveau Réalisme. Revolution des Alltäglichen*. Ausstellungskatalog, Hannover, Sprengel Museum, 2007.

LEBEL 1972

Lebel, Robert: *Marcel Duchamp*. Köln, DuMont Schauberg, 1972.

LEIRIS 1977

Leiris, Michel: *Die eigene und die fremde Kultur. Ethnologische Schriften*. Frankfurt am Main, Syndikat, 1977.

LEVI-STRAUSS 1962/1979

Levi-Strauss, Claude: *Das wilde Denken*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979 (3. Aufl., zuerst in franz. Sprache: *Le pensée sauvage*, 1962).

METKEN 1977

Metken, Günter: *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst*. Köln, DuMont, 1977.

NEUBURGER 2005

Neuburger, Susanne [Hrsg.]: *Nouveau Réalisme*. Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2005.

OLDENBURG 1967

Oldenburg, Claes/Williams, Emmett: *Store days. Documents from The Store (1961) and Ray Gun Theatre (1962)*. New York, Something Else Press, 1967.

OLIVA 1990

Oliva, Achille Bonito: *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962*. Ex Granai della Repubblica alle Zitelle (Giudecca), Venezia, La Biennale di Venezia, 1990.

PARMIGGIANI 2004

Parmiggiani, Sandro: *Daniel Spoerri. La messa in scena degli oggetti*. Ausstellungskatalog, Palazzo Magnani, Reggio Emilia, Museo Revoltella, Trieste, Milano, Skira, 2004.

PETHES 2008

Pethes, Nicolas: *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung*. Hamburg, Junius Verlag, 2008.

RICHTER 1964

Richter, Hans: *Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln, DuMont Schauberg, 1964.

ROHSMANN 1984

Rohsmann, Arnulf: *Manifestationsmöglichkeiten von Zeit in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*. (Studien zur Kunstgeschichte ; 26). Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 1984.

ROTZLER 1975

Rotzler, Willy: *Objektkunst – Von Duchamp bis zur Gegenwart*. Köln, DuMont Schauberg, 1975.

SPOERRI 1968

Spoerri, Daniel: *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls: enthaltend die mit Hilfe von Daniel Spoerris gutem Freunde Robert Filliou aufgezeichnete französische Originalversion und das Anekdotenallerlei seines guten Freundes Emmet Williams aus der amerikanischen Version, alles übersetzt und mit weiteren Anekdoten angereichert von seinem ebenso guten Freunde Diter Rot*. Neuwied und Berlin, Luchterhand, 1968.

SPOERRI 1970 (1)

Spoerri, Daniel: *Gastronomisches Tagebuch. Itinerarium für zwei Personen auf einer ägäischen Insel nebst einer Abhandlung über den oder die Keftedes*. Neuwied, Berlin, Luchterhand, 1970.

SPOERRI 1970 (2)

Spoerri, Daniel: *The Mythological Travels*. New York, Something Else Press, 1970.

SPOERRI 1971

Spoerri, Daniel: *Dokumente zur Krims-Krams Magie*. Hamburg, Merlin, 1971.

SPOERRI 1979

Spoerri, Daniel/Plessen, Marie-Louise u.a.: *Le Musée sentimental de Cologne*. Köln, Kölnischer Kunstverein, 1979.

SPOERRI 1998

Spoerri, Daniel: *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls: enthaltend die mit Hilfe von Daniel Spoerris (D.S.) gutem Freunde Robert Filliou aufgezeichnete französische Originalversion und das Anekdotenallerlei seines guten Freundes Emmet Williams (E.W.) aus der amerikanischen Version, alles übersetzt und mit weiteren Anekdoten angereichert von seinem ebenso guten Freunde Dieter Rot (D.R.), versehen mit den Zeichnungen seines guten Freundes Roland Topor, vermehrt um weitere Materialien und Anmerkungen anlässlich der englischen und der deutschen Neuauflage*. Hamburg, Ed. Nautilus, Verl. Lutz Schulenberg, 1998.

SPOERRI 2001

Spoerri, Daniel: *Anekdotomania. Daniel Spoerri über Daniel Spoerri*. Basel, Museum Jean Tinguely, 2001.

VIOLAND-HIOBI 1998

Violand-Hiobi, Heidi E.: *Daniel Spoerri. Biographie und Werk*. München, London, New York, Prestel, 1998.

WIMMER 1979

Wimmer, Gabriele: *Sammlung Hahn*. Wien, Museum Moderner Kunst, 1979.

YATES 2001

Yates, Frances A.: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*. Berlin, Akademie Verlag, 2001 (6. Aufl., zuerst *The Art of Memory*, 1966)

Artikel aus Zeitschriften

Bachmann, Dieter (Red.): *Le musée vécu de Daniel Spoerri*, in: Du, Heft Nr. 1, Januar 1989, Zürich.

Bianchi, Paolo: *Müll – Der Schatten der Kunst*, in: Kunstforum international, Bd. 168, Jan. – Feb. 2004, S. 35-45.

Nebelung, Andreas: *Das ausgeschlossene Dritte/Ethik der Ästhetik – Existenz ohne Abfall*, in: Kunstforum international, Bd. 167, Nov. – Dez. 2003, S. 83-95.

Spoerri, Daniel/Plessen, Marie-Louise: *Nichts altert schneller als ein Avantgardist. Fragen und Antworten aus Interviews mit Daniel Spoerri und Marie-Louise Plessen*, in: Kunstforum international, Bd. 32, Februar 1979, S. 81-91.

Spoerri, Daniel/Raap, Jürgen: *Zyklus des Lebens*, ein Gespräch von Jürgen Raap, in: Kunstforum international, Bd. 159, April – Mai 2002, S. 72-91.

Witschke, Erich: *Das Abendmahl in Religion und Kunst*, in: Kunstforum international, Bd. 160, Juni – Juli 2002, S. 96-105.

ANHANG

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Arbeit stellt anhand von ausgewählten Werken die Bedeutung von Gedächtnis und Erinnerung in der Objektkunst von Daniel Spoerri vor. Als visuelle Übertragung der antiken Gründungslegende der Mnemotechnik, nach der der griechische Dichter Simonides die Leichen nach Einsturz der Decke anhand ihrer Sitzordnung identifizieren konnte, wird ein frühes Fallenbild betrachtet, und das Gedächtnis als ars, als Speichern vorgestellt. Spoerris Prinzip des Fallenbildes, das Gegenstände auf ihrer zufälligen Unterlage fixiert und gegen die Zeit festhält, zielt auf eine Identität von Einlagerung und Rückholung ab. Es speichert und konserviert gleich dreidimensionalen Fotografien Ausschnitte des Alltags. In der Topographie des Zufalls, der literarischen Form des Fallenbildes, wird der Bogen zum natürlichen Gedächtnis gespannt und das Gedächtnis als vis, als Erinnerung, behandelt. Hierbei steht nicht mehr die rein mediale Speicherung der Gegenstände im Vordergrund, sondern die persönliche Erinnerung an sie. Die einzelnen Gegenstände dienen als Ausgangspunkt für verschiedene Anekdoten und Querbezüge in der (eigenen) Geschichte. Der Mehrwert, der durch die –individuelle wie kollektive- Geschichte an den Dingen haftet, lässt sie in weiterer Folge zu Medien, zu materiellen Trägern der Erinnerung, werden. Denn die verschiedenen Objekte tragen nicht nur Spuren unseres Gebrauchs, sondern sind ebenso „besetzt“ mit Gefühlen, Wünschen, Gelüsten oder Ängsten. Als Andenken, Talismane, Reliquien oder Fetische unterstehen sie keiner Gebrauchslogik mehr, sondern werden zu Symbolen: die aufgeklebten Reste eines gemeinsamen Essens, der gefundene Knochen auf einer kleinen Insel, der Überrest eines im Krieg beschädigten Denkmals, die Devotionalie eines Heiligen, die Locke der Geliebten. Sie alle tragen etwas über unser Dasein hinaus. Die in ihnen innewohnenden Erinnerungen schließen uns an kleinere und größere Geschichten an. Sie stärken unsere eigene wie kollektive Identität. Sie verankern uns in der Zeit. Sie zählen zu unserem Bestand an „unveräußerlichen Dingen“.

LEBENS LAUF

Maria Huber

geboren am 26.09.1977 in Brixen, Italien

1996 Matura am Realgymnasium J. Ph. Fallmerayer, Brixen,
Neusprachliche Fachrichtung

Akademische Bildung:

seit 1996: Universität Wien – Studium der Kunstgeschichte

seit 1996: Universität Wien – begleitende Vorlesungen in den Studienrichtungen
Ethnologie, Theater- und Medienwissenschaft, Philosophie, Geschichte und
Archäologie

2007 – 2009: Akademie der Bildenden Künste – begleitende Vorlesungen in der
Studienrichtung Kunstwissenschaft

Berufspraxis:

1997 – 1998: Temporäre Leitung, Sales und Marketing, Galleria d'arte contemporanea
Gianfranco Licandro, Wien

2002 – 2007 Stellvertretende Leitung der Bibliothek des Museums Moderner Kunst Stiftung
Ludwig Wien, MUMOK
-wissenschaftliche formale und inhaltliche Katalogisierung der Bücher
-Betreuung und Beratung der BesucherInnen

seit 2000: Kunstvermittlerin im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien,
MUMOK

DANKE

Ich danke meinem Professor Friedrich Teja Bach, der mich viele Jahre meines Studiums begleitet und mein Interesse intensiviert, gefördert und unterstützt hat. Für anregende Gespräche und geduldiges Zuhören danke ich vor allem auch Wolfram Pichler.

Zu großem Dank bin ich Daniel Spoerri verpflichtet, den ich 2007 kennengelernt habe und der mich seit dem immer mit Offenheit und charmanter Freundlichkeit empfangen hat. Durch die gemeinsamen Gespräche, Atelier- und Flohmarktbesuche hat meine Arbeit große Lebendigkeit erfahren. Merci, Daniel!

Für moralische Unterstützung und gedankliche Zerstreuung danke ich meinen Freundinnen Else Prünster, Janet Traub und Verena Ziegler, sowie meinen Studienkolleginnen Simone Mathys-Parnreither, Ursi Weixelbaumer, Astrid Kurz, Daphne Jung und Katharina Zimmer.

Mein innigster und aufrichtigster Dank gilt meiner *moglie* Daniel Podmirseg, der mich während meiner Arbeit stets unterstützt und aufgefangen, inspiriert und herausgefordert hat.

