

„HIER HAFTET, HARTT, KLEBT DAS ENDE“ – SPOERRIS ‚BRONZEATELIER‘ ALS INSZENIERUNG DER ERINNERUNG IN ZEITEN DER VERGÄNGLICHKEIT

1998/99 lässt Daniel Spoerri für seinen Garten bei Seggiano (Toscana) eines seiner ersten Ateliers, das chambre No. 13, in Bronze nachgießen.¹ (Abb. 1 und 2) Das Monument hat die Masse 5 x 3 x 2,50 m und wiegt über 5 Tonnen. In meinem Beitrag will ich versuchen, zunächst die Hintergründe und den Kontext der verschiedenen „Zimmer / Ateliers“ nachzugehen, die im Werk Spoerris (aber nicht nur seinem) einen wichtigen Stellenwert einnehmen: Welche Gründe veranlassten den Künstler, seine Ateliers nachzubauen, nachzugießen sowie realiter „ungeschönt“ in ihrem ganzen Chaotismus zugänglich zu machen? Daran anschließend wird das Thema Material bzw. die angewandten Materialien (Holz, Bronze und Leinwand etc.) und ihre Funktionen bzw. Konnotationen zu hinterfragen sein.²

Eine dauerhafte oder auch ephemere Rekonstruktion von Ateliers gibt es z.B. in Paris in Form des Ateliers Brancusis oder während retrospektiver Ausstellungen (wie im Fall Morandis) zur Veranschaulichung der Ateliersituation, dem Ambiente des künstlerischen Schaffens. Spoerri selbst öffnete 1964 sein Hotelzimmer/Atelier in New York in dem (meist chaotischen) Zustand, in dem es sich gerade befand, dem Publikum zur Besichtigung.³ Spoerris Bronzenachguss des Pariser Hotelzimmers erhebt aber durch sein Material einen anderen Anspruch, das Atelier „illustriert“ nicht mehr, sondern wird durch die Bronze selbst zu einem Kunstwerk. Zu fragen wäre – außer nach dem Material –, welche Funktion dem Ort des künstlerischen Schaffens als solchem in

1 Es existieren verschiedene Versionen; die in Seggiano ist die Nr. 2. Il Giardino di Daniel Spoerri, a cura di Anna Mazzanti, maschietto e masolini. Comunità Montana dell'Amiata – Area Grossetana 1998/99, 108 No. 42.

2 Am Rande sei angemerkt, dass Spoerri auch gelegentlich die Räume seines Restaurants etc. für Ausstellungen nachbauen ließ.

3 Anekdotomania. Daniel Spoerri über Daniel Spoerri, Ostfildern-Ruit 2001, S. 278ff.

der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zukommt und ob, und wenn ja, welche Folgen das für den Begriff „Kunstwerk“ hinsichtlich der *memoria* hat. Drittens wird die Aufstellung im eigenen Garten zu untersuchen sein sowie der konkrete Ausstellungsplatz: Ist die Aufstellung des Ateliers zu verstehen als Mythifizierung der Stätte wo – so Spoerri – alles anfang (der Geburtsstätte seiner Kunst) oder als Dokumentation einer Etappe seiner *vita*, und weiter: Ist die konkrete Positionierung und die



Abb. 1 und 2: Zwei Ansichten des chambre No. 13, Bronzenachguss, Seggiano 1998/99 (es existieren vers. Versionen, die abgebildete ist Nr. 2, Seggiano, 1998)

Nähe zu anderen Werken (von ihm selbst oder seinen Künstlerfreunden) wichtig oder eher zufällig entstanden? So findet sich sein berühmter, der Gottheit des Grappa gewidmeter Stuhl ganz in der Nähe. (Abb. 3)



Abb. 3: Santo Grappa 1969/70, Bronze

Nach der Analyse der Geschichte, der Funktion, des Materials und des künstlerischen Kontextes eines Ateliers soll der Stellenwert „Atelier“

hinsichtlich seiner Memorial-Funktion in den Blick genommen werden, dazu möchte ich einen Roman heranziehen, nämlich Georges Perecs *„Das Leben – Gebrauchsanweisung“*, einen Text, der wie Spoerris (Ur-)Atelier, ebenso in Paris, der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, um einen Text von Walter Benjamin zu zitieren, angesiedelt ist. Hier wird ein Wohnhaus in Paris beschrieben, in dem u.a. zwei Künstler leben und arbeiten und das Verhältnis zwischen dem Ort ihres künstlerischen Schaffens und den entstandenen Werken thematisiert. Der Roman kreist um das Thema Kunst und Zerstörung sowie deren Verhältnis zu „Erinnerung“. Er setzt ein mit der Auseinandersetzung mit der Gestalttheorie⁴, generell mit einer Problematisierung des Sehens, wofür als Metapher das Puzzle (als Emblem) steht. Dies ist als Hommage an Raymond Queneau zu verstehen, worauf später noch einmal zurück zu kommen ist. Der Roman endet mit zwei Beschreibungen des Auslöschens der Kunst; diejenige, die den Epilog des Romans beschließt, soll hier zitiert werden soll:

„Er [der Maler] lag auf dem Bett, sanft und geschwellt, die Hände über der Brust gekreuzt. Eine große quadratische Leinwand von mehr als zwei Metern war an das Fenster gelehnt und reduzierte auf diese Weise den Raum der Mansarde, wo er mehr als die Hälfte seines Lebens verbracht hatte. Die Leinwand war gewissermaßen jungfräulich: wenige Striche eines Kohlestiftes, mit Sorgfalt gezeichnet, teilten sie in regelmäßige Quadrate, eine Skizze eines Aufrisses eines Wohnhauses, das mittlerweile von keinem Angesicht und keiner Figur mehr bewohnt wurde.“⁵

Der tote Maler hinterlässt als sein Testament eine quadratische, in Quadrate eingeteilte jungfräuliche Leinwand, die lediglich von einem schwarzen Kohlestift sorgfältig „bezeichnet“ wurde, eine Art von Minimal Art, deren Gestalt eine „Kopie“ des Aufrisses des Wohnhauses ist.⁶ Auf den zweiten Maler komme ich später zurück. In Perecs Roman wird auf verschiedene Arten das Bewahren der Erinnerung mit Ort verbunden, in Bezug auf die Maler auf zwei Weisen der Stelle des künstlerischen

4 Ihre Hauptvertreter finden sich in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts. Diese Theorie spielt eine zentrale Rolle auch etwa für Kandinsky und ist generell wichtig für die Entwicklung der Abstraktion.

5 Georges Perec: *La vita. Istruzioni per l'uso*. Trad. Daniella Selvatico, Estense Milano 1989, S. 504.

6 Mir scheint, die Ausmaße der Leinwand, ein Quadrat von 2 Metern, ist die bildliche Metapher für den Hinweis, der Maler habe die Hälfte seines Lebens in diesem Raum verbracht. Man fühlt sich außerdem an Halbwachs und seine Sätze über die Memorialfunktion der Steine der Städte erinnert: Maurice Halbwachs: *La mémoire collective*. Paris 1942.

Schaffens eine Bedeutung zugewiesen, die den dort entstandenen Produkten – Kunstwerken – eine untergeordnete oder vielleicht besser: neue Rolle zuweist, z.T. ihre Zerstörung „ermöglichen“ sollte.⁷

Wie bei Spoerri geht es auch bei Perec um das Verhältnis Kunst (in seinem Falle Malerei) – Atelier/Ort, wobei – wie zu zeigen sein wird – die angewendeten Strategien z.T. analog, z.T. kontrastierend im Vergleich mit denen Spoerris sind, gewissermaßen Antworten auf dieselbe Fragestellung hinsichtlich des Verhältnisses von *memoria* und *damnatio memoriae* und zwar im Blick auf die Materialien der Kunst des ausgehenden 20. Jahrhunderts; in beiden Fällen wird mehr oder weniger implizit ein magischer Ursprung zu Grunde gelegt.⁸

Spoerris Zimmer – Historischer Hintergrund und Positionierung

Spoerri hat insgesamt fünf Zimmer nachgebaut bzw. ausgestellt, ich beschränke mich in diesem Kontext auf das Pariser Atelier des Hotel Carcassonne (Abb. 4), möchte aber auf die anderen wenigstens kurz ver-



Abb. 4: *Chambre No 13*, Hotel Carcassonne (Holzmodell) 1998

weisen. 1962 baute er für das Stedelijk Museum Amsterdam zwei gekippte Museums-Räume Dylaby („Dynamisches Labyrinth“), einer war ein Tastlabyrinth, das später in München in erweiterter Form wiederholt wurde (für die Studenten), das andere ein um 90 Grad gekippter Raum, eine monumentale Umsetzung seiner Fallenbilder, ein begehbare Fallenbild: 1952-74 entstand für das Projekt Cyclop (Le Monstre de

- 7 Vgl. auch Batailles Buch zu Lascaux. In diesem Ambiente wurden die magischen Ursprünge der Kunst viel diskutiert. Es wäre zu fragen, ob durch die Zerstörung der Kunst eine Erlösung der Seele zu erreichen sei: Kunst wäre demnach ein magisches Objekt für die Seele, aber kein Objekt des Sammelns.
- 8 Auch hierfür ist das Thema die Vergänglichkeit: „Wenn alle Künste untergehen, die edle Kochkunst bleibt bestehen“. Dieses Festhalten an der Magie trug Spoerri den Vorwurf der Negrisierung von Seiten seines Künstlerfreundes Tinguelys ein.

la Foret) von Jean Tinguely in Milly-la-Forêt (bei Paris) ein weiteres umgekipptes Zimmer. 1964/65 stellte er sein Zimmer/Atelier No. 631 in Zusammenarbeit mit der Green Gallery, New York im Chelsea Hotel „aus“. Spoerri fasst dies wie folgt zusammen:⁹

„Also die Ausstellung mit Dick Bellamys Green Gallery war schon ausgemacht. Ich sollte jeden Tag um 14.00 aus meinem Zimmer No. 631 im Chelsea Hotel, verschwinden und das Zimmer so lassen, wie es war: Geschirr im Spülstein, das ungemachte Bett und vor allem die Werke, mit denen es vollgestellt war, mit allem, was ich dort gemacht habe (übrigens alles Dinge, die seitdem verlorengegangen sind [...] geh' sie heute einer suchen!) Den ganzen Nachmittag war das Zimmer von einer Sekretärin der Galerie besetzt, und unten am Empfang wusste man natürlich auch Bescheid. Am Abend nach 18.00 oder 19.00 durfte ich wieder hinein.“¹⁰

Der Künstler Alan Kaprows kommentierte dies wie folgt:

„Spoerris philosophische Werke sind in einem Hotelzimmer entstanden. Hier hat er geschlafen, geliebt, wunderbare Mahlzeiten zubereitet und seinen Stuhlgang besorgt. Seine Konstruktionen füllen den Raum und wurden eins mit dem Bett, den Kleidern, dem Geruch der Lasagne. Nur mit Vorsicht kann man sich in dieser großartigen Unordnung bewegen.[...] Ich schlug Spoerri vor [!], die Leute einzuladen, sich sein Zimmer anzuschauen, nicht als Schrein oder Denkmal. Und diese Idee passte gut zu seinen Absichten. Ich war überzeugt, dieses Werk könne seine Bedeutung nirgends so klar zeigen wie hier und in diesem Augenblick. Er erklärte sich einverstanden und damit hat er das seine zum Tod der Museen und Galerien beigetragen. Dieses Sterben wird noch einige Zeit brauchen [...]“¹¹

Schließlich zeigte Spoerri 1971 in einer Retrospektive im Stedelijk Museum Amsterdam eine Ecke seines 1968 in Düsseldorf eröffneten Restaurants „Le coin de Restaurant Spoerri“. Später wurde sie in Mailand, Wien, Barcelona, San Francisco und Japan gezeigt – die Orte seines Wirkens waren für Spoerri immer wieder wichtige Etappen.

9 Anekdotomania 2001, S. 278.

10 Man ist versucht, an Jan Houts Ausstellung „Chambres d'amis“ zu denken.

11 Anekdotomania 2001, 278/9. Da Spoerris Atelier in Seggiano eine penible, fast obsessive Ordnung aufweist, fragt man sich, ob die frühe Unordnung einem jugendlichen Chaotismus entsprach oder ob diese Unordnung inszeniert war im Sinn einer künstlerischen Kreativität, die ebendort anzusiedeln sei. Spoerri verwahrt sich ausdrücklich dagegen, dass in dem zitierten Text Kaprow die Idee für sich in Anspruch nahm; sie stammt von Spoerri und Dick Bellamy. Die Prophezeiung vom Tod der Museen und Galerien von Kaprow, die mittlerweile fast vierzig Jahre zurückliegt, hat sich nicht eben bestätigt oder „wird noch einige Zeit brauchen“.

1959 ging Spoerri nach Paris, wo er in der rue Mouffetard ein Zimmer im Hotel Carcassonne *au mois* mietete, von dem der heimatlose Spoerri schreibt, es sei seine geistige Heimat geworden¹²: Hier entstanden „die Edition MAT, das erste Fallenbild (Abb. 5) und die „Topographie des Zufalls“, „für mich also der Geburtsort meiner Künstleridentität“. ¹³ Darüber hinaus berichtet Arturo Schwarz, dass er hier „zufälligerweise“ zum ersten Mal die an die Wand gehängten Assemblagen sah, von ihnen begeistert war und sie in seiner Mailänder Galerie ausstellte und somit – so Schwarz – vor der Zerstörung bewahrte, denn die Pariser Müllabfuhr war schon bestellt, sie abzuholen.¹⁴ Zu den Grün-



Abb. 5: *Tuborg* 1961

den, dieses Zimmer zu verewigen, äußert sich Spoerri nicht: „Genau weiß ich bis heute nicht, warum ich die Idee hatte, dieses Zimmer nachzubauen“. ¹⁵ Um dieses Projekt realisieren zu können, reiste Spoerri quasi 40 Jahre später nach Paris, um die genauen Masse seines damaligen Wohnateliers zu nehmen, ein Projekt, das jedoch an der Schimpfkannonade der (Tochter der) damaligen Besitzerin scheiterte, die sich entschieden weigerte, den unerwünschten Besucher das Zimmer sehen zu lassen.¹⁶ So behalf sich der Künstler mit einer „futuristischen“ Photographie (Abb. 6) und anderem und ging an die Rekonstruktion. Zuerst entstand ein Holzmodell (Abb. 7), dann die Bronzeversion. Sie ist „minimalistisch“, d.h. enthält bedeutend weniger Teile als das ursprüngliche Atelier/ Mansarde.

12 Anekdotomania 2001, S. 272.

13 Vgl. Anekdotomania 2001, S. 271.

14 Schwarz, Un giorno nel 1960, in: *Il giardino* 1998/99, S. 27/28; Schwarz spielt, glaube ich, hier mit dem *Topos* der Künstlerlegende.

15 Anekdotomania 2001, S. 273.

16 Vgl. Anekdotomania 2001, S. 272

Das Material: Bronze (und andere)

„Das schwierigste war zuerst mal, das Zimmer (also die Wände und den Fußboden) zu machen. Das sind schon, ich glaube, 5 Tonnen Bronze und das Ganze sollte schräg, also auf zwei Ebenen schräg, installiert werden. Das wollte ich zunächst mal sehen und dann das leere Zimmer langsam füllen.[...] Aber ich sah dann das leere Zimmer – die anderen Teile waren noch nicht fertig gegossen – und ich dachte: Jetzt noch einmal alles in Bronze [...], und noch einmal so überfüllt [...] und plötzlich fand ich den Gegensatz von Kläglichkeit und Kostbarkeit noch interessanter. Dieser unglaubliche Arbeits- und Kostenaufwand, nur um ein klägliches und armseliges Zimmerchen zu machen!“¹⁷

Für die Anfertigung des Ateliers bediente sich Spoerri der Bronze, eines Materials, das zu den haltbarsten Materialien überhaupt zählt – für Spoerri signalisierte es „Ewigkeit“ – und kunsttheoretisch bestimmte Assoziationen erzeugt. Darüber hinaus war es speziell in der Toskana, dem Ort von Spoerris



Abb. 6: *Die Photographie besteht aus 55 Teilen*, 1961



Abb. 7: *Chambre No 13*, Hotel Carcassonne (Holzmodell) 1998

Garten, historisch von hoher Bedeutung und war „Zeuge“ einer langen Tradition von hervorragenden *artigiani*, Handwerker-Künstlern, wie sie sich in der Früh-Renaissance etwa bei der Ausstattung des Or San Michele in Florenz zeigte: Bei seiner Gestaltung durch die verschiedenen Zünfte gab es Streitigkeiten um den sozialen Rang und die Selbstrepräsentation. Wie Edgar Lein¹⁸ darlegte, gab es Regeln, die festlegten, welche Zünfte das Recht hatten, Bronzestatuen und nicht solche aus Marmor in den entsprechenden Nischen aufzustellen. Auch die damit verbundenen Kosten waren, so die ent-

17 Anekdotomania 2001, S. 269

18 Edgar Lein: „Erläuterungen zur Technik des Bronzegusses und der Bedeutung von Bronze im 15. Jahrhundert am Beispiel der Christus-Thomas Gruppe von Verrocchio“, in: Herbert Beck/Maraike Bückling/Edgar Lein (Hg.): Die Christus-Thomas Gruppe von Andrea Verrocchio, Frankfurt/M. 1996, S. 233-257.

sprechenden Quellen, erheblich: Das Material kostbar, der Arbeitsaufwand beträchtlich, aber v.a. war die Arbeit des damaligen Spitzen-Künstler, Lorenzo Ghiberti, ein beträchtlicher Posten in der Kostenaufstellung. Spoerri hatte die Toskana, den Monte Amiata, als Ort seines Gartens gewählt. Nach den Gründen gefragt, behauptet er, die Toskana habe keine besondere Attraktivität für ihn, er hätte ebenso gut Finnland wählen können. An anderer Stelle erklärt er jedoch, dass es die Handwerkstradition der Bronze gießer gewesen sei, die ihn in die Toskana geführt hätten: Sie seien die besten und billigsten. Mit anderen Worten: Spoerri wählt für die Aufstellung des Bronzenachgusses seinen Garten, der in alten Karten in einer Gegend liegt, die man als „irdisches Paradies“ bezeichnete und siedelte sich in einer Tradition an, die in Form des Bronzegusses spätestens seit der Frührenaissance über ein gewisses Prestige verfügte. Fragt man nach den Gründen, warum es gerade die Bronze war, die so geschätzt wurde, so soll hier der Hinweis genügen, dass sie in der Antike bereits von Plinius in der Naturkunde, später von Cellini und Cennini geschätzt wurde und mit Organischem assoziiert. Im 3. Kapitel des 34. Buches von Plinius heißt es:

„Es gibt drei Arten der (korinthischen) Bronze [...]. Daneben noch eine Art, deren Zusammensetzung man nicht angeben kann, obwohl sie ein Erzeugnis von Menschenhand ist [sic]. Schließlich ist es eben doch ein glücklicher Zufall, wenn an Bildwerken und Statuen jene durch ihre eigentümliche Besonderheit wertvolle Färbung entsteht, die ähnlich wie die der Leber ist, weshalb sie die Leberfarbige genannt wird.“

Oder an anderer Stelle spricht er von den Färbungen der unterschiedlichen Bronzelegierungen und nennt als die edelste die, die sich Purpur, der kaiserlichen Farbe nähert. Im Gegensatz etwa zum ‚kalten‘ Marmor ist die Bronze ein ‚wärmeres‘ Material (was möglicherweise auch mit der technischen Bearbeitung, dem ‚heißen‘ Bronzeguss, zusammenhängt): In einem Video Spoerris, das die Anfertigung des Bronzezimmers dokumentiert, ist das Material so inszeniert. Abgesehen von den heute üblichen technischen Bearbeitungen zeigt der Umgang Spoerris mit Bronze, dass er sich der kunsttheoretischen *topoi* der ‚imperialen‘ Bronze und ihrer ‚Unvergänglichkeit‘ bewusst war, er folgte einer jahrhundertalten Materialikonologie, wie das ja von Spoerri explizit formuliert wurde: „Unter Bronze stelle ich mir die Ewigkeit vor [...]. Das ist jetzt einfach da. Und steht. Und alles ist fest.“¹⁹

19 Anekdotomania 2001, S. 269.

War der Nachbau in Holz von bestimmten Zimmern zum einen Rekonstruktion bestimmter Ambianti (Restaurant oder Atelier), die – *cum grano salis* – der Dokumentation dienen sollten, so nimmt der Bronzeabguss einen anderen Stellenwert ein: Durch das verwendete Material erhält das „lausige Zimmer“ (so Spoerri) eine Nobilitierung: Es wird zum einen „organischer“²⁰, zum anderen ist es für ihn kostbar, imperial, und versinnbildlicht einen Anspruch auf Ewigkeit. Es vereint in Spoerris „Anekdotomania“ zwei scheinbar unkonvertible Dinge, verbindet „Natur“ und Kunst – das aber musste es das Material der Wahl für Spoerri werden lassen, da die Akzentuierung bzw. Aufhebung dieses scheinbaren Konfliktes für der Künstler lebenslang Aufgabe war. Sein *terminus* hierfür ist „Übergang“, so ist auch das Motto des Gartens *hic terminus haeret* zu verstehen: Hier haften die Übergänge, sind die Übergänge verhaftet.²¹ Zum anderen hat die „Wahl“ des Materials (vielleicht eher als eine Wahl war dies eine Obsession, da er sich das über 30 Jahre gewünscht hatte) Konsequenzen für die „Ikonographie“: In dem erwähnten Zitat drückt Spoerri das mit *understatement* aus: „Jetzt noch einmal alles in Bronze – und noch einmal so überfüllt“²², doch dann änderte er seine Entscheidung, die historisch korrekte Überfüllung durch eine historisch unkorrekte Reduzierung zu ersetzen, das Mobiliar etc. zu „minimalisieren“, nur die wesentlichen Dinge finden „Platz“: ein ungemachtes Bett, Tisch mit Teller (nur ein Esser), Flasche, Besteck, Glas, Stuhl, Kochnische, Kamin, einige Kunstwerke etc. Den Moment für die Ewigkeit festgehalten, der „Zufall fest-gehaftet“. Besser als das je mit seinen Fallenbildern gelingen konnte, entsprach das Bronzeatelier seinen Intentionen, da die Vergänglichkeit der Materialien hier nicht mehr existiert: Weder können die Ratten die festgeklebten Essensreste anknabbern (und sich so die Mit-Autorschaft an einem Werk sichern, wie bei bestimmten Fallenbildern, die im Keller der Galerie Arturo Schwarz aufbewahrt wurden), noch kann der verwendete Leim

20 An Spoerris extrem hohes Interesse an Dingen wie der Küche muss, glaube ich, nicht erinnert werden, er hatte ein Restaurant, schrieb Kochbücher, war ein begnadeter Koch und zitiert immer wieder ein *alter ego*, den Kunsthistoriker Rumohr, der in der Disziplin einen Skandal erzeugte, da er Kochbücher verfasste.

21 „Haeret“ ist hier auch ganz wörtlich zu verstehen im Sinne von Leim, der für viele Künstler eine wichtige Bedeutung hatte cf. Enrico Baj. Siehe auch den Titel des Artikels von Heidi E. Violand – Hobi. Daniel Spoerri, München 1998, S. 114–123. Die Übersetzung ist als diejenige Spoerris ebenda ausgewiesen, S. 123.

22 Anekdotomania 2001, S. 272.

im Laufe der Jahrzehnte versagen, da alles zusammengeschweißt wurde. Bruno Cora, der Direktor des *Centro de l'arte Contemporanea Luigi Pecci* in Prato, nannte das Werk „la Cappella Sistina di Spoerri“.²³

Zum Ort: Spoerri entschloss sich, sein Atelier, seine geistige Heimat, innerhalb des Gartens in der *macchia* aufstellen zu lassen und zwar an der Stelle, wo früher die Schweine geweidet hatten. In unmittelbarer Nähe befindet sich eine profane Gottheit, der Santo Grappa von 1970/1971 (auch hiervon existieren mehrere Versionen), der zu der „individuellen Mythologie“ des Künstlers gehört: Spoerri war nicht nur ein Freund der guten Küche, sondern auch dem Alkohol nicht abgeneigt – in seinem Restaurant hatte er sich daran gewöhnt, mit seinen Gästen bis tief in die Nacht zu trinken. Um dem drohenden Alkoholismus zu entgegen, schuf er sich sein persönliches Schutzmonument, eine Art von geglücktem Exorzismus: Der Stuhl wird „geschützt“ durch ein Monster, das aus einem Ochsenschädel besteht, der über den Sitzenden zu wachen in der Lage ist, an einem seiner Füße ist ein Fußball-Schuh befestigt, es handelt sich also um ein vierfüßiges „Wesen“²⁴, wenn man so will, um eine Art von Totem.

Der latente Aspekt des Organischen in der Bronze findet so in unmittelbarer Nachbarschaft sein Pendant: Den Speiseresten des Ateliers folgt der Schnaps. (Essen, Trinken, Kunst). Spoerris Strategie ist eine Verklärung des Gewöhnlichen (das zugleich das absolut Notwendige ist), die Dinge unserer Alltagswelt wie Nahrungsmittel, Einrichtungsgegenstände gewinnen so zunächst durch einfaches Aufkleben und den Wechsel der Blickrichtung durch Aufhängen eine magische Dimension (zurück), sie erinnern von Ferne an die Verfremdungsstrategien des Surrealismus. Das Bronzeatelier funktioniert wie ein Fallenbild, oder besser, wie ein doppeltes Fallenbild, da es über eine Dimension mehr verfügt (doppelte Schrägstellung, Verlust der Orientierung). Diese Geburtsstätte der künstlerischen Identität ist jedoch Teil eines Ganzen, des Gartens, künstlerische Wirkungsstätte Spoerris, das klägliche und armselige Zimmerchen, das als Bronzeguss zu Kunst geworden ist, ist somit andererseits „Dokumentation“ einer Lebensetappe, die der Vergangenheit angehört, da das heutige „Atelier“ der Garten darstellt. Die Gegensätze zwischen Kunstwerk und Dokument heben sich hier auf.

23 Vgl. Anekdotomania 2001, S. 271.

24 Il giardino 1998/99, Nr.20, S. 80.

3. Perecs Strategien und die Magie der Kunst

1969-78 schrieb Georges Perec einen in Paris spielenden Roman mit dem Titel „Das Leben – Gebrauchsanweisung“. Er fordert seine LeserInnen auf, sich ein großes Haus vorzustellen, dessen Fassade man entfernt hat (etwa wie ein Kinderspielzeug): So kann man alle Zimmer der Vorderseite komplett und gleichzeitig sehen. Der Text beschreibt in einer Aufwärtsbewegung diese sichtbaren Zimmer, die – so der Autor – wie Teile eines gigantischen Puzzles sind, insgesamt 99. Vereinzelt sind sie ohne Bedeutung, doch werden sie richtig zusammengefügt, ergibt sich ein bedeutungsvolles Ganzes. Er ist, wie gesagt, Queneau gewidmet, der nicht nur mit seinen „Stilübungen“, *Exercices de style*, 1947 ein Werk verfasst hat, dessen Bedeutung kaum unterschätzt werden kann, sondern auch ein sprachliches Puzzle verfasst hat: „Cent Mille Millards de Poèmes“ (1961). Jede Seite enthält ein Gedicht; unter jeder Zeile ist das Papier bis auf die Bindung so in dünne Streifen geschnitten, dass sich der Leser oder die Leserin nach Art eines Puzzles immer neue Gedichte bilden kann, indem je nach Belieben die erste Gedichtzeile bleibt, eine andere durch eine einer anderen Seite ersetzt wird, verschiedene Schichten miteinander kombiniert werden können usw. : So entsteht eine „Unendlichkeit“ von Kombinationsmöglichkeiten für immer neue Gedichte. Spoerri wollte eigentlich Dichter werden,²⁵ Perec schreibt über das Sehen und Künstler. Der Roman ist (auch) ein Text über das Sehen, sein Motto entstammt Jules Vernes Roman Michel Strogoff, „Schau genau hin, schau!“

Der Roman setzt ein mit einer Beschreibung der Kunst des Puzzles und der Gestalttheorie und entwirft ein Modell wie Sehen funktioniert, er endet mit der Beschreibung eines Bildes. Ich kann an dieser Stelle keine Analyse des gesamten Textes vortragen, möchte mich aber auf die Passagen konzentrieren, in denen an Hand zweier Künstler das Verhältnis zwischen Sehen, Kunstwerken und Orten beschrieben wird, fokalisiert auf das Problem des künstlerischen Vermächnisses, der *memoria*. Vorausschicken möchte ich diesem dritten und letzten Teil eine Anmerkung zur Chronologie: Die „Gebrauchsanweisung“ wurde im wesentlichen in den 70er Jahren geschrieben, etwa 10 Jahre später als Spoerri sein Zimmer in der rue Mouffetard bezog und ca. 20 Jahre bevor Spoerri es in Bronze nachgoss. Er bildet sozusagen das Mittelstück zwischen diesen beiden Ereignissen. Perec geht vom selben „Problem“ aus wie Spoerri – der nebenbei gesagt – auch immer wieder das Sehen „dargestellt“ hat, doch entwirft er zwei Lösungen, die bei der

25 So hat Spoerri auch Wortfallen, Palindrome, geschaffen wie strategy: get arts, die etwa auch an den Gebäuden des Gartens zu sehen sind.

Vergänglichkeit/Zerstörbarkeit der Kunst ansetzen, das *remedium* im Ort sehen, und doch Alternativvorschläge beschreiben. In Gegenüberstellung mit Spoerris Bronzeatelier lassen sich so drei Möglichkeiten ausmachen, von denen jede, die andere in klarerem Licht sehen lässt.

Zunächst ein Wort zur Rahmenhandlung: Georges Perec entwirft ein großes Haus, in dem auch Künstler arbeiten und leben. Einer der beiden, zunächst nichts anderes als in reicher Dilettant, erlernt nach einem genau festgelegten Zeitplan die Kunst des Zeichnens und Aquarellierens (eine fragile Kunst) von dem zweiten Künstler des Wohnhauses, einem armen Maler. Nachdem er sich darin perfektioniert hat, bereist er für etliche Jahre die Welt, um ihre schönsten Stellen (v.a. Hafenstädte) in seinen Bildern festzuhalten. Diese Aquarelle sendet er nach Paris, wo sie auf Holz aufgezogen und dann zu einem Puzzle verarbeitet werden. Nach seiner Rückkehr nach Paris setzt er seine eigenen Werke als puzzle wieder zusammen, entfernt das Holz und reist an alle die Stellen, an denen er sie geschaffen hatte, um sie dort zu versenken. Sein Lebensplan war also folgender:

Von 1925-35 lernte er die Kunst des Aquarellierens, von 1935-55 bereiste er die Welt und stellte alle 15 Tage ein Werk her, von 1955-1975 rekonstruierte er seine Werke, und vollendete alle 15 Tage ein Puzzle und löste sie von ihrem „Untergrund“. Für den Rest seines Lebens suchte er die Hafenstädte auf, wo er sie geschaffen hatte und tauchte sie in eine Lösung ein, die das Papier wieder „jungfräulich“ werden ließ. „Ziel“ seines Handelns ist also, seine Werke vollständig zu zerstören ohne Spuren zu hinterlassen, doch dies kann, ein wichtiger Punkt, nur am Ort ihrer Genese gelingen. Der zweite Künstler des Romans ist der Lehrer des Dilettanten, der ganz oben in der Mansarde haust. Da der Roman vom Parterre zum Dachgeschoss in einer quasi mathematischen-geometrischen Aufwärtsbewegung fortschreitet, endet er bei ihm.

Der Text Perecs, der so detailliert die Zerstörung der Kunst als Lebensplan beschreibt, besteht im wesentlichen aus der Beschreibung des Hauses und seiner Interieurs, die Personen sind fast unwichtig dagegen. Bedeutung haben lediglich die Orte, nicht die Personen. Sinnigerweise, als er am Ende, ganz oben angekommen ist, widmet er dem Maler-Lehrer schließlich die letzten Zeilen des Romans: Tot vorgefunden, hinterlässt er als seine künstlerische Erbschaft ein weißes, quadratisches Werk, auf dem mit wenigen Strichen lediglich die einzelnen Räume des Wohnhauses skizzenhaft ohne Figuren festgehalten sind.²⁶

26 Das ist etwa auch eine Gegenstrategie zu Balzacs Maler in „Das ungekannte Meisterwerk“, wo der Künstler sein Bild zerstört, indem er es bis zur Unkenntlichkeit übermalt.

Perec führt mit seinen beiden Künstlern zwei Strategien vor: Der arme Maler aus der Dachmansarde hinterließ ein „Bild“ das eigentlich ein Un-Bild ist, eine quadratische Leinwand mit Strichen, die das Pariser Wohnhaus in Strichen ohne Fassade „darstellte“, sein künstlerisches Vermächtnis ist ein aufs äußerte reduziertes Bild eines Ortes, man könnte sich fragen, ob die weißen Räume des Bildes eine literarische Vorwegnahme der *white cubes* sind.

Der „dilettantische“ Maler geht noch einen Schritt weiter, er zerstört seine Aquarelle vollständig und mit System. Es bleibt noch nicht einmal ein leerer „Raum“ wie bei seinem Lehrer. Das was bleibt, ist die Geschichte, der Roman Perecs, der ein Haus anhand seiner „Topographie“ quasi ohne Personen erzählt (sie werden nie genauer vorgeführt, bleiben blasse Schemen). Doch dies geschieht, wenn man so will, wie vom Zufall gesteuert: Wer gerade darin wohnt und wie er wohnt, wird geschildert, scheinbar ohne ein weiteres Auswahlkriterium – dies ist natürlich eine Fiktion. Was bleibt, sind nie die Bilder, sondern graphische, architektonische Abstraktionen und ein Text, der Orte erzählt. Anstelle des Bildes also der Ort als *memoria*. Vor welche Schwierigkeiten sahen sich also die Künstler, der fiktive Maler Perec und sein Dilettant sowie Spoerri gestellt (er gab als seine Berufsbezeichnung am liebsten Universaldilettant an). Alle drei zerstören Kunst: Spoerri, indem er verwesliche Lebensmittel in seinen Fallenbilder verwendete (er gilt der Kunstgeschichte denn auch als der große Zerstörer); der Maler Perec, indem er als sein Erbe eine quasi weiße Leinwand hinterließ und der Dilettant, indem er sein Werk zunächst wie einen Roman behandelte (Puzzle-Technik) und anschließend weißes Papier, das Handwerkszeug der Schriftsteller, „erzeugte“.

Demgegenüber findet sich aber in allen drei Fällen eine Gegenstruktur der Erhaltung, der *memoria*, die aber (notgedrungen?) über eine gewisse Ambivalenz verfügt: Perecs Figuren „retten“ ihre Kunst in die „malerische“ oder literarische Beschreibung der Orte, wo sie wirkten. Spoerri dagegen macht den Ort seiner künstlerischen Geburt zum Kunstwerk in Bronze, reduziert es aber indem er es in seinem Garten einfügt, der wie ein großes Freilichtmuseum wirkt (man denkt an Duchamps berühmtes Pissoir und seine Musealisierung). Aber wichtiger noch, selbst die Stätte geworden ist, die Jahre vorher das Zimmer einnahm, also Ort seines Schaffens, das Bronzeatelier „schwebt“ so zwischen Dokument und Kunstwerk, ist aber in jedem Fall *memoria* des Künstlers. Spoerris künstlerische Strategie hat die Unmöglichkeit zwischen zwei so heterogenen Begriffen zu entscheiden zur Folge: Sind es die weißen Räume des Bildes, die literarische Beschreibung der Ateliers und die kargen Bronzewände, die im Zeitalter der Vergänglichkeit als Strategien zur Bewahrung von *memoria* bleiben?

Auf die Frage in einem Interview: „Was soll mit deinem Werk geschehen?“ gab Spoerri zwei Antworten (wie kann das auch anders sein): 1969 sagte er: „Nach meinem Tod ist mir das egal, und solange ich lebe, kümmere ich mich schon darum.“ Und 2001: „Es gibt Werke, die zu Unrecht vergessen sind. Das wird mit meinen, glaube ich, nicht passieren.“²⁷ Die Inszenierung des Gartens und seines Ateliers im „ewigen“ Material“ der Bronze ist für Spoerri der Versuch, Spuren zu hinterlassen, was er seinen vergänglichen Werken wohl nicht zutraute: Hic terminus haeret: „Hier haftet, harrt, klebt das Ende“.

Literaturverzeichnis

Anektotomania. Daniel Spoerri über Daniel Spoerri, Ostfildern-Ruit 2001.

Hobi-Violand, Heidi E.: Daniel Spoerri, München 1998.

Il Giardino di Daniel Spoerri, a cura di Anna Mazzanti, maschietto e masolini, Comunità Montana dell'Amiata – Area Grossetana 1998/99.

Lein, Edgar: „Erläuterungen zur Technik des Bronzegusses und der Bedeutung von Bronze im 15. Jahrhundert am Beispiel der Christus-Thomas Gruppe von Verrocchio“, in: Herbert Beck/Maraike Bückling/Edgar Lein (Hg.), Die Christus-Thomas Gruppe von Andreria Verrocchio, Frankfurt/M. 1996, S. 233-257.

Perec, Georges: La vita. Istruzioni per l'uso. Trad. Daniella Selvatico Estense Milano (Rizzoli BUR) 1989.

27 Anekdotomania 2001, S. 23.