Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 81 (2001)
Heft: 5

Rubrik: Dossier : Daniel Spoerri

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.10.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Alain Jouffroy,
geboren 1928 in Paris, Dichter, Romancier und Essayist. Sein Essay «De l'individualisme révolutionnaire» wurde 1999 von Gallimard wieder aufgelegt, ebenso seine erste Gedichtanthologie «C'est aujourd'hui, toujours». Seine zweite Anthologie «C'est partout, ici» erscheint in diesen Tagen bei Gallimard.

Daniel Spoerri – Metteur en scène d'objets
Zur Ausstellung im Museum Jean Tinguely Basel, 16. Mai bis 2. September 2001

Olivenhaine und Rolltreppenstufen

Spoerris «Il Giardino» in der Toskana – eine Fortsetzung des endlosen Abenteuers der Moderne

Von Beginn an dem «Nouveau Réalisme» um *Pierre Restany* zugewandt, entledigte sich *Daniel Spoerri* bald jeglicher ästhetischen Konvention, er befreite sich vom dogmatischen Geist der Avantgarde und von all den Abhängigkeiten, denen die meisten Künstler unterworfen sind, seit die Kunst der Moderne vom zunehmend einengenderen Kunsthandel vereinnahmt wird. Als unabhängiger Geist, als philosophischer Interpret seiner eigenen Lebens- und Welterfahrung, als Zufallsforscher und Archäologe aller Objekte und Dinge, auf die sein scharfer Blick fällt, ist Daniel Spoerri mit seinem klarsichtigen Humor genau das, was ich seit 1965 einen *«revolutionären Individualisten»* nenne. Ich hatte ihn einige Jahre lang aus den Augen verloren, und als ich mit Staunen die siebzehn Hektar grosse Wald- und Hügellandschaft in Seggiano entdeckte, mitten im Herzen der Toskana, Aug' in Aug' mit dem Monte Amiata, hatte ich den Eindruck, mich im Zentrum irdischer Schönheit zu befinden. Mehr als sechzig Werke, Skulpturen und Installationen verschiedener Künstler aus vielen Ländern, zum Teil sehr viel jüngerer Künstler, aber auch der Kollegen seiner Generation, finden sich auf diesem Gelände verstreut und integriert in die Perspektiven und Eigenarten dieser wunderbaren Landschaft. Seit 1989, vier Jahre nach dem katastrophalen Kälteeinbruch, bei dem sämtliche Olivenbäume der Toskana erfroren, hat Spoerri diesen Landstrich wieder aufleben lassen, mitsamt den Bäumen, die nun wieder Oliven tragen.

Die vier Gebäude, die Spoerri in traditioneller toskanischer Manier restauriert hat, beherbergen einige seiner eigenen Werke, aber auch diejenigen anderer Künstler, darunter jener, denen er im Laufe seines Lebens begegnet ist, *Tinguely* etwa und *Eva Aeppli*. Hier befinden sich auch die Büroräume der Stiftung «Il Giardino di Daniel Spoerri», sowie Spoerris eigene Ateliers, die Ausstellungsräume und die Unterkunft seiner Mitarbeiter *Patricia* und *Massimo* – letzterer ein altgedienter *«fantino»* des sienesischen *«Palio»*, der sich um das ganze Gelände und um den Bau sämtlicher Treppen kümmert. Hier befindet sich auch ein Restaurant mit Terrasse, dessen unverwechselbare Küche klar unter dem Einfluss von Daniel Spoerri, dem leidenschaftlichen Koch und Gründer verschiedener Restaurants, steht. Zu Recht kann man hier von einer Metapher des irdischen Paradieses reden: der *«liberté libre»*, die sich einst der junge *Rimbaud* erträumte.

Dieser Garten enthüllt Spoerris grundlegendes Konzept: die umfassende Integration der Kunst in die Realität durch Aufhebung der Grenzen zwischen Kreativität und Alltag. Hier haben wir es nicht mit einem Museum zu tun, in welchem die Werke abgeschnitten und isoliert von ihrer Entstehungsgeschichte gezeigt werden. Es geht auch nicht um eine kulturelle Institution (nichts liegt Spoerri ferner als Institutionelles) oder um eine private Kunstsammlung. In diesem Labyrinthgarten, der für sich allein schon eine Art Landschaftsassemblage ist, finden sich Natur und Kunst zu einem organischen Ganzen zusammen, wider die akademische Kunstideologie, die Kunst und Natur in zwei getrennte, wenn nicht sogar einander entgegengesetzte Welten aufteilt.

Jeder Besucher kann hier seinen ganz eigenen Weg gehen. Tatsächlich erhellt dieser Labyrinthgarten Spoerris grösstes Werk, den «Sentier muré labyrinthiforme» (1996–1998). Dieser entstand von einem

präkolumbianischen Petroglyphen ausgehend und kann in seinem ganzen Ausmass von einer Terrasse aus überblickt werden – übrigens in Gesellschaft eines in Bronze gegossenen, äusserst verträumten «Besuchers» von *Ester Seidel.* Die verschiedenen Werke sind hier unter Berücksichtigung der auseinander strebenden oder aufeinander zulaufenden Perspektiven aufgestellt und scheinen durch unsichtbare, aber klare Linien über die Distanzen hinweg miteinander zu kommunizieren. Wenn man von einem Werk zum anderen geht, erwartet man unwillkürlich eine Entsprechung oder eine Antwort auf das vorangegangene. Es ist, als würden die Distanzen zwischen den einzelnen Objekten zu Wegen der Meditation. So kann man z.B. von einer aus Rolltreppenstufen gebauten Bank aus zum «Monument sédentaire: La fin de l'Agro» hinüberblicken, das *Arman* der Stiftung vermacht hat und Spoerri am Sockel mit einem Quellwasserbecken zu umgeben gedenkt.

Im Zentrum des Gartens versinnbildlicht ein «unbekanntes» Kunstwerk diesen philosophischen Spazierweg: Agath'e Tyche, den Stein des guten Glücks. Es ist das Werk eines gewissen *Johann Wolfgang von Goethe.* Es entstand am 5. März 1777. Daniel Spoerri rekonstruierte dieses Werk im gleichen Kalksinterstein, auch Travertin genannt, und zwar auf den Tag genau 222 Jahre später. Um was es geht? Es geht um die grossartige Skulptur eines grossartigen Nicht-Bildhauers, die man auf den ersten Blick einem *Brancusi* oder einem russischen Konstruktivisten zuordnen könnte, die jedoch, Spoerris und auch meiner Meinung nach, eine verkannte prophetische Vorwegnahme der Moderne ist – ein Jahrhundert vor *Baudelaire.* Erwähnen möchte ich in diesem Zusammenhang auch *Meret Oppenheims* «Fontaine d'Hermès», eine Skulptur aus Bronze, Basalt und Stein (1988–1989), welche an einem der Garteneingänge steht und mit gleicher Kraft zu dieser neuartigen philosophischen Pilgerreise aufruft.

Hier gibt das banalste Objekt die Spuren menschlicher Tätigkeit wieder und wird zugleich in diese enzyklopädische Arche Noah des Gewöhnlichen aufgenommen und erstmals fixiert.

Der Titel des sechzig Meter langen Frieses «La chêne génétique du marché au puces» verdeutlicht Spoerris Idee der *«cohérence aventureuse»,* von der auch *Roger Caillois* sprach, als er seine Theorie der *«esthétique généralisée»* mit dem Ziel einer *«poétique généralisée»* formulierte. Hier

Chambre No 13, Hôtel Carcassonne, 1998, Bronze, 250 x 300 x 500 cm, Il Giardino, Seggiano. Photo: Carlo Innocenti.

finden wir sie. Im «Giardino» versammelt Spoerri alle Objekte, die er während mehr als zwanzig Jahren gefunden und ausgewählt hat, und es sind diese unzähligen Objekte, die er in Kunst verwandelt: inmitten dutzender Lampen und leuchtender Glühbirnen, die als unübersehbare Signale auf diese Erinnerungsträger aufmerksam machen – anders als auf einem Flohmarkt, wo alles zum letzten Mal für ein Schnäppchen oder für die momentane Laune ausgebreitet wird. Hier nun gibt das banalste Objekt die Spuren menschlicher Tätigkeit wieder und wird zugleich in diese enzyklopädische Arche Noah des Gewöhnlichen aufgenommen und erstmals fixiert.

Spoerris Garten, der in einer seit Jahrhunderten vom Menschen bearbeiteten Natur entstanden ist, erscheint mir wie die endlose Fortsetzung des kollektiven Abenteuers der Moderne, und damit meine ich nicht nur die Erfindungen der letzten fünfzig Jahre. Dabei handelt es sich aber auch um eine Art unsichtbare Kathedrale, die – wie eine echte Kathedrale – um Fetisch-Objekte herum konzipiert ist, wobei die Skulpturen oder Installationen als Reliquienschreine oder als Kapellen anzusehen sind, wie z.B. jene Kapelle, die Spoerri um eine Schädelsammlung herum errichtet hat.

Natürlich darf man nicht vergessen, dass Daniel Spoerri als Tänzer angefangen hat. Er tanzte leidenschaftlich gern jeden Abend in den Nachtlokalen Zürichs, studierte aber zusätzlich ab 1948 klassisches Ballett in Zürich und später in Paris. Von 1954–1957 war er erster Tänzer am Stadttheater Bern und gab selber Tanzunterricht, um seine Versuche im Bereich des experimentellen Theaters zu finanzieren, mit denen er Vorläufer für New Yorker Gruppen wie *Paul Taylor, Merce Cunningham, Martha Graham* usw. war. Eine Zeit, die Spoerri bezeichnenderweise so kommentiert: *«Im allgemeinen müssen Tänzer beschützt und verhätschelt werden, da sie jederzeit aufzutreten haben. Ich jedoch war viel zu beschäftigt damit, das Leben zu verstehen.»* Er verglich in der Folge die Arbeit eines Kochs mit der eines Tänzers, und es ist wohl diese physische wie mentale Erfahrung, die ihn befähigte, so tänzerisch durchs Leben zu gehen und sich so leichtfüssig dem Unvorhergesehenen anzupassen. Er kannte nichts von der Umgebung und der Natur, als er zum ersten Mal und eher zufällig in Seggiano landete, aber es gelang ihm, diesen Ort zu begreifen und ihm mit seinem «Giardino» gebührend Respekt zu zollen. ✦

Eva Aeppli, 12 Tierkreiszeichen, Original-Kleinbild-Dia
Eva Aeppli, Tierkreiszeichen, 1979/80–1999, Bronze, 12 Elemente, je zirka 185 x 200 x 140 cm, Il Giardino, Seggiano.

Aus dem Französischen übersetzt von Gabrielle Dominique Rondez, Mendrisio, TI

«Il Giardino di Daniel Spoerri – Hic Terminus Haeret». Daniel Spoerris Stiftung

André Kamber,
geboren 1932 in Oensingen SO. Als Primarlehrer tätig. Als Autodidakt intensive Beschäftigung mit bildender Kunst. 1972 Auftrag zur Reorganisation der städtischen Museen in Solothurn. 1977–1997 in Doppelfunktion Leiter der städtischen Museen und Konservator des Kunstmuseums Solothurn. Präsident des «Il Giardino» Fördervereins. Lebt in Solothurn.

Unter «Stationen der Biographie» nennen die «Stichworte zu einem sentimentalen Lexikon um Daniel Spoerri und um ihn herum»[1] nicht weniger als dreissig Orte, an denen er sich im Verlaufe der Zeit mehr oder weniger lang aufgehalten hat. Seither sind zwei Orte dazugekommen: erneut Paris und Seggiano. Spoerri ist an diese vielen Orte aus unterschiedlichen Motiven gegangen: Er wollte sich ausbilden lassen (zum Tänzer in Paris). Sie boten Gelegenheit zur Ausweitung seiner Aktivitäten (als Regieassistent am Theater Darmstadt). Sie lockten als kulturelles Neuland (New York zurzeit der Fluxus-Aktivitäten). Sie waren nötig geworden für seine Arbeit (Paris und viele mehr). Er hoffte, festgestellten Gewöhnungen zu entfliehen (Symi, Cavigliano). Es riefen ihn die Freunde (Düsseldorf für die Gründung des Restaurants Spoerri und der Eat Art Gallery). Er folgte einem Ruf als Lehrer oder als Promotor eines kulturellen Projekts (unter andern Nantes, Köln, München). Die Entfaltung seiner Kunst und seine kulturellen Vorhaben bestimmten stets den dafür nötigen Lebensraum.

Diese lange Reihe ist aber nicht nur begründet in der Vielfalt von Spoerris Aktivitäten mit ihren Erfordernissen, sondern auch von seiner frühen Biographie. Er sagt später: «Meine Heimatlosigkeit ist meine grösste Stärke. Davon bin ich überzeugt. Weil ich mich dann intensiv in jede neue Heimat einleben will. Bis ich merke: Jetzt ist der Punkt, wo ich nicht weitermachen kann. Jetzt reichts» ... (Es ist) wie bei einem Fallenbild, wo ich mir sage: Das ist ein Territorium, das gehört nicht dir. Jetzt hast du das so gut gemacht, wie du kannst, und jetzt kannst du wieder gehen.[2]»

Daniel Spoerri sträubte sich auch jahrzehntelang gegen jeglichen Besitz, der seine Freiheit hätte einschränken können, der ihn an einen Ort hätte binden können oder ihm Verantwortung hätte bringen können ausserhalb seiner künstlerischen Arbeit. Selbst die 1973 erworbene, nur zeitweise genutzte Mühle in La Selle-sur-le-Bied südlich von Paris verliess er 1984 endgültig und veräusserte sie später. Zur Illustration: 1972, nach dem Besuch seiner Ausstellung im Zürcher Helmhaus, speisten wir, begleitet von weitern Freunden, in der Kronenhalle. Als ich später das Lokal verliess, bemerkte ich, dass Spoerri seine Handtasche liegen gelassen hatte. Beim Übergeben zeigte er mir den Inhalt: grössere Summen an Franken, Mark, Franc und Dollar, dazu alle seine persönlichen Ausweise. «So trage ich die Tasche stets bei mir. Dies erlaubt mir jederzeit wegzugehen, gar zu fliehen.»

Nach der jahrzehntelang fehlenden Verwurzelung als Folge seiner von Kriegserlebnissen geprägten Jugend ist in den Neunzigerjahren eine Wende in Daniel Spoerris Lebensgefühl auszumachen. Er lässt sich in der Toskana nieder, erwirbt ein grosses Gut in Seggiano und überführt dieses kurze Zeit darauf in die Stiftung «Il Giardino di Daniel Spoerri – Hic Terminus Haeret». Die Stiftung bezweckt die Errichtung eines öffentlichen Skulpturenparks, die Durchführung von kulturellen Veranstaltungen wie Ausstellungen, Konzerte und Ähnliches, und sie ermöglicht Arbeitsaufenthalte in Seggiano für Kunstschaffende und WissenschafterInnen.

Auf dem rund 16 Hektaren grossen Gelände gestaltet Daniel Spoerri seither einen Skulpturenpark, in dem er sein späteres plastisches Werk in ein Zusammenspiel bringt mit dem Schaffen seiner Freunde. Heute sind in dem seit 1998 öffentlichen Park bereits 73 Figuren und Figurengruppen so placiert, dass sich ein beschaulicher Rundgang ergibt durch eine typische Toskana-Landschaft[3] und zugleich durch neueres plastisches Schaffen bedeutender zeitgenössischer Künstler[4]. Betrachtet man die Liste der mit Werken vertretenen Künstler und

1 Im Katalog der Retrospektive 1990/1991.

2 1987 im Gespräch mit Irmelin Lebeer-Hossmann.

3 Spoerri beschriftet nicht nur die Kunstwerke, sondern auch die typischen, in der Region vorkommenden Pflanzen.

4 Für die künstlerische Würdigung des Skulpturenparks: vgl. den vorstehenden Beitrag von Alain Jouffroy.

«Il Giardino di Daniel Spoerri» enthält Werke folgender Künstlerinnen und Künstler:
Eva Aeppli (ihr gesamtes plastisches Schaffen seit 1975), Arman, Till Augustin, AY-O, Roberto Barni, Erik Dietmann, Katharina Duwen, Karl Gerstner, Luciano Ghersi, J. W. von Goethe (Replik des «Steins des guten Glücks»), Alfonso Hüppi, Zoltan Kruse, Juliane Kühn, Bernhard Luginbühl, Ursi Luginbühl, Luigi Mainolfi, Birgit Neumann, Meret Oppenheim, Dieter Roth, Susanne Runge, Kamitake Sato, Uwe Schloen, Pavel Schmidt, Daniel Spoerri (das vollständige späte plastische Schaffen), Esther Seidel, Patrick Steiner, Jesus Rafael Soto, Paul Talman, Jean Tinguely, André Thomkins, Roland Topor, Paul Wiedmer.
In Vorbereitung sind Werke von Dani Karavan, Walter Pichler, Nam June Paik.

Künstlerinnen[5], erinnert man sich eines andern Satzes von Spoerri: «Das Beste an mir sind meine Freunde», denn die Liste lässt sich entfalten zu einem freundschaftlichen Bezugsnetz um Daniel Spoerri, das bis in frühe Zeiten in Paris und New York zurückreicht, aber dabei die Qualität der künstlerischen Arbeit nie ausser Acht lässt. Aus schweizerischer Sicht ist zu erkennen, dass die Stiftung zu einem bedeutenden Aushängeschild im Ausland für Schweizer Kunst geworden ist.

Daniel Spoerri wird den Skulpturenpark weiter anreichern. Mehrere Ausstellungen haben im Haupthaus der Stiftung bereits stattgefunden, meist dem Schaffen von Künstlerinnen und Künstlern gewidmet, die mit Werken im Park vertreten sind. Polnische und deutsche Kunstschaffende haben sich für ihre Arbeit in der Stiftung aufgehalten und zum Teil Werke im Park hinterlassen. Eine wissenschaftliche Arbeit zur Flora der Region Seggiano ist durchgeführt, ausgestellt und dokumentiert worden. Über 10 000 Kunstfreunde haben den Skulpturenpark bisher besucht, eine stattliche Zahl an diesem abseits der Touristenströme liegenden Ort. Ein kleines Restaurant ist neu in einem Gebäude der Stiftung eingerichtet worden. Behörden und Bevölkerung der Region empfinden die Stiftung als Bereicherung ihres kulturellen Lebens und unterstützen sie. In der Schweiz wurde 1998 ein Verein gegründet, der die Stiftung in ihren Aktivitäten fördert[6].

Daniel Spoerri, der lebenslang seiner Arbeit nachgewandert war, bleibt wohl in der Toskana haften.

Fondazione «Il Giardino di Daniel Spoerri – Hic Terminus Haeret»
I-58038 Seggiano GR
Tel. 0039 0564 950 457
Fax 0039 0564 950 026
Skulpturenpark mit 73 Werken
(Der Rundgang beansprucht ca. 2½ Std.)
Restaurant «Non solo Eat Art s ...»
(Getränke, Snacks. Bankette auf Voranmeldung.) Wechselausstellung im Hauptgebäude (2001 mit Werken von Ay-O, Zoltan Kruse, Birgit Neumann, Daniel Spoerri, ab 14. Juli)
Öffnungszeiten:
Ostern bis 14. Juli: Samstag / Sonntag, je 16.00–20.00 Uhr
14. Juli bis 28. Oktober: täglich ausser Montag, 16.00–20.00 Uhr
Eintrittspreis:
Erwachsene L. 12 000
Kinder / Jugendliche L. 8000
Publikation:
Illustrierter Katalog zum Skulpturenpark (mit Nachtrag 2000 + 2001)
L. 35 000

Daniel Spoerri hat in der Zwischenzeit seine anderen Wohn- und Atelierorte, zwischen denen er für die Arbeit anfänglich von Seggiano aus pendelte, aufgegeben. Er scheint sich in der Toskana zu verwurzeln und mit der Stiftung und ihrem Skulpturenpark seine Spur und zugleich eine hommage an seine Künstlerfreunde hinterlassen zu wollen. «Hic Terminus Haeret», die Devise des Manierismus, die er für seine Stiftung wählte, trifft nun wohl auch auf ihn zu. Daniel Spoerri, der lebenslang seiner Arbeit nachgewandert war, bleibt wohl in der Toskana haften. ✦

Verein zur Förderung von «Il Giardino di Daniel Spoerri – Hic Terminus Haeret»
Ausschliesslicher Zweck des steuerbefreiten Vereins ist die Förderung der Aktivitäten von Daniel Spoerris Stiftung.
Auskünfte:
Verein zur Förderung von «Il Giardino di Daniel Spoerri»
Sandmattstrasse 8
CH-4500 Solothurn
Tel. 032 622 75 69
Fax 032 622 07 70

5 Vgl. den links oben stehenden Kasten.

6 Vgl. Informationen im nebenstehenden Kasten.

Daniel Spoerri – Lebensdaten und ausgewählte Ausstellungen

1930: in Galati (Rumänien) geboren. Vater: Isaac Feinstein, Missionar der norwegisch-lutherischen Kirche. Mutter: Lydia Feinstein-Spoerri.

1942: Flucht mit der Mutter und fünf Geschwistern nach Zürich; lebt dort bei seinem Onkel, Professor Theophil Spoerri, Rektor der Zürcher Universität.

1949: Spoerri lernt Max Terpis, Jean Tinguely und Eva Aeppli kennen. Er lässt sich an der Theatertanzschule in Zürich ausbilden.

1952: Stipendium für ein Ballettstudium in Paris.

1954–1957: Erster Tänzer am Berner Stadttheater.

1956: Inszenierung von Picassos surrealistischem Drama «Wie man Wünsche am Schwanz packt» und Ionescos «Die kahle Sängerin».

1957: Spoerri gibt «material», eine Zeitschrift für konkrete Dichtung, heraus. Zweijährige Regieassistenz in Darmstadt.

1959: Spoerri lernt Marcel Duchamp, Man Ray und Robert Filliou kennen. Ausstellung in der Galerie Edouard Loeb, Paris, mit Werken dieser Künstler.

1960: Mitunterzeichner des Manifests des Nouveau Réalisme.

1961: Erste Einzelausstellung in der Galerie Schwarz in Mailand.

1962: Aufführung des «Fallenstücks» «Ja, Mama, das machen wir!» in Ulm. «Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls» erscheint.

1963: Neben den «Fallenbildern» entstehen «Détrompe-l'œils». «Restaurant de la Galerie J» (Galerie J, Paris).

1964: Beginn der Freundschaft mit Roland Topor.

1965: «Le Restaurant de la City Galerie» – Ausstellung bei Bruno Bischofberger, Zürich. Rückkehr nach Paris.

1966/67: Rückzug auf die ägäische Insel Symi, wo das «Gastronomische Tagebuch» entsteht.

1968: Eröffnung des Restaurants Spoerri in Düsseldorf: Spoerri entwickelt die Eat Art. Spoerri lebt nun in Düsseldorf.

1969: Toni Morgan realisiert den Film «Ressurection» nach einem Konzept von Daniel Spoerri. Spoerri lebt nun in Cavigliano im Tessin.

1970: «Eat Art-Objekte», «Henkel-Bankett» in Düsseldorf und «Ultima Cena», Bankett in Mailand.

1971: «Hommage an Isaak Feinstein», Retrospektive im Stedelijk Museum, Amsterdam. Spoerri lebt in Toggwil am Zürichsee.

1972: «L'année 72»: ein Jahr lang wird im Restaurant Spoerri jeden Tag ein Tisch fixiert.

1974: Bühnenbild für «Professor Unrat» von Heinrich Mann im Schauspielhaus Bochum, Regie: Peter Zadek.

1976: Im «Crocrodrome» von Tinguely werden «Le Musée Sentimental de Paris» und «La boutique aberrante» gezeigt.

1978: Spoerri unterrichtet an der Fachhochschule für Kunst und Gestaltung in Köln. Vorlesung: «Kunstgeschichte aus dem Nähkästchen».

1979: «Le Musée Sentimental de Cologne» (mit Studenten der Kölner Fachhochschule und Marie-Louise Plessen).

1980: «L'Attrappe Tripes – 17 Bankette». «Eat Art-Festival». Eine Ausstellung im Maison de la Culture, Châlon-sur-Saône.

1982/83: Gastdozent an der Internationalen Sommerakademie für bildende Kunst in Salzburg.

1983: Professur an der Kunstakademie München. Bankett «L'Enterrement du Tableau Piège» (eine 40 Meter lange Banketttafel wird vergraben), Centre Culturel de Montcel, Jouy-en-Josas.

1986: Arbeit an den Ethnosynkretismen: Assemblagen, in denen afrikanische Masken und andere Kultgegenstände verwendet werden.

1987: «Kackkanzlei» (Gestaltung der Toilettenhäuschen) im Lunapark «Luna Luna» von André Heller.

1989: Spoerri gibt den Beamtenstatus an der Kunstakademie München auf, um sich wieder ganz der eigenen Arbeit widmen zu können.

1990/91: Das Jahr der «Daniel Spoerri-Retrospektiven in Paris, Antibes, Paris, Genf, München, Solothurn».

1991: Spoerri beginnt den Skulpturengarten «Il Giardino» in Seggiano einzurichten.

1992: Gestaltung des Restaurants für den «Schweizer Pavillon» auf der Expo in Sevilla (eines der Werke ist der «Fleischwolfbrunnen», der heute im Skulpturenpark «Il Giardino» zu sehen ist).

1993: Der französische Staat verleiht Spoerri den «Grand Prix national de la Sculpture».

1994: «Corps en morceaux», Ausstellung Galerie Kurt Kalb, Wien.

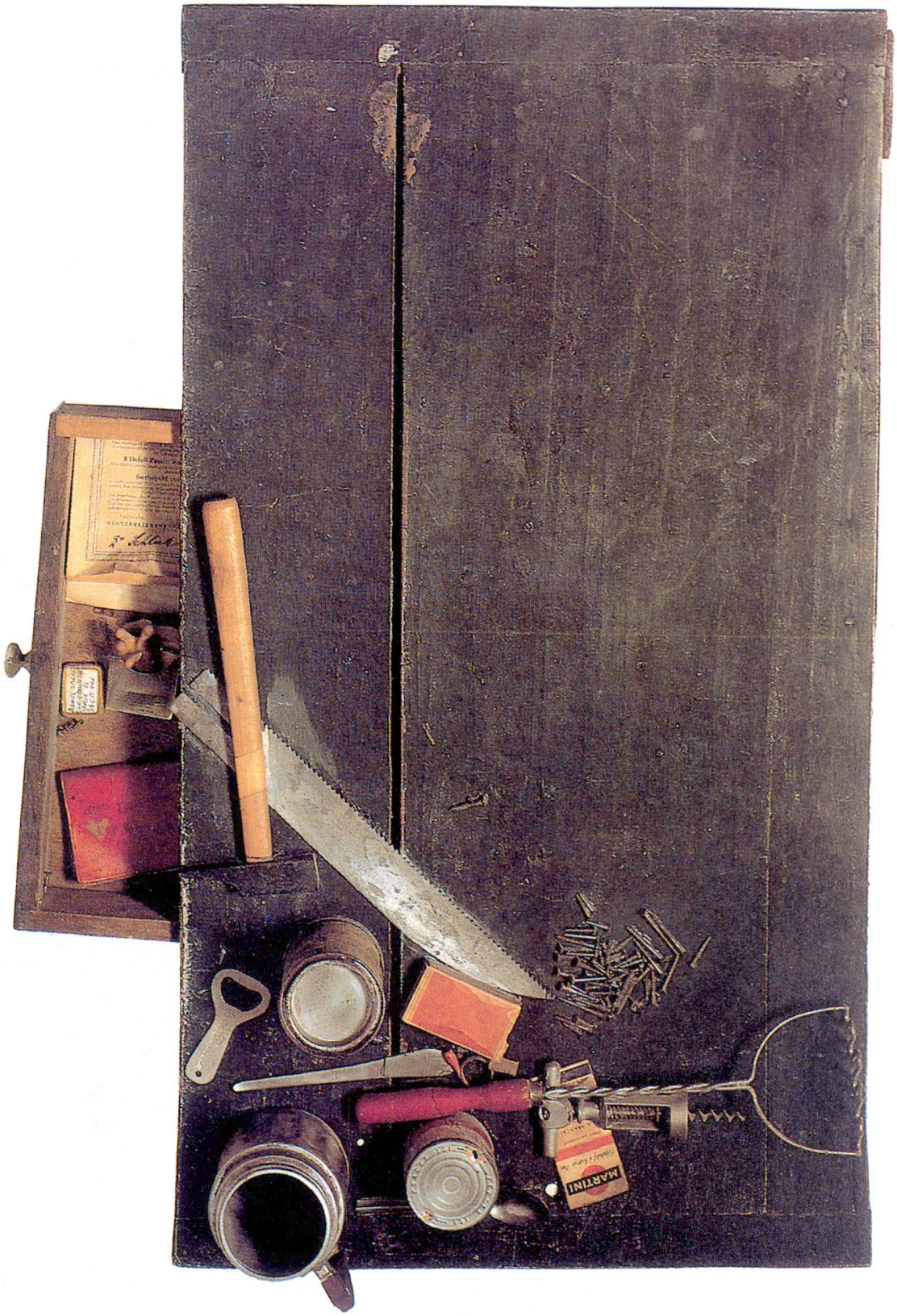
1995: «La médecine opératoire par N. H. Jacob interprétée par Daniel Spoerri»: 120 kleine, mit Objekten interpretierte Operationsanleitungen, Ausstellung Galerie Yvon Lambert, Paris, Galerie Am Steinern Kreuz, Bremen und andere.

1997: Am 25. Juli Einweihung der Stiftung «Hic terminus haeret – Il Giardino di Daniel Spoerri».

2000: Teilnahme mit der Arbeit «Chambre No 13» an «Stanze e Segreti», Ausstellung Rotonda della Besana, Mailand.

2001: Sommerausstellung mit eigenen Arbeiten sowie Werken von Ay-o, Nam June Paik, Till Augustin u.a. im Skulpturenpark «Il Giardino», Seggiano.

Daniel Spoerri: Kommentare zu ausgewählten Werken.



Le tiroir, *1960, Tableau-piège, 90 x 45 x 25 cm, Enrico Baj, Mailand. Photo: Archiv Spoerri, Schweizerische Landesbibliothek, Bern.*
«Diese Tischplatte mit geöffneter Schublade gehört zu den allerersten fixierten Möbeln meines ‹Chambre No 13›. Sie wurde auch in meiner ersten Einzelausstellung bei Arturo Schwarz in Mailand gezeigt, und war auch das erste Bild, das verkauft wurde – für einen Pappenstil versteht sich, und an einen Künstler übrigens: Enrico Baj.
Dass ich als Titel ‹Die Schublade› nahm, und nicht ‹Der Tisch› mag daran liegen, dass ich in der kleinen Lade meinen Pass und sonstige wichtige Papiere aufbewahrte. Auch ein seltsames Jux-Präservativ war dabei, das ich beim Aufräumen der Wohnung des Schauspielers Serre fand, der mit Helmut Berger im Truffaut-Film ‹Jules et Jim› gerade bekannt wurde. Kurz darauf nahm er sich das Leben, indem er auf dem Weg nach Südfrankreich, wo seine Familie wohnte, aus dem Zug sprang. Eva Aeppli konnte seine kleine Atelier-Wohnung mieten, und so ergatterte ich dieses damals noch erstaunliche und verbotene Objekt.» D.S.

Chambre No 13, Hôtel Carcassonne, *Rekonstruktion in Holz, 1998, 250 x 300 x 500 cm, Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach/Bern. Photo: Carlo Innocenti. (rechte Seite)*

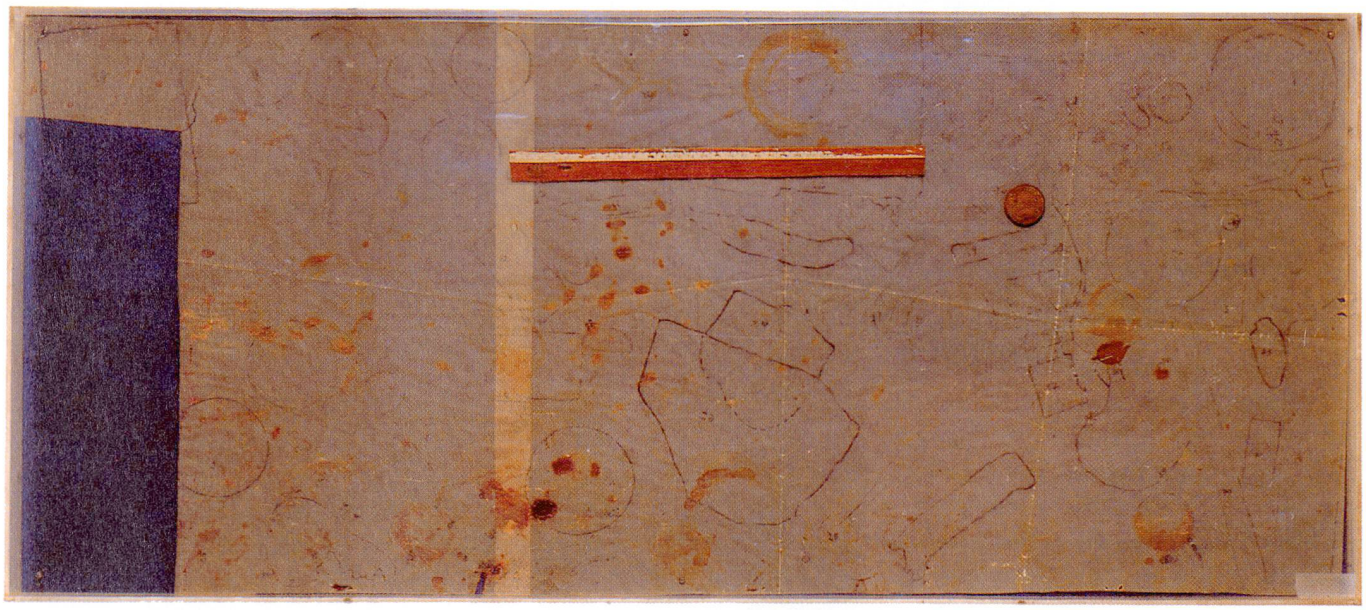
«In diesem Zimmer Nr. 13 habe ich sozusagen das ‹Fallenbild› erfunden oder gefunden.

Ich kam im Spätsommer, August 1959, nach Paris, mit der Idee, die ‹Edition Mat› zu machen. Aus der Edition entwickelte sich dann das ‹Fallenbild›.

Ich habe das Zimmer nach 40 Jahren aus dem Gedächtnis nachgebaut, denn die Wirtin des Hotels in Paris, oder besser gesagt, ihre Tochter, die jetzt das armselige Monatszimmerhotel betreibt, ihrer Mutter aber zum Verwechseln ähnlich sieht, liess mich nicht hinauf.

In diesem Zimmer reifte damals in mir die Idee, eine ganze Situation, genau wie ich sie vorfinde, zu fixieren und, um 90 Grad gedreht, als Bild an die Wand zu hängen, also in die horizontale Augenebene. Eigentlich wie ein fotografischer Schnappschuss, aber dreidimensional. Ein Stück Realität oder ein kleines, aber ganzes Territorium, mit allem, dem Wertlosen wie dem Kostbaren, gleichbedeutend.

Nachmachen wollte ich das Zimmer, wie ich schon einige zuvor gemacht hatte, einmal weil ein ganzes Zimmer eine Erweiterung von einer kleineren Situation ist, und dann auch, weil darin die vergangene Zeit enthalten ist, die man durch die Erinnerung wieder einholt.» D.S.



Topographie anecdotée de hasard *(Erste Skizze mit nur 2 von 80 Objekten, ein Lineal und Tinguely-Münze für Zeichnungsapparat) 1961, 44 x 100 x 6,5 cm, Sammlung Gerstner, Neues Museum Weserburg Bremen. Photo: Archiv Spoerri, Schweizerische Landesbibliothek, Bern.*

«Dieses ziemlich versaute Transparentpapier ist das Original, auf dem sich die 80 Objekte befanden, die ich 1961 in der ersten ‹Topographie› beschrieben habe.

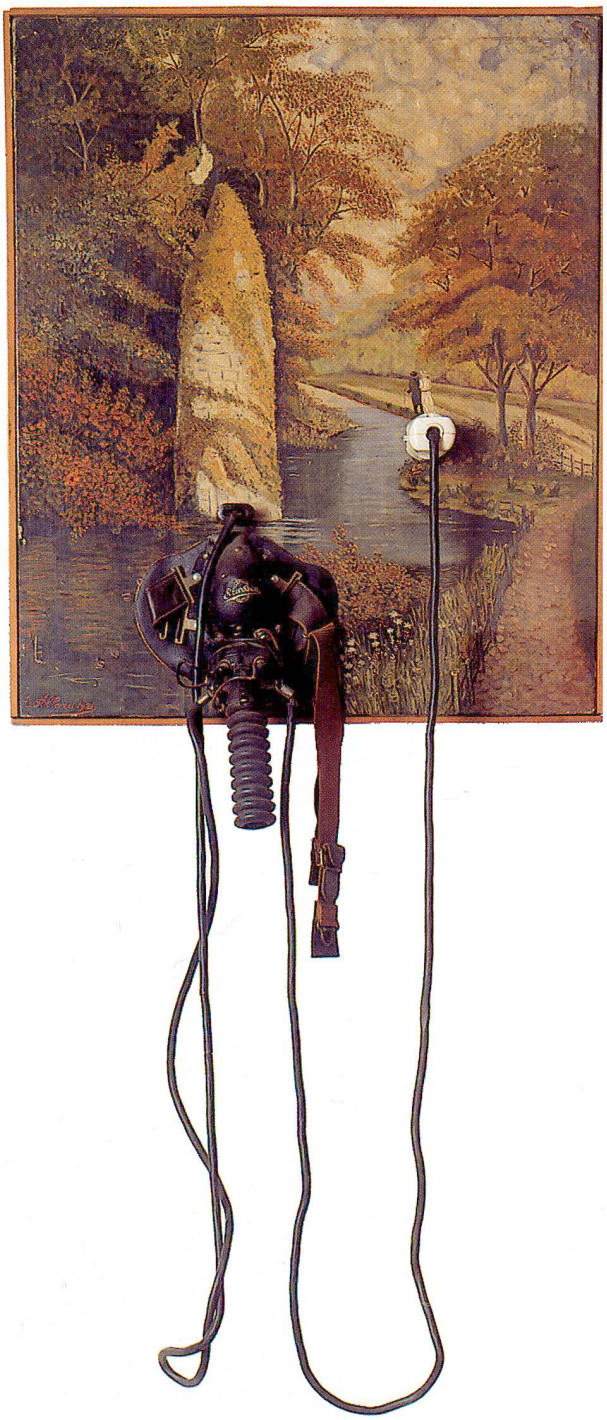
Dieser Moment ist hinlänglich und oft beschrieben worden, so dass ich ihn nicht noch einmal erwähnen muss. Lediglich zwei Objekte sind mir geblieben, alle anderen hatte ich der Galerie ‹Der Spiegel› in Köln abgegeben, um eine Luxusausgabe der ‹Topo›, wie wir sie unter uns nannten, zu machen. Je eines sollte mit Silberdraht, wie eine Reliquie, in ein Kästchen oder einen Schrein eingebaut werden, auf schwarzem Samtuntergrund, und mit einem Messingtäfelchen bezeichnet.

Kurioserweise ist diese Kiste mit all den Objekten bei Stünke verloren gegangen. Nur das Papier mit den 2 Objekten Nr. 33 und Nr. 75 sind noch vorhanden. 33 ist ein 30 cm langes Lineal und 75 eine Bronzemünze, auf der ‹Metamatic – Tinguely – Juli 1959 – Paris› eingraviert ist.

Mit so einer Münze konnte man sich damals eine Zeichnung von einem Tinguely-‹Metamatic›-Automaten kritzeln lassen. Sie kostete etwa 2 Franken und war als Veräppelung des damals boomenden Tachismus gedacht.

Diese Zeichnung und die Objekte muss ich auf mir unerklärliche Weise bei mir gehabt haben; ganz sicher weiss ich nur, das mir Karl Gerstner das Dokument für 2000 DM abkaufte, als ich mittellos in Düsseldorf ankam und das Restaurant Spoerri gründen wollte – um dem Kunstbetrieb zu entgehen, dem ich dann auf vielfältige Weise doch nicht entkam, oder sogar treu blieb, wie man's nimmt ...

Wie sagte noch Marcel Duchamp einige Jahre vor seinem Tod: ‹Vielleicht war ich doch nur ein Künstler›.» D.S.



Détrompe-l'œils

Chien méchant, 1962, Détrompe-l'œil, 54 x 45 x 10 cm, Sammlung Peruz. Photo: Paolo Vandrasch.

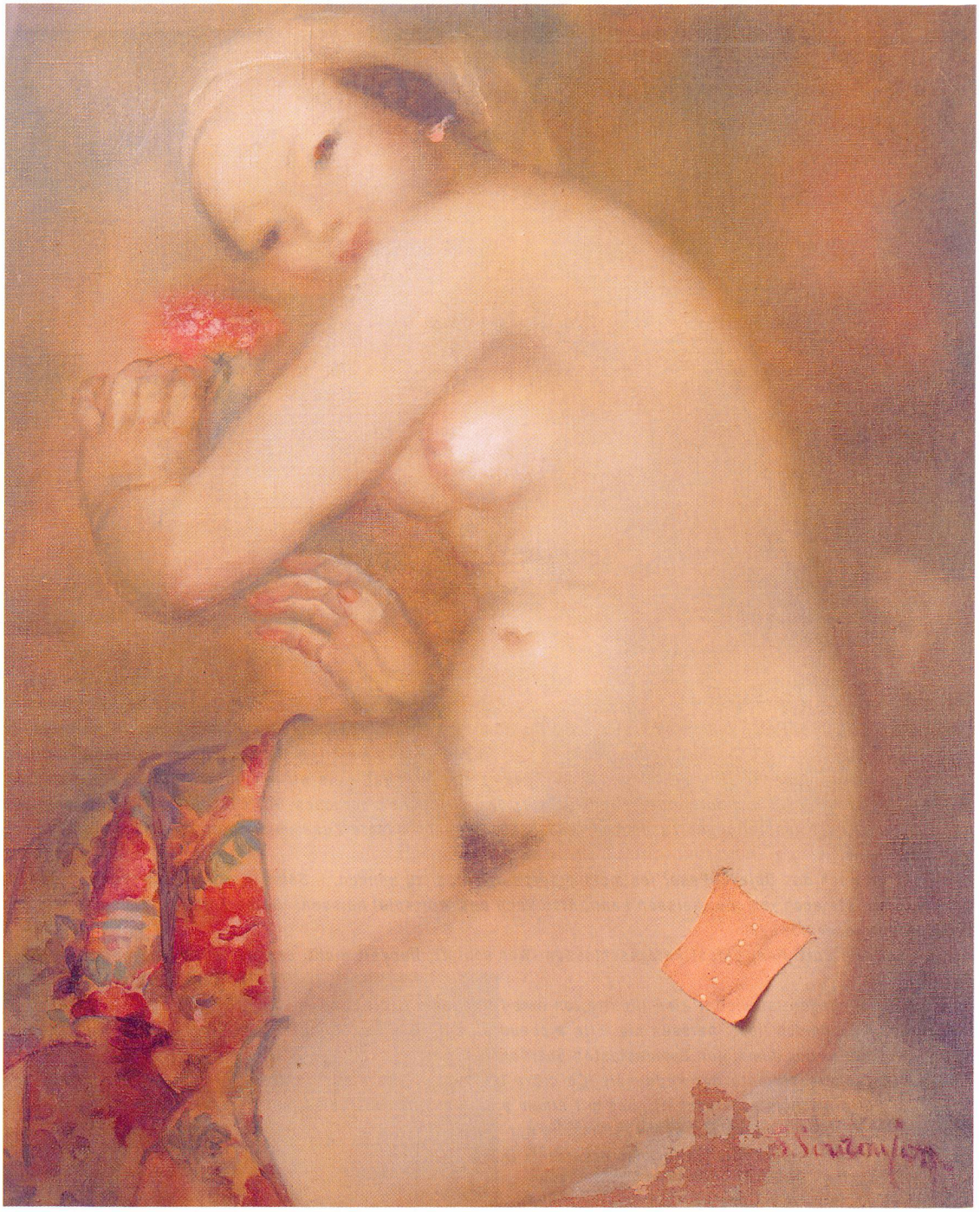
Les Amoureux / le monument, 1961, Détrompe-l'œil, 105 x 47 cm, Sammlung Peruz. Photo: Paolo Vandrasch.

Nu blessé, 1962, Détrompe-l'œil, 59 x 48 cm, Sammlung Peruz. Photo: Paolo Vandrasch. (rechte Seite)

«So heissen bei mir die Darstellungen, also Ölbilder, Grafiken oder Fotografien, die ich mit Objekten interpretiere. Schon sehr früh, also bei den frühesten ‹Fallenbildern› war mir klar, wie stark die Unterlage in Farbe, Struktur oder eben Darstellung, die darauf liegenden Gegenstände bestimmt oder beeinflusst. So würde zum Beispiel eine Tasse, ein Teller, Messer und Gabel auf einem Mondrian seine ganze Aussage zunichte, ja lächerlich machen. Dennoch ist das heute der Fall, weil es mondrianartige Tischtücher gibt. Umsomehr ist dies bei Bildern, die in der Trompe-l'œil-Technik gemalt oder gezeichnet wurden, steuerbar. Ein Gegenstand auf so einem gemalten Bild kann seine Aussage völlig ins Gegenteil verkehren, siehe das Beispiel ‹Chien méchant› (Achtung, bissiger Hund), wo ein Maulkorb auf den Kopf eines liebenswürdig gemalten Kindchens montiert ist. Ohne auf persönliche Erfahrungen in meiner Kindheit eingehen zu wollen, die bestimmt auch zu diesem Einfall beigetragen haben, wird diese Assemblage zu einer allgemeingültigen Aussage über die spätere Gefährlichkeit, die in jedem Menschen steckt.

Immer wieder hat mich diese Interpretation von schon einmal Gesehenem fasziniert, und sicher ist die ganze Kunstgeschichte eine immer neue Infragestellung dessen, was man sieht, und wie man es neu sieht.

Beim Doppelporträt ‹Der General› und ‹Die Generalin› faszinierte mich schon allein die Tatsache, dass solche Bilder, die bestimmt damals bei einem teuren Modemaler bestellt wurden, auf dem Flohmarkt landen können. Meine Orden, die ich zusätzlich zu den schon gemalten dem General anhängte, machen ihn lächerlich, während das Kreuz und der heimliche Lichtschein in der Kopfbedeckung der ‹Generalin› ihre wohl bigotte Religiosität in Frage stellt.» D.S.



«Das Bild ‹Nu blessé› (Verwundeter Akt) hat eine kleine Anekdote. Dieses Ölbild fand ich 1961 zusammengerollt eines Nachts in einem Mülleimer in Paris. Am Popo der neckischen Dame war in der Leinwand ein Loch, das ich mit einem Heftpflaster verband, als wäre sie lebendig, und ich dachte, dass mir später schon noch etwas dazu einfallen würde. Dass dies schon der Einfall war, der gewissermassen das berühmte Bild Magrittes neu interpretierte, ging mir erst nachher auf.

Wenn Magritte sagt: ‹Ceci n'est pas une pipe›, weil es ja ein gemaltes Bild ist, und keine Pfeife, so sagte ich in der Umkehrung: ‹Dies ist nicht ein Bild, sondern ein verletzter Akt, eine Frau, die nackt ist, die unsere Sinne erregen will, wie eine lebende, bis hin zum Surrogat, die alle Pornografie befriedigt.› Oder anders gesagt: Wenn eine gemalte Nackte uns so erregt wie eine echte, dann ist auch eine gemalte Pfeife eine echte.

Auf ‹Les rats› bin ich insofern stolz, als ich das gemalte Bild nicht einmal berührte, sondern lediglich durch Hinzufügung von echten getrockneten Rattenschwänzen, den Ausschnitt des Bildes in die Realität verlängerte, und es damit als Bild sozusagen ad absurdum führte.

Die ‹Morduntersuchung› ist die stärkste Form des Détrompe-l'œil (Augen-Enttäuschung) wegen seiner starken Aussage. Eigentlich wird jeder auch noch so banale Gegenstand, der mit dem Abbild dieser Kriminalfotografien in Verbindung gebracht wird, zum corpus delicti, also zum Tatobjekt, und wäre es auch nur ein Taschentuch. Diese Kontamination des Gegenstandes mit der Abbildung, die ja auch keine ‹echte Pfeife› ist, interessierte mich.» D.S.

«Pièges à mots» – Wortfallen

Qui dort, dîne, 1963, Piège à mots, 73 x 152 x 30 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam. Photo: Stedelijk Museum, Amsterdam.

«Die ‹Wortfallen› sind visualisierte Redensarten. Ich war dabei, einen Satz von Marcel Duchamp zu illustrieren – ‹Prendre un Rembrandt comme planche à repasser› (Einen Rembrandt als Bügelbrett benutzen) – als wir mit Robert Filliou, der mich fast täglich besuchte, über Redensarten, wie ‹Raser les murs› oder ‹Avoir les yeux dans la poche›, sprachen. Wir beschlossen, gemeinsam eine Reihe zu machen, und machten auch zwei Ausstellungen zusammen, gaben aber danach unsere Zusammenarbeit wieder auf, weil Robert seinen eigenen Ideen nachging.

Vielleicht ist noch das Objekt ‹Peser les mots propres et sales› zu nennen. – Seine Worte auf die Waage legen, wobei ‹mots propres› sowohl ‹sauber› als auch ‹eigene› heissen kann. Also kann das Wortspiel heissen: ‹Seine eigenen, sauberen und schmutzigen Worte auf die Waage legen, oder abwägen›.

Das Objekt ‹Qui dort dîne› heisst kurzgeschlossen ‹Wer schläft, hungert nicht› und war auch eine entfernte Hommage an Rauschenbergs Bett.

‹L.H.O.O.Q.› hingegen ist wieder eine Illustration eines Duchamp-Titels, den er der Schnauz-Gioconda gegeben hat. Wenn man die Buchstaben auf Französisch liest, heissen sie ‹Elle a chaud au cul› (Sie hat einen warmen Arsch), einen Satz, den Duchamp selbst aus dem Schmutzvokabular der damaligen Gymnasiasten übernommen hat.

Eine ausführlichere Variante der Redensart ‹Ça crève les yeux› (‹Das sticht in die Augen›), von der ich mehrere Ausführungen gemacht habe, war der Ausschlag zur Beschäftigung mit einem anderen Sinn, das heisst mit dem Geschmack, der wiederum zu den verschiedenen Restaurants führte, und auch mit dem Tastsinn, in den Dunkellabyrinthen, wo man nur tastend herausfinden konnte. Denn wenn ein Sinn ausfällt, muss ein anderer den verlorenen ersetzen.» D.S.

Anmerkung der Redaktion: Bei den hier publizierten Kommentaren Daniel Spoerris zu ausgewählten Werken handelt es sich um Skizzen oder Entwürfe für einen Audiotext, den Spoerri als Führung durch die Ausstellung im Museum Jean Tinguely Basel geschrieben hat. Aus Platzgründen konnten nicht alle in den Texten erwähnten Werke abgedruckt werden.

Les Boîtes, *1961, Tableau-piège, 79,4 x 69 x 41 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Photo: Archiv Spoerri, Schweizerische Landesbibliothek, Bern.*
«Die Assemblage ‹Les Boîtes› (1961) ist ein früher Versuch, aus meinem Zimmerchen herauszukommen. Das Ganze erstand ich auf dem Flohmarkt und musste es natürlich zuerst auseinandernehmen, um es fixieren zu können. Der Teil, der noch nicht fixiert war, lag auf dem Arbeitstisch daneben.
Es war das erste Mal, dass ich diese Wiederherstellung der ursprünglichen, in einer Zeichnung fixierten Situation falsch fand und anstatt das Bild fertig zu machen, beide Situationen fixierte. Das andere Tischchen, auf dem sich meine kläglichen Werkzeuge befanden, nannte ich ‹Monsieur Bitos›, wegen des kleinen geschmacklosen Gegenstands, der so hiess: ein Holzmännchen, das den Penis herausstreckte, wenn man ihm auf den Kopf drückte.
Weil ich aber danach auch das Arbeitstischchen mit dem Rest der Schachteln fixierte, nannte ich diese Zweitakt-Bilder ‹Fallenbilder im Quadrat›.» D.S.

Le Danger de la Multiplication No 3, *1971, Original en série, 45 x 45 x 10 cm, Privatsammlung. Photo: Archiv Spoerri, Schweizerische Landesbibliothek, Bern.*
«Dies ist ein gutes Beispiel, eine hier etwas romantische, sentimentale Idee mit einer Serie zu illustrieren. Zugrunde liegt die Behauptung, dass mit zunehmendem Alter die Gefahr wächst, von was auch immer: Krankheit, Gefühllosigkeit, Abstumpfung. Diese Gefahr wird durch die Mausefalle dargestellt. Auf allen neun Bildern – denn die ganze Serie besteht aus neun, immer etwas grösser werdenden Hintergründen – tapst immer der linke, ebenfalls immer grössere Schuh in die Falle, nur ein einziges Mal nicht, wo dafür eine Maus oder Ratte in die Falle gerät. Eine zertretene Brille symbolisiert den blinden Zufall der Gefahr, der die Schuhe, oder ihr Träger, entgingen. Die ganze Serie sagt also mehr aus, als ein einziges Bild, obwohl jedes einzelne dasselbe Thema abwandelt.
In dieser Ausstellung können nur drei Variationen gezeigt werden, weil die Serie in alle Winde zerstreut ist.» D.S.

Attention Œuvre d'Art, *1962, Tableau-piège, 56 x 85 x 15 cm, Privatsammlung. Photo: Archiv Spoerri, Schweizerische Landesbibliothek, Bern.*

«Meine Tische sind bis heute immer vollgestellt, so dass ich oft ein Brett als Unterlage nehme, auf dem ich esse. Umso mehr geschah das in dem kleinen Zimmerchen No. 13 im Hotel Carcassonne, wo ich die ‹Edition Mat› herstellte, die Ausstellung ‹Bewogen, Beweging› vorbereitete, und auch meine eigenen ‹Fallenbilder› anfing. Es war also gar nicht anders möglich, als auf einem herumliegenden Brett zu essen. Bei diesem Brett handelt es sich um den Deckel eines Kistchens, das mir Heinz Mack schickte mit seinen Objekten für die ‹Edition Mat›. Die Worte ‹Achtung Kunstgegenstand› sind also von ihm als Transportwarnung geschrieben worden. Für mich aber war diese Aufschrift ein Programm; ich liess einen Stempel ‹Achtung Kunstwerk› anfertigen, bestempelte damit die Esswaren in der Ausstellung ‹Der Krämerladen› in Kopenhagen, und meinte damit, dass die banale Realität unter dem Aspekt von ‹Achtung Kunst!› an Interesse und Spannung gewinnt. Diese Stempelwarnung hat Robert Filliou, der bei der Ausstellung in Kopenhagen 1961 dabei war, später genial in dem Satz zusammengefasst: ‹Art is what makes life more interesting than art.› – Kunst ist, was das Leben interessanter als Kunst macht.

Ganz sicher war es auch eine Aufforderung an uns selbst, unsere traurige Umgebung mit einem gewissen Abstand zu betrachten, eben wie ein Bild, aber auch durch das Heben auf eine andere Ebene, und durch die Fixierung diese läppischen Objekte der Schwerkraft zu entziehen. Die Banalität als Wunder!» D.S.

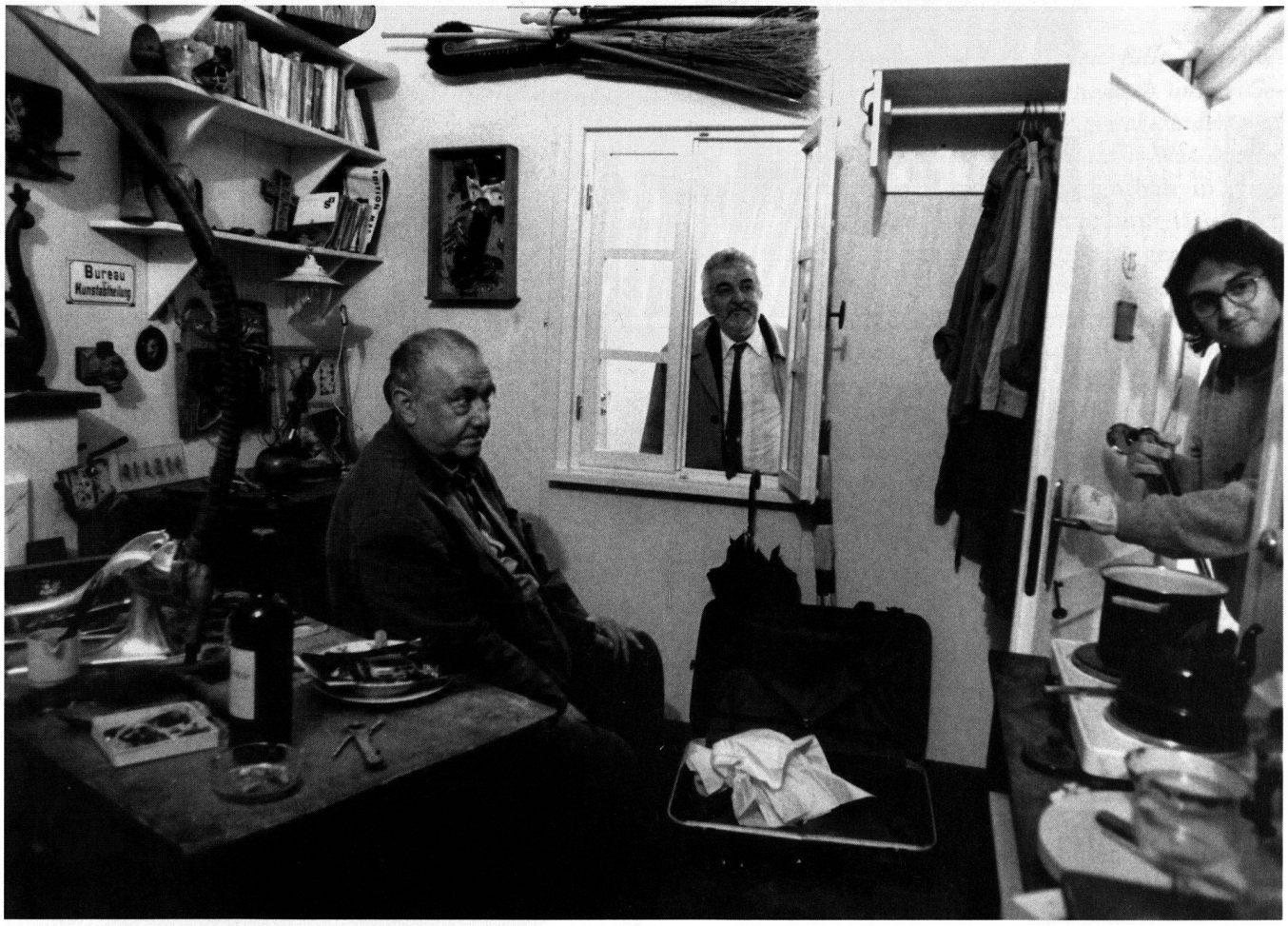
Barbara Räderscheidt, *geboren 1959 in Köln, studierte Kunst, Englisch und Pädagogik. Lehrtätigkeit an verschiedenen Kölner Schulen. 1997 Gastkuratorin im «Reiss-Museum» der Stadt Mannheim für die Ausstellung «Pferde, Mitwisser der Götter». Seit 1997 Mitarbeit in der Stiftung «Il Giardino di Daniel Spoerri – Hic Terminus Haeret»: selbstständige Arbeit als freie Autorin, Ausstellungskuratorin und Lektorin.*

DANIEL SPOERRIS CHAMBRE NO 13 – DIE ÜBERWINDUNG DER ERINNERUNG

Wenn man 1998 die Tür zu Daniel Spoerris Atelier auf dem Gelände seines Skulpturenparks «Il Giardino» öffnete, so stand man gleich wieder vor einer Tür. Man hatte eine weitere Schwelle zu überschreiten und machte unversehens eine Zeitreise, denn man befand sich im Nachbau eines von Spoerri in den Jahren 1959 – 1964 in Paris bewohnten Hotelzimmerchens, und damit in seinem ersten Atelier. Dort, in der Rue Mouffetard, entstanden die ersten «Fallenbilder».

Man mag dem Künstler kaum glauben, dass ihn die Rekonstruktion des Zimmers, in dem seine künstlerische Karriere begonnen hat, emotional nicht sonderlich berührt. Dies behauptet er aber mit Entschiedenheit: *«Ich kehre nie dorthin zurück, wo ich schon einmal war»,* konstatiert er nüchtern, und in der Tat ist das Nachbauen eines Zimmers aus dem Gedächtnis etwas anderes als eine Rückkehr. Deshalb sind wohl auch Abweichungen vom Original für *Daniel Spoerri* relativ unerheblich. Er ist sich dessen bewusst, dass nicht die Wohnsituation von 1959, sondern er selbst für die damals realisierten Ideen verantwortlich ist.

Es handelt sich wohl eher um ein Spiel mit der eigenen Vergangenheit. Die Arbeiten von damals wurden nicht penibel genau nachgebildet, sie werden vielmehr wie

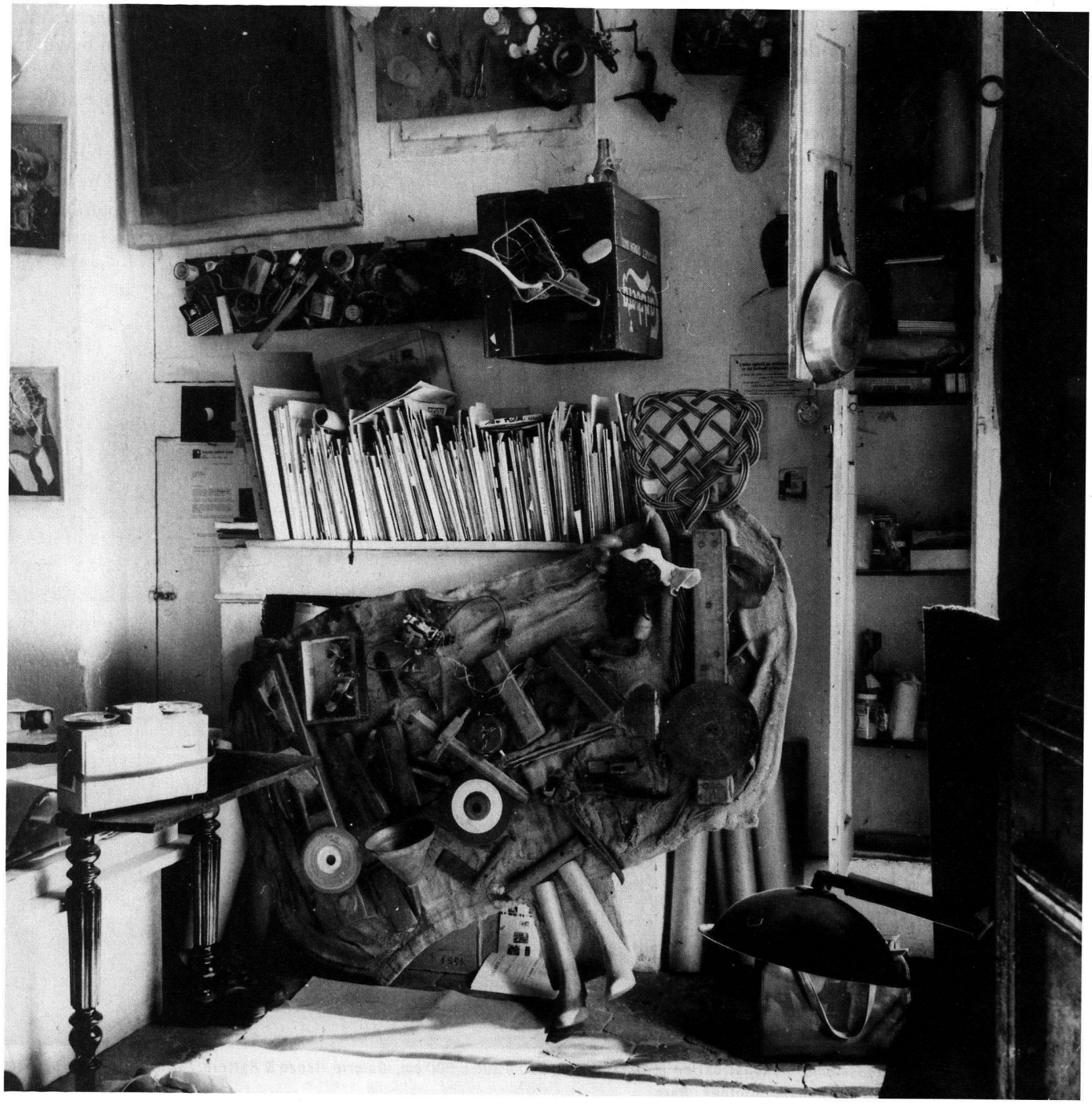


Chambre No 13, Hôtel Carcassonne, Rekonstruktion in Holz, 1998, 250 x 300 x 500 cm, Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach/Bern. Photo: Archiv Spoerri, Schweizerische Landesbibliothek, Bern.

Anspielungen oder Zitate eingesetzt. Das ist keine nostalgische Beschwörung der Vergangenheit. *«Ich will nicht zurück»*, sagt Spoerri, und man glaubt es ihm, denn er ist sicher zufrieden, der damaligen räumlichen und wirtschaftlichen Enge entwachsen zu sein. Der damalige «Lebensraum» macht nur eine Ecke des heutigen Ateliers aus.

Die Situation ist also nicht die, dass etwa ein Heimatvertriebener nach Jahrzehnten in sein Elternhaus zurückkehren würde. Das trifft dann schon eher für die Freunde zu, die Spoerri damals in Paris öfter besucht haben und denen er nun feierlich die Tür zu dem rekonstruierten Raum öffnen kann. Er beobachtet ihre Reaktion mit freudiger Spannung. *Ihn* trifft ja hier nichts mehr unvorbereitet. Er hat die damalige Lebensspanne sozusagen im Zeitraffertempo (die Rekonstruktion des Zimmers nahm nur 2 oder 3 Monate in Anspruch) nachgebildet und kennt sich jetzt aus. Das kleine Hotel Carcassonne existiert zwar noch, aber die Hotelbesitzerin erlaubte Spoerri nicht, das Zimmer Nr. 13 noch einmal zu betreten und auszumessen. Also musste er Mass nehmen, indem er den von ihm in Auftrag gegebenen Rohbau immer wieder abschritt und sich dabei er-

«Die Miserabilität hat mir plötzlich so gefallen.»



Chambre No 13, Hôtel Carcassonne, zirka 1962. Photo: Vera Spoerri.

innerte – *«Vom Bett zum Waschbecken war es nur ein Schritt. Das war so praktisch!»*

Wie in allen seinen Arbeiten gefällt es Daniel Spoerri auch hier, sein Publikum zu täuschen, beziehungsweise, vorgefertigte Erwartungen zu unterlaufen. Für ihn ist der Erinnerungsprozess erst einmal abgeschlossen, und so wird die Erinnerung zu einem Objekt unter vielen, das der Künstler für seine Assemblagen verwenden kann. *«Falso e falso e falso – le memorie sono così»* erklärte er einer Besucherin amüsiert und meinte damit: «Dieser Stuhl ist gar nicht der, der damals in meinem Zimmer stand; in diesem Bett habe ich nie geschlafen. Dies sind nicht die Assemblagen aus dem Jahre '59 – und doch stammt alles von mir.» *«So sind die Erinnerungen»:* unpräzise, unzuverlässig und doch authentisch.

Während der Hausrat in der «Holzversion» des Zimmers noch fixiert wurde, wie bei einem riesigen «Fallenbild», auf dem die Vergangenheit oder die Erinnerung «in die Falle gegangen» ist, arbeitete Daniel Spoerri bereits an der Verwirklichung eines weiteren Traums: Ein komplettes Zimmer aus Bronze, das Italienreisende nun im Skulpturenpark «Il Giardino» besichtigen können[1].

«Ich habe mir schon immer ein ungemachtes Bett aus Bronze gewünscht», sagte Spoerri, und so liess er zunächst vier Wände und einen Fussboden in Bronze giessen, um diesen «Raum» nach und nach mit Bronze-Möbeln, Bronze-Geschirr, -Büchern, -Schuhen, -Teppich und Bildern zu füllen. Schliesslich wurde das Bronze-Zimmer aber nur spärlich bestückt. Ein Bett, ein Stuhl, eine Kochplatte, auf dem Boden liegen vereinzelt Messer und Flaschen herum, im Teller auf dem Tisch hat sich Regenwasser gesammelt, trockene Blätter liegen in den Ecken, als wären sie dort zusammengekehrt worden –, hinter der Tür tatsächlich ein Besen ... *«Die Miserabilität hat mir plötzlich so gefallen»,* meint Spoerri. Die monochrome Patina in einem Farbton zwischen Rost und welkem Laub unterstützt die melancholische Atmosphäre, aber durch die Fenster sieht man das satte Grün der umliegenden Wälder und Wiesen und durch die fehlende Decke den weiten Himmel. Im Winter fällt Schnee in dieses unwirkliche Zimmer. Man schwindelt, und dies nicht nur, weil der ganze Raum stark geneigt ist, sondern weil man in eine andere Realität versetzt wird.

Auch das Bronze-Zimmer heisst «Chambre No 13». Zwar befinden sich einige wichtige «Fallenbilder» an den Wänden, wie das erst später installierte Kinderstühlchen mit leeren Bierflaschen und vollem Aschenbecher, das die Erinnerung an ein Frühstück mit dem Freund *Robert Filliou* beinhaltet, und das Bett, Kamin, Waschbecken, Tür und Fenster sind an derselben Stelle wie in jenem Pariser Hotelzimmer, aber dass es keine Nachbildung ist, ist offensichtlich.

«Unsere Aufmerksamkeit füllt ein Zimmer mit Gegenständen an, doch unsere Gewohnheit lässt sie wieder verschwinden und schafft uns selber darin Platz[2].» Was *Marcel Proust* hier über den Aufenthalt in einer fremden Umgebung schreibt, lässt sich wörtlich nehmen und übertragen. In dem überfüllten, aus der Erinnerung noch einmal aufgebauten Zimmer hatten die Gegenstände die Überhand. Für Menschen schien kaum Platz. In der Bronze-Version des «Chambre No 13» haben sich die Objekte etwas zurückgezogen, wodurch die Atmosphäre aber fast noch dichter wird. Der blinde Spiegel symbolisiert es: Hier wird ein innerer Zustand gespiegelt und kein äusseres Bild. ✦

1 Weitere Ausführungen hierzu finden sich in dem Buch Anekdotomania – Daniel Spoerri über Daniel Spoerri im Kapitel Meine Zimmer, sowie im Katalog Il Giardino di Daniel Spoerri, Florenz/Siena 2000.

2 Proust, Marcel, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit; Frankfurt 1976, Seite 877.

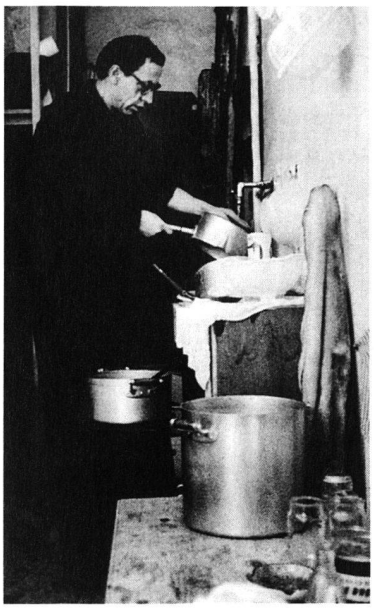
Michael Wirth

«Da hängt was aus dem Bild»

«Anekdotomania» – Daniel Spoerris Künstlerbuch zur Ausstellung «Daniel Spoerri – Metteur en scène d'objets» im Museum Jean Tinguely Basel

Das Wort «Retrospektive» mag *Daniel Spoerri* nicht, schon gar nicht, um jene seinem Werk gewidmete Ausstellung im Basler Tinguely-Museum zu bezeichnen, die von Mitte Mai bis September eines der ganz grossen Kunstereignisse in der Schweiz des Jahres 2001 sein wird. Daniel Spoerri hat sie schon in den Fünfzigerjahren aus seinem Kopf gestrichen, all diese Attribute, die den arrivierten Künstler kennzeichnen. Kein Wunder also, dass es zur Basler Schau keinen Katalog im traditionellen Sinne gibt. Daniel Spoerri hat das Buch zur Ausstellung gleich selbst geschrieben, und «herausgekommen» ist eines der eindrücklichsten Künstlerbücher der letzten Jahrzehnte. Dass Künstler selbst Auskunft geben über ihr Werk ist eine angelsächsische Tradition, die leider im deutschsprachigen Raum kaum verbreitet ist.

Daniel Spoerri über Daniel Spoerri – hier hält jemand Einkehr, in dieser «Anekdotomania» hält ein Künstler inne, um sich zu erinnern, an Künstler-Freundinnen und -Freunde, an die Zimmer, die er bewohnt und gestaltet hat, an die Entstehungsgeschichte seiner Fallenbilder und seiner Restaurants. Offen, selbstkritisch, übermütig und differenziert beschreibt Spoerri, was ihn anzog oder abstiess: wie ihn etwa die Pariser Aufführung von *Eugène Ionescos* Stück «La Cantatrice chauve» so begeisterte, dass er umgehend beschloss, das Stück in einem Berner Kellertheater auf deutsch aufzuführen, warum seine «Détrompe-l'œils», seine Enttäuschungsbilder, einer romantischen Flusslandschaft etwa den Kunstcharakter nehmen, indem er auf den Fluss einen Wasserhahn montiert. Neben einem Zeitungsphoto mit einem hungernden Kind erhält ein Kuchenteller eine andere Bedeutung als ohne dieses Photo. Sein Freund *Robert Filliou* hat diese für Spoerri so prägende Beobachtung auf den Punkt gebracht: *«Art is what makes life more interesting than art.»* Dass Spoerri eine der grossen ästhetischen und kunstsoziologischen Debatten der Sechziger- und Siebzigerjahre um das Verhältnis von Kunst und Leben mit der Umsetzung dieses Satzes entscheidend mitgestaltet hat, verschweigt er bescheiden. Um Wirkung ging es ihm nie. Auch sie ist für ihn nur eine Illusion.



Robert Filliou im Restaurant de la Galerie J in Paris, März 1963.

Daniel Spoerri führt uns mit seinem Buch durch die Schau seiner Werke im Museum Jean Tinguely, als zeige er uns seinen Skulpturen-Garten in der Toskana, den er seit zehn Jahren anlegt. Es ist, als ob man beim Gang durch diesen Garten in Seggiano Daniel Spoerris Lebensweg noch einmal beschreitet. «Il Giardino» zeigt indes vor allem eins: wie sehr die dort ausgestellten Werke, die seiner Freunde *Eva Aeppli, Roland Topor, Marcel Duchamp, Karl Gerstner, Jean Tinguely, Dieter Roth* und die eigenen einander die Sehnsucht nach menschlicher Wärme und deren Erfüllung zurufen, nach einem Miteinander, das – nach dem Zufall – bis heute die bestimmende Kraft im Leben dieses Künstlers ist. ✦

Anekdotomania. Daniel Spoerri über Daniel Spoerri, Museum Jean Tinguely Basel. Mit einem Vorwort von Margrit Hahnloser, Hatje Cantz, Ostfildern 2001.
Dieses Buch erscheint anlässlich der Ausstellung «Daniel Spoerri – Metteur en scène d'objets», Museum Tinguely, Basel, **16. Mai bis 2. September 2001.**
Museum Jean Tinguely Basel, Grenzacher Strasse / Solitude-Park, 4002 Basel, Tel. 0041 61 681 93 20, Fax: 0041 61 681 93 21, Internet: www.tinguely.ch

Öffnungszeiten: Mittwoch bis Sonntag 11–19 Uhr, Mo und Di geschlossen.

Ein Tag mit Daniel Spoerri, Sonntag, 17. Juni 2001, 11–23 Uhr, 11–13 Uhr Führung mit Daniel Spoerri, 15–17 Uhr Daniel Spoerris «Feilsch-Markt» für Kinder: Jedes Kind bringt ein Objekt mit einer besonderen Geschichte. Ab 20 Uhr liest Daniel Spoerri aus seinem Buch «Anekdotomania» mit anschliessender Signierstunde und Aufführung des kurzen Theaterstücks «Ja, Mama, das machen wir!»

Hugo Loetscher
wurde 1929 in Zürich geboren. Nach seiner Promotion (Dr. phil. I) Literaturkritik in der «Neuen Zürcher Zeitung» und in der «Weltwoche». 1958–1962 literarischer Redaktor der Zeitschrift «du», leitete er die von ihm begründete Beilage «Das Wort». 1964–1969 Feuilleton-Redaktor und Mitglied der Chefredaktion der «Weltwoche». Seit 1965 regelmässige Aufenthalte in Lateinamerika. 1976 und 1978 Reisen in den Fernen Osten. Von September bis Februar 1980 «Writer in Residence» an der University of Southern California. Korrespondierendes Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt.

Als Fallengast bei den Zufälligkeiten von Daniel Spoerri

Werde ich zu einem gastronomischen Tagebuch geladen, möchte ich schon gern wissen, was aufgetragen wird, und sei es nur lesenderweise. Wie man im Fauteuil reist, indem man sich in einen Reiseführer vertieft, kann man sich kulinarisch was auftischen lassen, ohne dass es einen Tisch dazu braucht – concept Rezept und concept Reise, das gab es, ehe es concept art gab.

Vielleicht lädt *Daniel Spoerri* einen nicht zu einer Mahlzeit ein, sondern zu abgegessenen Tellern und leergeschöpften Schüsseln, und der Tisch steht nicht beinlings auf dem Boden, sondern hängt an der Wand, und satt werden soll man mit Betrachten dessen, was andere nach einer Mahlzeit zurückgelassen haben – neben schmutzigem Geschirr dreckiges Besteck, Flaschen, volle Aschenbecher, angebrochne Brötchen oder einen vergessenen Salzstreuer. Man fängt an auszurechnen, wieviel man verdient hätte, hätte man sich nicht der täglichen Mühe des Abwaschs unterzogen. Man ist in eine Falle geraten, aber was an der Wand hängt ist ehrlich genug, sich selber als Fallen-Bild zu bezeichnen.

Wie auch immer: lädt Spoerri zu Gastronomischem ein, ist meine Neugierde geweckt; denn ich habe einiges verpasst. Zwar kannte ich Spoerri, wie er als junger Tänzer und Theatermann in Bern nach *Picassos* Methode *«Wünsche am Schwänzchen»* packte, aber ich war wieder einmal nicht in Zürich, als Kunstkritiker wie *Manuel Gasser* und *Willy Rotzler* in der Galerie Bischofberger rumänische Spezialitäten à la Spoerri servierten. Es hat sich auch nie ergeben, dass ich in Spoerris Düsseldorfer Restaurant gegessen hätte. Schon gar nicht war ich in Genuss gekommen, als Spoerri «Ia gebratene Heringgräte» anbot, aufgetischt von *Joseph Beuys,* dem Mann, der behauptete, dass jeder von uns Künstler ist, was wohl nicht heissen kann, dass damit auch schon jeder von uns Koch ist. In der Kochkunst genügt es nicht, Genie zu haben, da muss man was können, gebratene Gräte zum Beispiel mag ich nur, wenn sie rosa durch und gut abgehangen sind.

Eingedenk solch verpasster Gelegenheiten nimmt man noch so gerne eine Appetit-Lektüre in die Hand wie Spoerris «Gastronomisches Tagebuch». Dankbar, dass das Buch wieder aufgelegt wurde. Schwerlich greifbar bleiben die Kassetten mit den Lungen- und Zungen-Rezepten oder den «Zehn bis zwölf (und wenn man richtig liest alle) Hirnrezepten / gross und sehr schräg geschrieben.» Es gab auch Kassetten für Hoden-Rezepte, was vielleicht nicht jedermanns und jederfraus Sache ist, schon sprachlich nicht («Darf ich noch ein bisschen Hoden nachschöpfen»), der Euphemismus *«spanische Nierli»* ist bürgerlich zumutbarer, *«cojones de toros»* auf einer Speisekarte hingegen werden zu einer spanischen Spezialität, die man weder Carmen noch dem Torero vorenthalten möchte.

Nun hat sich Spoerri – auch im Kulinarischen – stets für Besonderheiten interessiert. Er hat dafür eigens ein Wort kreiert *«Gastronoptikum», «Bauchschau»,* wie er selber die Kombination von «Gastronomie» und «Panoptikum» übersetzte. Was er an Koch- und Küchenkuriositäten zusammenstellte, ist seinerzeit im Zürcher Regenbogen Verlag erschienen und längst eine antiquarische Kostbarkeit geworden. Darin konnte man sich informieren, dass Hahnenkämme mit Trüffel potenzfördernd sind oder wie ein symbiotischer Hase schmeckt – Küchenauskünfte, die man nicht im «Fleissigen Hausmütterchen» findet, es sei denn, eine Hausfrau habe Gäste, denen die Lust nach Vampir-Suppe steht oder nach Blutsuppe, die, da koschere Regeln verletzend, als *«anti-semitische Suppe»* («gastronomical correctness?») apostrophiert wird.

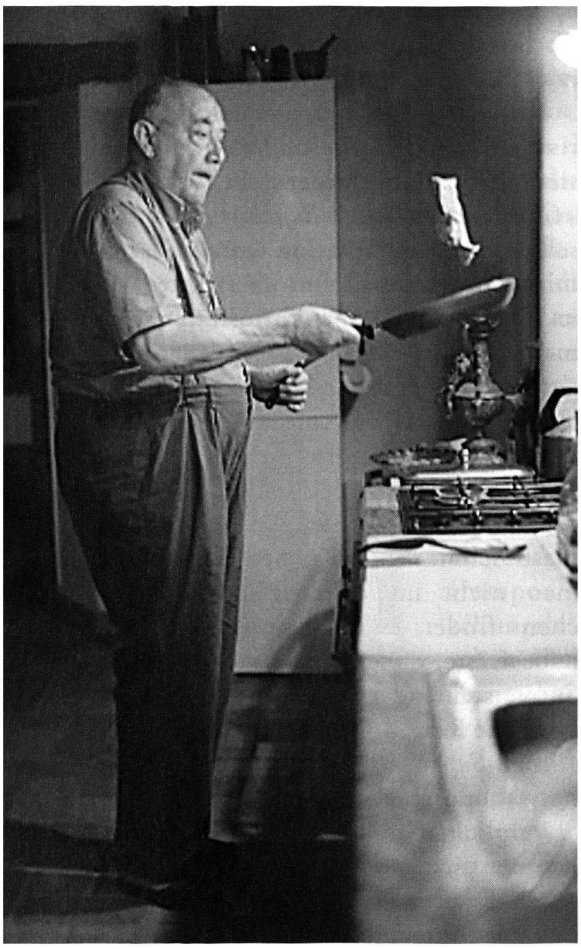
Verglichen mit solchen Extravaganzen nehmen sich die Rezepte im Gastronomischen Tagebuch geradezu familienfreundlich und jugendfrei aus. Vor allem die

«Abhandlung über die Boulette», die bei uns als Frikadelle auftritt und international als Hamburger berühmt wurde. Dass es sich um ein multi-kulti-Fleischgericht handelt, mag man schon daraus ersehen, dass ein Rezept in Englisch vorliegt und eines in Schwedisch. Und unvermeidlich die Keftedes, die griechische Variante, die aus Hammelfleisch und mit etwas Minze hergerichtet werden kann.

Denn dieses «Gastronomische Tagebuch» ist das Resultat von einem Aufenthalt auf der ägäischen Insel Symi, verfasst von Spoerri und inspiriert von *Kichka,* seiner Gefährtin. Gekocht werden kann nur mit dem, was auf Symi zur Verfügung steht. Immerhin, Ketchup ist aufzutreiben, lockender wenn auch seltener, als Leckerbissen weiche Muscheln und Austern, die von Schwammfischern in grosser Meerestiefe gepflückt werden. So einladend ist sonst das Essen nicht immer – oft kaltes Huhn, das mag noch eher gehen als *«Zum Frühstück kalter Nudelauflauf und ein Glas Milch».*

Aber über das Essen hinaus bietet das Buch «Anekdoten und anderen Kram», und in Krimskrams war Spoerri stets ergiebig und einfallsreich – hat man nicht sogar von Krimskrams-Magie gesprochen? Im vorliegenden Fall meldet sich das Allerlei und das Ausserdem in den zuweilen recht ausführlichen Fussnoten. Denn für die Neuausgabe hat Spoerri das Buch *«komplett durchgesehen und üppig ergänzt»* – mit solcher Üppigkeit, dass einem mit der Zeit was unterm Strich steht, mehr interessiert als was darüber zu lesen ist. Das kennen wir ja auch von Verträgen her, wo im Kleingedruckten alles andere als Unwesentliches untergebracht ist.

Daniel Spoerris Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls, enthalten die mit Hilfe von Daniel Spoerris (D.S.) gutem Freunde Robert Filliou aufgezeichnete französische Originalversion und das Anekdotenallerlei seines guten Freundes Emmett Williams (E.W.) aus der amerikanischen Version, alles übersetzt und mit weiteren Anekdoten angereichert von seinem ebenso guten Freunde Dieter Roth (D.R.), versehen um weitere Materialien und Anmerkungen anlässlich der englischen und der deutschen Neuausgabe und jetzt verlegt bei Edition Nautilus. Edition Nautilus Verlag Lutz Schulenburg, Hamburg 1998.
Daniel Spoerri, Gastronomisches Tagebuch. Itinerarium für zwei Personen auf einer ägäischen Insel nebst Anekdoten und anderem Kram sowie einer Abhandlung über die Boulette. Edition Nautilus Verlag Lutz Schulenburg, Hamburg 1995.



D.S. in Seggiano, 2000. Photo: Barbara Räderscheidt.

Unterm Strich holt Spoerri aus, ein *coquus doctus,* beseelt «Vom Geist der Kochkunst» des von ihm verehrten *Karl Friedrich von Rumohr.* Hier redet er von antiken Autoren (Kennen Sie neben *Platons* Gastmahl auch das «Gelehrtengastmahl» von *Athenäus von Naukratis?*), er erinnert sich an seine Pantomimen-Lehrzeit (hochgezogene Augenbrauen für einen Menschen, der einen Gedanken sucht, zusammengezogene Brauen für einen, der einen Gedanken hat), er erzählt vom Brauch der Armen, im Kamin Holz anzuzünden, um das Zubereiten einer Mahlzeit vorzutäuschen, und übers *choucroute* erfährt man: Es waren schweizerische Söldner, die nach Frankreich ihr heimatliches *«Suur chrut»* mitbrachten, wo die Franzosen das Berndeutsch verballhornten. Unerwartete Hinweise und überraschende Assoziationen, und nicht nur, weil Spoerri auch stets (madeleine, madeleine) auf der Suche nach dem Geschmack der Kindheit ist.

Nun ist das «Gastronomische Tagebuch» als «Itinerarium für zwei Personen» untertitelt. Aber, ob passend und unpassend, es mischt unentwegt ein Dritter mit, der Hausvermieter, nicht unbegabt für den faulen Zauber, einst Schiffskoch, Gemüseputzer und Clochard in New York und nach der Rückkehr aus den USA wieder Fischer auf seiner heimatlichen Insel. Dieser Kosta Theos erweist seinem Namen «Theos» (Gott) alle Ehre und Verpflichtung: *«Wir sind zwar im Moment alle nichts. Aber nach meinem Tod werde ich Gott, ich werde alles besser machen. Dann stirbt niemand mehr, und es ist aus mit dem Tod.»*

Dieser Figur hat Spoerri ein eigene Publikation gewidmet, als er zwanzig Jahre nach Verlassen der Insel sich an Symi erinnerte «Kosta Theos: «Dogma I am God». Anlass war die Ausstellung seiner Zimtzau-

berobjekte, der *«objets de magie a la noix»*. Plastiken, die er während seines Inseldaseins geschaffen hatte. Zwar hatte er damals den Kunst- und Literaturbetrieb hinter sich gelassen, doch so ganz ohne Beziehung hielt er es nicht aus. Er redigierte für vierundzwanzig Abonnenten vier Nummern von «Le petit Colosse de Symi», die vierte und letzte war Kosta Theos gewidmet.

City-Galerie Zürich, 1965, D.S. (links) mit Gerd Schiff, Myriam Spoerri, Bruno Bischofberger, Willy Rotzler. Photo: Archiv Spoerri, Schweizerische Landesbibliothek, Bern.

Symi war eine Lebensetappe geworden – und dies aus purem Zufall. Nun war für Spoerri der Zufall mit anhaltender Treue eine einfallsreiche Muse gewesen. Er hat sie mit einer «Topographie des Zufalls» geehrt. Der Einfall des Zufalls ist verblüffend einfach, wie das bei genialen Einfällen oft der (Zu-)Fall ist. Spoerri wollte reinen Tisch machen im Pariser Hotel Carcassonne, wo er wohnte. Statt dass er die Gegenstände aussonderte, wegwarf oder sie für ein Fallen-Bild benutzte, nummerierte er durch, was (am 17. Oktober 1961 nachmittags um 15.45) zufällig auf der einen Tischhälfte stand, und er verhalf dem Selleriesalz und dem dunkelblauen Plastikstöpsel ebenso zu einer Geschichte wie dem Schälmesser, dem Holzlineal oder den Bruchstücken von Eierschalen. Anonyme achtzig Gegenstände kamen zu einer Geschichte. Gemäss dem künstlerischen Credo, *«dass anhand eines Hosenknopfs die ganze Welt aufgedröselt werden kann»*.

Demnach dröselt Spoerri eine Garnspule auf, *«die keine ist, sondern ein Pappstern, mit schwarzem Faden, zusammen mit einer Nadel vor ein paar Tagen beim Zeitungsmann gekauft. Vom Zeitungsstand war ich direkt ins Café ‹Les cinque billards› gegangen und traf dort Annie, eine junge Frau aus der Nachbarschaft. Als sie Nadel und Faden in meinen Händen sah, anerbot sie sich, den Knopf am Hosenschlitz anzunähen und sie tat es an Ort und Stelle.»* Manchmal ist das Pedigree der Gegenstände bescheiden. Da steht für Schraube nur Schraube. *«An dieser simplen Eintragung werden Puritaner Freude haben.»* Das notiert nicht Spoerri, sondern *Emett Williams*. Als Spoerri die achtzig kommentierten Gegenstände in einer Galerie ausstellte, inspirierten sich Künstler-Freunde an den Exponaten, sodass die Topographie des Zufalls anekdotisch bereichert wurde mit Glossen von *Dieter Roth, Roland Topor* und *Robert Filliou*.

Der Einfall des Zufalls ist verblüffend einfach, wie das bei genialen Einfällen oft der (Zu-)Fall ist.

Für die Buchausgabe wurden die Zufälligkeiten nummeriert, detailliert säuberlich beschrieben, die eigenen und die Fremdkommentare erkennbar gegeneinander abgesetzt, der Anhang aufgegliedert und das Ganze mit einem Inhalts- und Personenverzeichnis versehen und in die Zwangsjacke «A bis Z» gesteckt. Die (Zu-)Fälle retteten den Krimskrams ihrer Zufälligkeit, indem sie in die Falle der Systematik gingen.

Der Zufall erweist sich wie Spoerri als *cuoco secreto*, aber einer, der nicht das Rezept preisgibt. ✦

Daniel Spoerri

Vorschläge für eine Versuchsbühne

(...) Die Betonung liegt (...) auf dem Menschen, weil im Theater in erster Linie der Mensch das Material der Aussage ist. Alle anderen Künste bedienen sich anderer Materialien, um auch menschliche Aussagen herzustellen; spezialisieren sich also in den Richtungen, die ihre Materialien zulassen. Die komplexe Erscheinung des Menschen ist gerade heute nur noch auf dem Theater gerechtfertigt und deshalb notwendig. Überall dort, wo der Mensch auftritt, fordert er alle Gestaltungsmittel. Wie in der Architektur, so im Theater. Deshalb sind neben dem Menschen die anderen Materialien des Theaters: Form, Farbe, Licht, Wort, Geräusch. Die meisten dieser Prinzipien werden auch im traditionellen Theater angewandt. Der Unterschied läge in einem vollständigen Verzicht der literarischen, also erzählenden Dramatik. Und zwar sogar anstelle intuitiv erdachter Abläufe mathematisch konstruiert Bewegungs- und Wort(laut)-kombinationen. Anstelle intuitiver (individueller) Bezüge, mathematisch konstruierte Kombinationen. Wobei die Kombination die individuelle Aussage im objektiven System enthalten muss. (...) ✦

Aus: «das neue forum», herausgegeben von G. R. Sellner, 7. Jahrgang, 1957/1958, Heft 10, S. 157–160.

Henning Rischbieter

«Ja, Mama, das machen wir!»

Daniel Spoerri als Theaterautor

Für mich die aufregendste Darbietung des Abends war die zweite, «Ja, Mama, das machen wir» von Daniel Spoerri. Dieser Schweizer Alleskünstler hatte mir schon einmal tiefsinnigen Spass gemacht, als ich in einer Kölner Galerie ein «Bild» von ihm sah. Auf den Öldruck einer romantischen Alpenlandschaft mit Wasserfall und Bergstrom, umgeben vom Goldrahmen, hatte er einen «echten neuen Wasserhahn» und eine Handdusche aufmontiert. Spoerri nannte das ein «Fallenbild» mit desillusionierender Wirkung. In Ulm nun zeigte man ein «Fallenstück» des Autors. Es entstand, als Spoerri mit seiner Freundin ein junges Ehepaar in Nizza besuchte. Man ass zusammen in der Küche. Spoerri nahm das dabei vor sich gehende Gerede auf Band auf, Claus Bremer übersetzte den Text ins Deutsche und vier Ulmer Schauspieler spielten die Küchenszene, redeten und assen (Beefsteak, Brot und Salat). Während sie die Szene spielten, lief ein Bandgerät neben dem Küchentisch. Das so aufgenommene Band wurde dann vorgespielt und von den Schauspielern kommentiert (etwas lust- und einfallslos an dem Abend, an dem ich der Demonstration beiwohnte). Abgesehen davon, dass die rohe Küchenrealität, die einem da vorgespielt wurde, eine eigentümliche Dichtigkeit aufwies (was alles an eigenem Küchen- und Essensgerede erkannte man da amüsiert wieder – amüsiert, weil so angenehm ins Gallische verfremdet), abgesehen davon wurde durch die Bandaufnahme und ihre Kommentierung in aller baren Öffentlichkeit ein Rahmen drum gemacht, ohne Tricks Abstand davon genommen: sicher kein «Kunst»-Vorgang im herkömmlichen Sinne – eher ein «Intim»-Vorgang, aber heiter objektiviert. ✦

Aus: Henning Rischbieter, Theater im Untergrund, in: Theater heute, Januar 1963, S. 36–38. Aufführung des Stücks am 17. Juni 2001 im Museum Jean Tinguely Basel. Details siehe S. 34.

Spoerri als Erster Tänzer am Stadttheater Bern, 1954–1957.

Eat Art!

Ewa Esterhazy, *1955 in Wien geboren, 1997 Dissertation über «Das gastronomische Theater des Daniel Spoerri». Lebt und arbeitet in Wien.*

Wie ein Kaufappell klingt die imperative Bezeichnung jener neuen Kunstgattung, die Daniel Spoerri erfunden hat. Da er sich aber ebenso im Klaren ist, dass – auch in der Kochkunst – das Rad nicht neu erfunden werden kann, bezieht er sich mit dieser neuen Kunstpraxis gleichermassen auf alte Traditionen und schliesst deren Erforschung in die Eat Art mit ein. Dabei geht Spoerri immer mit viel Wort-Witz und Selbstironie vor.

Zunächst kann man Eat Art als Erweiterung der Objektkunst zur Aktionskunst sehen: Spoerris Assemblagen, die er *«tableaux-piège»,* Fallenbilder, nennt, halten den Zustand der Tafel am Ende eines Essens fest. Diese Momentaufnahmen werden gekippt und wie Tafelbilder im doppelten Wortsinn als Kunstwerke an die Wand gehängt. Der Tisch wird in seinem ‹abgefrühstückten› Zustand mit allen Gegenständen und Essensresten festgeklebt, das Unordentliche und Schmutzige provoziert die Betrachter und überschreitet somit nicht nur die Gattungsgrenzen der Kunst, sondern auch die Grenzen des so genannt guten Geschmacks. Dabei wird ersichtlich, dass es mehr als um die Ansammlung ästhetischer oder unästhetischer Objekte um die sinnliche Gewissheit der Wahrnehmung, ihre Täuschung und dadurch um ihre Infragestellung geht.

Le Coin du Restaurant Spoerri, 1968, Tableau-piège, 270 x 300 x 150 cm. Photo: Archiv Spoerri, Schweizerische Landesbibliothek, Bern.

Bald schon interessiert Spoerri sich stärker für die Inszenierung seiner Arbeit. Die gastronomischen Schauspiele der Bankette markieren als Gesellschaftsessen häufig bedeutende Ereignisse wie Neubeginn und Abschluss, etwa von Ausstellungen oder der Lehrtätigkeit an Kunsthochschulen.

Als für Spoerri selbst bedeutendstes Abschiedsritual gilt die Schlussveranstaltung der Nouveaux Réalistes: «L'Ultima Cena», 1970 in Mailand. Genau 10 Jahre zuvor hatte sich die Gruppe der Nouveaux Réalistes per Manifest in Paris gegründet, nun wurde sie im wahren Wortsinn feierlich als *«gegessen»* erklärt. Dafür wurden für alle Künstler der Gruppe jeweils ein Tisch mit entsprechend repräsentativen komestiblen Kunstwerken angerichtet und solcherart die ultimative Einverleibung und Verdauung des Nouveau Réalisme begangen.

Eine weitere selbstironische Vorwegnahme eigener Vergänglichkeit stellt die Beerdigung des Fallenbildes im Jahr 1983, «L'enterrement du tableau piège» unter dem Titel Menu «attrape-tripes» dar. Für dieses aufwendig inszenierte Bankett waren die Gäste gebeten worden, ihr eigenes Geschirr als persönliches Geschmacksportrait mitzubringen. Nach den *Hors d'œuvres au buffet* im Schlossgarten des Parks von Jouy-en-Josas in Frankreich wurden neben einem frisch ausgehobenen langen Graben an einer ebenso langen Tafel der Hauptgang, der vor allem aus Kutteln und anderen Innereien bestanden hatte, eingenommen. Danach wurde die Tafel aufgehoben und mit den Resten der Mahlzeit Platte für Platte in den Graben versenkt und begraben. Während die Desserts wieder vom Buffet gereicht wurden, schaufel-

Enterrement du tableau-piège, Park des Chateau de Montel, Jouy-en-Josas, 1983. Photo: Archiv Spoerri, Schweizerische Landesbibliothek, Bern.

ten Bagger den Graben zu und Daniel Spoerri säte Gras darüber. Der Plan, zehn Jahre später einen Teil der begrabenen Tafel als spurensichernde Archäologie moderner Kunst wieder zu exhumieren, wurde nicht mehr realisiert. Allerdings liess sich bis zuletzt das vergangene Geschehen durch deutlich unterschiedlichen Graswuchs wahrnehmen.

Spoerris Lust an Wortspielen und seine wachsende Prominenz führten ihn zu einer weiteren selbstironischen Inszenierung von Eat Art: den «Dîners homonymes». Ein solches «Dîner» veranstaltete er zuerst anlässlich des Beginns seiner Lehrtätigkeit an der Kunsthochschule in Köln, deren Rektor seinerzeit *Karl Marx* hiess.

Gemeinsam mit seinen Studenten erarbeitete Daniel Spoerri verschiedene Tische, und als Gäste waren willkürlich zusammengesuchte Personen geladen, die alle berühmte Namen aus verschiedenen Kulturbereichen, aus Kunst und Philosophie, aber auch von Gemeinplätzen wie Hinz und Kunz trugen. Bei Tisch gab es dann dementsprechend nur Speisen und Getränke mit ebensolchen Namen. *Johann Wolfgang von Goethe* traf Faust bei *Schiller*locken, *Bach*forellen und *Mozart*kugeln. Die Wochenzeitschrift *«Die Zeit»* widmete damals diesem Ereignis ein ganzes Zeitmagazin. Eines der erfolgreichsten Konzepte wurden die «arm und reich»-Inszenierungen. Dafür wird ein Dîner ausgerichtet, das zur Hälfte aus einem Menü anspruchsvoller *Cuisine* der «Reichen» und zur Hälfte aus einfacher, aber sehr gut gekochter Kost der «Armen» besteht. Die Tische werden in Doppelreihen so angeordnet, dass auf der einen Seite die «Reichen» auf goldenen Stühlen gegenüber den «Armen» auf einfachen Bänken ihre ungleichen Menüs serviert bekommen. Bedingung für die Teilnahme ist der Erwerb einer nummerierten Eintrittskarte zu einem einheitlichen Preis. Vor Beginn des Banketts legt Spoerri mit einem einzigen Würfelwurf die Zuordnung der Ticket-Nummern zu den Kategorien «arm» und «reich» fest. Eine gerade oder ungerade Augenzahl bedeutet dann, dass alle Besitzer einer geraden oder ungeraden Nummer auf dem Ticket arm oder reich speisen werden. Das erste «riche et pauvre-Bankett» realisierte Spoerri 1980 für das Eat Art-Festival in Chalon, 1994 nahm er es anlässlich einer Ausstellungseröffnung in Montbéliard wieder auf und zuletzt wurde im Juni 1998 zur Preview der MAK-Ausstellung *out of actions AKTIONISMUS, BODY ART & PERFORMANCE 1949–1979* in Wien dasselbe Prinzip unter dem Titel «Un coup de dés» angewandt. Das Motto entstammt einem Gedicht von *Stéphane Mallarmé,* wonach ein Würfelwurf niemals den Zufall abschaffen wird. ✦

Spoerri kochte selbst, den Service hatten verschiedene Kunstkritiker übernommen, sie mussten dem Publikum die Kunst der Eat Art nahe bringen, und am folgenden Tag konnte ein weiteres «tableau-piège» an der Wand bewundert werden.

Das Objekt ist geheimnisvoller als das Subjekt

Über die Aktualität des Werks von Daniel Spoerri sprach Michael Wirth mit dem Basler Philosophen Hans Saner.

Hans Saner, *geboren 1934, studierte Philosophie, Psychologie und Germanistik; 1962–1969 Privatassistent von Karl Jaspers, dessen Nachlass er im Auftrag der Karl Jaspers-Stiftung herausgab (7 Bände, München 1978–1991). Lehrt seit 1980 Kulturphilosophie an der Musik-Akademie Basel, arbeitet aber überwiegend freischaffend. Publikationen u.a.: Karl Jaspers, rororo-monographie 169, Reinbek bei Hamburg 1970 11. Auflage 1999; Die Anarchie der Stille, Basel 1990, 3. Auflage 1996; Macht und Ohnmacht der Symbole. Essays, Basel 1993, 2. Auflage 1999; Einsamkeit und Kommunikation. Essays zur Geschichte des Denkens, Basel 1994; Der Schatten des Orpheus, Lenos Verlag, Basel 2000.*

Michael Wirth: Daniel Spoerri war auch Tänzer und Choreograph, obwohl er selbst keine grosse Begabung empfand. Welche Bedeutung hat die Ausdruckskunst des Körpers für sein Gesamtwerk?

Hans Saner: Der Tanz ist die subjektivste aller Künste. Er ist nicht allein Ausdruckskunst des Körpers, sondern des ganzen Menschen: Harmonie von Körper, Geist und Seele. Der Körper ist sein Instrument, und der Ausdruck des Körpers in Raum und Zeit – der Tanz ist kinetische Kunst – ist sein durch und durch vergängliches Werk.

Sie fragen nun nach der Bedeutung dieser Kunst im gesamten Schaffen von Daniel Spoerri. Sie könnte widersprüchlicher gar nicht sein. Denn einerseits hat Spoerri die subjektive Ausdruckskunst am Ende seiner Berner Zeit radikal aufgegeben. Er muss damals von einer Subjektivitätskrise befallen worden sein, an deren Ende ihm das gewordene Objekt interessanter und geheimnisvoller erschien als das gestaltende Subjekt. Deshalb wurde die subjektive Gebärde der Gestaltung zurückgenommen und mit ihr die Ausdruckskunst als persönliche Körperkultur aufgegeben. Aber andererseits ist der Ausdruck ganz in das meist statische Objekt eingegangen, das nun zum Zeugnis und zur Chiffre vergangener individueller Ereignisse oder kultureller Prozesse wurde. Das Subjekt war nur noch indirekt präsent – im Reflex eines Objekts, welches das zufällige Überbleibsel individueller Rituale sein konnte. Nehmen Sie die frühen Fallenbilder, an denen man diese Veränderung am besten sehen kann. Diese abgegessenen Tische sind die fixierten, gleichsam verewigten Ruinen kommunikativer Rituale. Sie sind *nur* Objekte: zufällige End- und Endzeit-Produkte, als solche aber die Chiffren von alltäglichen Ritualen, die von Menschen vollzogen worden sind. Diese Rituale sind in ihnen zugleich aufgehoben und aufbewahrt. Die Bilder drücken etwas aus als postsubjektive Objekte. Diese ganz andere Ausdruckskunst ist im Werk von Daniel Spoerri in vielfachen Varianten omnipräsent: narrativ in den Objekten des Musée sentimental, rätselhaft und magisch in den ethno-synkretistischen Objekten und ironisch in den Wortfallen.

Warum kommt dem «Fallenbild» eine so zentrale Bedeutung zu?

Weil Spoerri aus dem Fallenbild, das anfänglich nur ein provokativer Einfall in einer persönlichen Krisensituation zu sein schien, ein Vehikel fast seiner ganzen künstlerischen Entwicklung gemacht hat. Das Fallenbild war vorerst nichts weiter als ein fixierter zufälliger Wirklichkeitsausschnitt aus Objekten samt ihrer Unterlage, der aus der Horizontalen in die Vertikale gekippt wurde. Die Objekte eines abgegessenen Tisches z.B. wurden ohne jede Veränderung in ihrer zufälligen Konstellation auf dem Tisch fixiert, und danach wurde der ganze Tisch oder das ganze Tischblatt auf der Wand senkrecht befestigt. Dieses Kippen der Ebene kam der Erklärung eines zufälligen Objekts zum Kunstwerk gleich.

Dieses *«einfache Fallenbild»* – so bezeichnete es Spoerri später – wurde nun über Jahre und Jahrzehnte erweitert, und zwar in zwei Richtungen: Die eine bestand darin, dass immer mehr zufällige Determinanten als Elemente in das Fallenbild integriert wurden, z. B. auch die Werkzeuge der Fixierung oder die nachträglichen Fremdeinwirkungen auf ein Bild, oder auch darin, dass Dritte mit der Ausführung eines Fallenbildes beauftragt wurden oder dass Fallenbilder in serienmässigen Varianten hergestellt wurden. Die zweite Richtung bestand darin, dass die Mitwirkung der Phantasie schrittweise ausgeweitet wurde, dass Spoerri also etwa bewusst Fallenbilder arrangierte, dass er «Wortfallen», das heisst Sprichwörter oder Redensarten «darstellte» oder schliesslich sehr komplexe Assemblagen aus Fundstücken zusammensetzte. Man könnte selbst den Garten von Seggiano als Spoerris bisher grösstes Fallenbild verstehen, als ein Landart-Fallenbild. Jedenfalls hat er sich und allen Besuchern dort eine Falle gelegt, als er zum Leitmotto des Gartens

«Hic Terminus Haeret» wählte. *«Was hat er bloss gemeint?»*, fragt man sich unweigerlich. Denn die übliche Übersetzung «Dieses Ziel steht fest» macht keinen ersichtlichen Sinn. Vielleicht meint er *«An diesem Ort haftet das Ende.»* Dies Ende wäre allerdings mit dem Anfang seiner bildenden Kunst verbunden.

Das Besondere an der ganzen Entwicklung scheint mir zu sein, dass Spoerri die Kunst vorerst wirklich an ihren Nullpunkt zurückgefahren hat, an dem nur noch ein Wort, nur noch eine Bewegung das Kunstwerk von der alltäglichen Wirklichkeit trennt, und dass er dann von dieser Grenze aus seine Kunst in ihrer Vielfalt aufgebaut hat: in bewunderungswürdiger Konsequenz.

Der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist wesentlich, dass der Künstler vom Betrachter oder auch vom Leser eine Mitarbeit, das heisst eine Aktualisierung des Werks verlangt. Wie nutzte Spoerri diese Tendenz für sich?

Die Kunst aller Zeiten will gesehen, gehört und gelesen werden. Selbst wenn sie das Objekt geheimnisvoller findet als das Subjekt, bleibt sie wiederum auf ein Subjekt angewiesen, das sich auf die Objekte einlässt. Insofern gibt es kein Kunstwerk ohne die «Mitarbeit» eines Rezipienten. Aber einzelne Formen und Zeiten der Kunst verlangen diese Mitarbeit stärker als andere.

Bei Daniel Spoerri scheint mir das am eklatantesten in der Eat Art der Fall zu sein. Die Eat Art besteht keineswegs allein aus der «edlen Kochkunst». Sie ist vielmehr der ganze Prozess von der Beschaffung der Nahrungsmittel über die Zubereitung und Präsentation bis zum Verzehr und der Entsorgung und Ausscheidung. Ihr Horizont ist der Kreislauf der Natur und des Stoffwechsels. In ihr ist gar kein äusseres Zusehen mehr möglich. Der Konsum der Objekte ist Teil des Prozesses der Kunst. Die Eat Art ist also eine am Happening orientierte Kunst, die das Werk und seine Rezeption ganz in den Prozess einschmilzt und in ihm und mit ihm vereinigt.

Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks schuf Spoerri ein Werk, das Kopien kaum zuliess. Kommt hier ein latenter Elitarismus zum Vorschein, ein gewisser Ausschliesslichkeitsanspruch?

Das trifft nicht ganz zu. Natürlich werden auch Spoerris Werke heute reproduziert. Nur sind seine «Bilder» immer Objekte und als *solche* nicht reproduziert und kaum reproduzierbar. Er hat selber nur wenig Graphik geschaffen, obwohl ziemlich viel in seinen «Rezeptbüchern» verlegt. Die persönliche Enthaltsamkeit in diesem Métier hat mit Elitarismus nichts zu tun, sondern mit einem fundamentalen Ungenügen an bloss zwei Dimensionen. Daniel würde wohl ergänzen *«... und auch mit einem mangelnden Können»*.

Die Grenze zwischen Original und Reproduktion wurde fliessend. Nur in diesem Grenzbereich interessierte Spoerri die Reproduktion wirklich.

Man darf in diesem Zusammenhang übrigens nicht vergessen, dass Spoerri 1959/60 durch die Gründung der Edition MAT (= Multiplication d'Art Transformable) in die Szene der bildenden Kunst eingestiegen ist. Er liess von vielen, zum Teil schon damals, zum Teil erst später sehr bekannten Künstler/Innen Multiples in je 100 Exemplaren herstellen, die, nach der industriellen Fertigung, entweder durch bewegliche Elemente sich selber veränderten oder durch den Austausch der Elemente verändert werden konnten. Die Grenze zwischen Original und Reproduktion wurde fliessend. Nur in diesem Grenzbereich interessierte ihn die Reproduktion wirklich. Er gab diese heute sehr gesuchten Multiples für 200 Franken ab, auch diejenigen von *Duchamp, Man Ray* und *Josef Albers,* die schon grosse Namen hatten.

Von Daniel Spoerris Anspruch, sein Werk auch in den Dienst eines politischen Engagements zu stellen, ist immer wenig die Rede gewesen. Ihrer Meinung nach zu Recht – oder gibt es eine politische Überzeugung, die in seiner Kunst eine Übersetzung findet?

Spoerri hat einmal gesagt, dass seine Kunst *«immer als Visualisierung einer Idee»* zu verstehen sei und dass sie gesellschaftlich die Bedeutung eines «Alarmsystems» habe. Man müsste also fragen: Welche Ideen werden in den unterschiedlichen Werkgruppen visualisiert? Und: Worauf machen sie die Gesellschaft aufmerksam? In den indirekten Warnungen wäre dann seine kassandrische, politische Arbeit zu sehen, die sich immer auf bestimmte historische Situationen bezieht, aber diese doch in Ideen auch übersteigt. Solche Ideen scheinen mir etwa zu sein:

- Die Kunst verliert sich immer wieder im Luxus und muss dann zurückgefahren werden an ihren Nullpunkt. Dazu sind nur die Anfänger und die marginalisierten Gestalten fähig, die selber auf ihre elementaren Grundbedürfnisse zurück-

Ich darf nicht tanzen, 1961, Tableau-piège, 105 x 25 cm, Sammlung Dagny Runnqvist, Genf. Photo: Petter Runnqvist, Genf.

geworfen sind. – Die frühen Fallenbilder visualisieren diese Idee. Ihr Weckruf heisst unzweifelhaft: Die Erneuerung kommt von unten.

– Der Kreislauf der Natur ist das Fundament aller physischen Grundbedürfnisse, deren Verlangen wir in den alltäglichen Ritualen des Essens und Trinkens befriedigen, die die ersten und fundamentalsten Kulturleistungen der Menschheit sind. – Dies ist die Idee der Eat Art, und ihr Alarmsystem besagt: Dasein heisst In-einer-Umwelt-sein, nach deren Zerstörung kein Dasein möglich ist. Das Fundament aller geistigen Bedürfnisse ist der Austausch der Information. – Diese Idee ist omnipräsent in Spoerris Werk. Aus ihr kommt die Gewissheit: Das kulturell Wichtigste ist die Kommunikation. Ihre Mahnung besagt: Wie immer die Welt sei, man muss in ihr kommunizieren können.
– Wie verschieden die Werke und Objekte der unterschiedlichen Kulturen auch sein mögen, man kann sie doch als gleichwertig anerkennen und im synthetischen Schaffen vereinen. – Das ist die Idee der ethno-synkretistischen Assemblagen. Ihre Mahnung lautet: Fremde Kulturen und ihre Werke sind nicht bloss zu dulden, sondern zu anerkennen und zu achten.
– Kunst ist nicht das Insgesamt der anerkannten Werke, sondern eine nomadische Existenzform, die unterwegs neue Werke schafft. – Dies ist die Idee, die Spoerris ganze Entwicklung als Künstler umgreift. Ihre Botschaft lautet: Nec numquam terminus haeret: noch nie ist ein Ende Ende geblieben.

Es wären bestimmt andere Ideen und andere Alarmrufe in seinen Werken zu finden. Eine Untersuchung darauf hin könnte lehrreich sein. Wahrscheinlich würde sie zeigen: Spoerri hat Politisches kaum je direkt in politischen Aktionen gezeigt, aber immer wieder indirekt in seinem Schaffen. Deshalb sind seine kassandrischen Alarme nicht leicht lesbar, obwohl die Visualisierungen der Ideen eindringlich sind. Er muss sich gedacht haben: Aus ideologischen Botschaften allein erwächst nichts Neues. Man muss das Neue, das man sieht, nicht bloss verkünden, sondern anderen zu sehen geben. ✦

pavel schmidt,
geboren 1956 in pressburg, bürgerort biel, lebt in münchen und solothurn. 1966 bis 1968 in mexico; 1976 maturität am deutschen gymnasium in biel; studium der chemie an der universität in bern; 1982 meisterschüler bei prof. hans baschang, diplom, erste staatsprüfung an der akademie der bildenden künste in münchen, dort 1983 bis 1989 assistent bei den professoren rudolf seitz und daniel spoerri; 1989 bis 1991 professur auf zeit; 1992 mitarbeit am «eaten by»-projekt von daniel spoerri für den schweizer pavillon zur weltausstellung in sevilla; seit 1980 ausstellungen und publikationen.

DIE HERSTELLUNG VON BEWEGUNG AUS DEM STILLSTAND BEI JEAN TINGUELY UND DIE HERSTELLUNG DES STILLSTANDES AUS DER BEWEGUNG BEI DANIEL SPOERRI

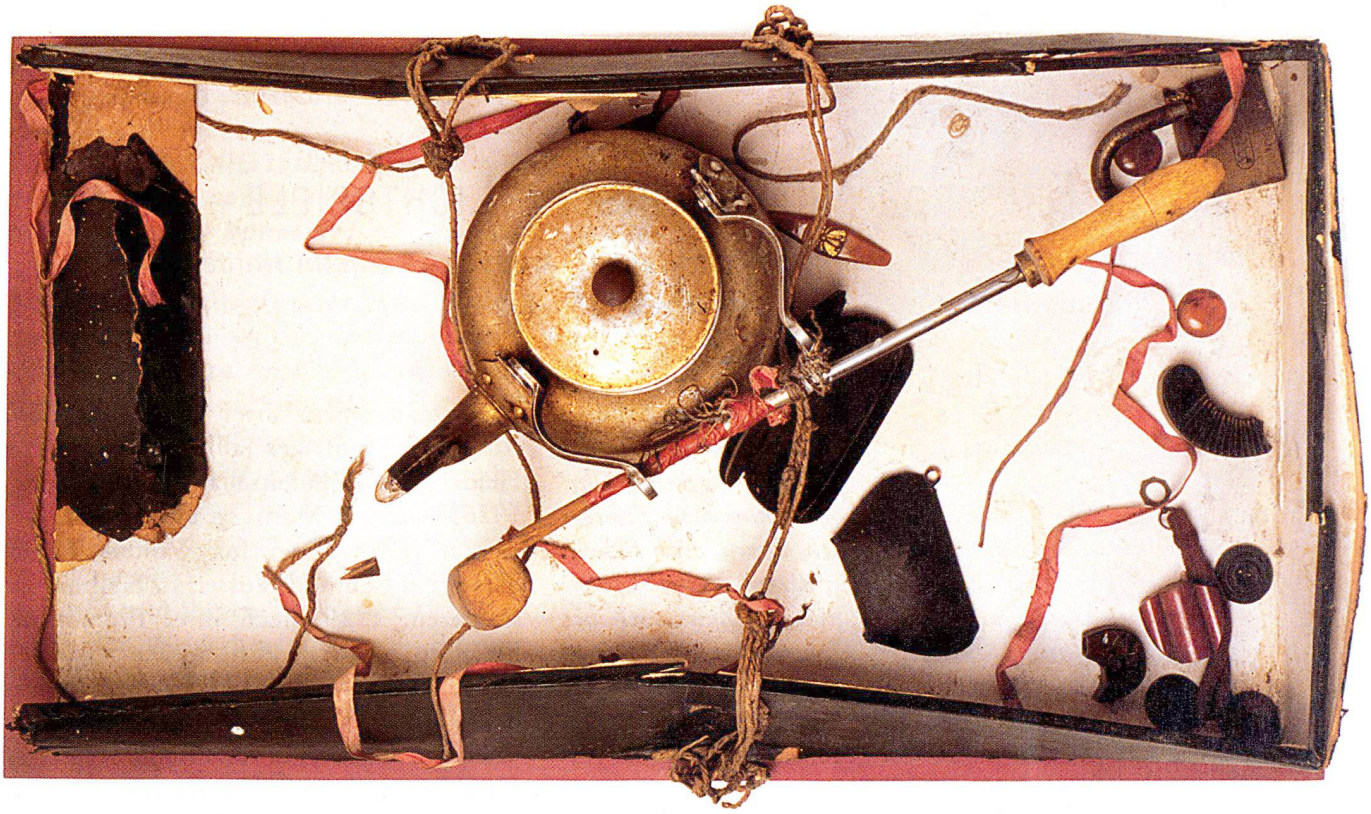
Spoerri und tinguely absorbieren förmlich ihre zeit und die damit verbundenen gesellschaftlichen und kulturellen reaktionen. beide stellen die bewegung in den mittelpunkt ihres schaffens, wenn auch die ausgangspunkte und die ergebnisse offenbar sehr unterschiedlich, wenn nicht sogar gegensätzlich erscheinen: stillstand, statisch bei spoerri, bewegung, kinetisch bei tinguely.

jean tinguely macht die sichtbare, nachvollziehbare bewegung sozusagen leitmotivisch zum kennzeichen seines werkes. es ist eine art von bewegung, die keiner funktion im mechanisch-technisch-industriellen sinne der brauchbarkeit entspricht. die funktionalität aber von tinguelys bewegung verweist auf sich selbst, sie formuliert sich selbst und stellt sich dadurch auch selbst in frage. diese vorgeführte bewegung ergibt gleichzeitig sowohl eine sinnlosigkeit als auch beim betrachter eine reihe von anspielungsebenen (meta-...-ebenen). dazu kommt das moment, dass der besucher selbst der auslöser des bewegungsablaufes werden kann, so wie er zu hause etwa einen staubsauger durch den knopfdruck betätigt. es wird also aus dem stillstand der anordnung von veralteten, verschlissenen, ausgemusterten, vormals industriellen einzelstücken vom schrottplatz eine gewollte und gesteuerte bewegung hergestellt, die sich selbst illustriert, karikiert, aber behauptet: eine art erschaffung eines wechselspieles von neuer bewegung aus altem material. was neutral bleibt, ist dabei die energiezufuhr für einen funktionierenden motor ...

daniel spoerri entscheidet sich für eine «schulische» ausbildung im klassischen ballett, tanz und pantomime. nach einiger erfahrung als tänzer, als regieassistent, als metteur en scène und als bühnenbildner, der die grenzüberschreitungen sucht und ein gesamtkunstwerksmoment entdeckt, findet er den weg zur bildenden kunst. obwohl er viele künstlerfreunde hat und mit grösstem interesse die aktuelle kunstsituation verfolgt und sich kunstgeschichtliche zusammenhänge erarbeitet, bleibt folgendes bemerkenswert: spoerri beginnt nicht mit einer elementaren auseinandersetzung im sinn einer akademischen ausbildung in den klassischen kategorien als zeichner, maler oder bildhauer. auf seinem weg befinden sich zwar die konkrete poesie um die herausgabe der zeitschrift «material», «mat-mot», «edition mat», «tam thek», «initiativen» und «projekte», alle in der zweiten hälfte der fünfzigerjahre. spoerri aber fährt dort fort, wo er mit der bewegung aufgehört hat: er macht im wesen des klassischen tanzes, balletts weiter.

es ist die unmöglichkeit des stillstandes einer stattfindenden bewegung.

die meisterschaft, die einen ballett-tänzer auszeichnet, und darauf ist die ganze jahrelange, harte körperarbeit ausgerichtet: er versucht durch seine bewegungen die grösstmögliche leichtfüssigkeit, ein schweben über dem boden vorzutäuschen. natürlich gipfelt diese absicht im sprung. es soll der eindruck vermittelt werden, dass der sprung sehr hoch ist und dass der schwebezustand zeitlich lang erscheint. genau um diese augenblicke geht es, wo der körper sozusagen schwerelos ist, bevor er wieder zu boden sinkt. diese unmöglichkeit des verharrens im schwebezustand hat spoerri in seine kunst eingebracht und einzigartig entwickelt. er hat es mit dem tableau-piège, mit dem fallenbild erreicht. eine von menschen gelebte situation von gegenständen auf einem bestimmten träger wird fixiert (neutral mit leim wie bei jean tinguely die energiezufuhr für



La théière de Tinguely, 1982, Tableau-piège, 80 x 45 x 25 cm, Privatsammlung MCM Group.

den motor) und um 90 grad gedreht. durch diese drehbewegung von der gewöhnlichen, horizontalen position in den ungewöhnlichen, vertikalen zustand bringt er die geschaffene situation auf die augenhöhe des betrachters. es entsteht das tableau, und das hat in der senkrechten aufhängung auf der wand seine bekannte realität. die irrealität aber erhalten die gegenstände, weil sie plötzlich ungewohnt in den waagrechten schwebezustand, in den stillstand der bewegung versetzt werden. («spoerri fand zum ersten mal so etwas wie einen halt, paradoxerweise in der bewegung. er entschliesst sich, klassischen tanz zu studieren ...», schreibt hans saner in «daniel spoerri und um ihn herum», herausgegeben von andré kamber, 1990). eine andere, zweite bewegung in spoerris werk ist die «territoriale wanderung»: eine in seiner kindheit erfahrene territoriale und kulturelle – erzwungene – veränderung und später immer wieder wechselnde wohnsitze. spoerri spricht von der findung eines – seines – territoriums, wenn er auf einem von ihm definierten träger die sich darauf zufällig befindenden gegenstände festmacht. diese gegenstände, auch wenn sie länger bei ihm im gebrauch sind, stammen vorwiegend von flohmärkten aus ganz europa. es sind gegenstände, die ihr ursprüngliches bezugsystem und ihre territoriale herkunft verloren haben, durch verschiedenste umstände, sehr menschliche, auch sehr tragische.

durch den künstlerischen eingriff wandern die dinge und ihre geschichte ins neue «spoerrische territorium» und bekommen neben ihrer erscheinung eine neue identität.

auf diese weise gelingt aufgrund der beiden angedeuteten bewegungen (beweggründen) die materialisierung des schwerelosen augenblickes, der die gesamten bezüge und wechselwirkungen (dinge-spoerri-betrachter) am leben hält.

es handelt sich hierbei nicht um eine photographische momentaufnahme, nicht um eine ermalte, unfassbare situation, sondern eher um das anhalten eines filmes (englisch besser mit ‹movie›, ‹to move› ausgedrückt), eines filmes, der die anhaltende menschliche wirklichkeit thematisiert: leben und vanitas. ✦