

Universität Stuttgart
Institut für Kunstgeschichte
Prof. Dr. Reinhard Steiner

Daniel Spoerris

Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls

Beschreibung und Analyse eines Künstlerbuches

Magisterarbeit

Band I

Vorgelegt von

Sybille Hentze

Stuttgart

2001

Band I:

Inhalt

Einführung	3
I. Das Buch als Künstlerbuch	11
1. Das Buch : Codex, Dokumentation, Sequenz	11
2. Das Künstlerbuch bei Daniel Spoerri	13
II. Die verschiedenen Ausgaben der <i>Topographie</i> von 1962 bis 1998	
1. Voraussetzungen	16
2. Äußere Erscheinung	18
a) Umschlaggestaltung	21
b) Vorworte	23
c) Anmerkungen und Anekdoten	23
d) Anhänge	25
e) Illustrationen von Roland Topor	26
f) Luxusausgaben	27
III. Inhalt und Form	29
1. Voraussetzungen	29
2. Inhalt der <i>Topographie</i>	29
3. Die <i>Topographie</i> in Form einer wissenschaftlichen Arbeit	33
a) Bewertung rein buchspezifischer Angaben	34
b) Anmerkungen	35
c) Biographischer Index	37
IV. Geschichte des Fallenbildes	39
1. Das Sehen	40
V. Lesarten der <i>Topographie</i>	43
1. Die <i>Topographie</i> als Sehhilfe	43
a) Sprache und Information	45
b) Die Rolle des Sehens im Werk Daniel Spoerris	46
c) Beispiel Meret Oppenheim	49
2. Der Zufall als künstlerisches Prinzip	51
a) Zufall und Ordnung	53
3. "Sherlock" Spoerri und die Spurensicherung	56
4. Legendenbildung	59
5. Orte der Kunst	62
a) Das Künstlerbuch als Ort für Kunst	64

VI. Die <i>Topographie</i> und die Concept Art	66
1. Die <i>Topographie</i> , ein konzeptuelles Kunstwerk?	66
2. Textarbeiten in der Konzeptuellen Kunst	67
Zusammenfassung	71
Anhang I:	73
Anhang II	75
Anhang III	79
Bibliografie	81

Daniel Spoerri

Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls

Einführung

Daniel Spoerri *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*¹, kurz *Topographie*, sind ein Künstlerbuch, das sich explizit an den Leser richtet und großes Vergnügen bei der Lektüre bereitet.

Die durch Anekdoten, Geschichten und Ergänzungen immer wieder erweiterten Beschreibungen, die den größten Teil des Buches ausmachen, sind Beschreibungen von über 80 Gegenständen, die sich auf einem blauen Tischchen in Spoerri Appartement befanden. Der Tisch mit den zufällig angeordneten Dingen aus dem täglichen Leben reichen von einer *Weißbrotscheibe, einmal angebissen* (Nr. 1) über *Bohreretui* (Nr. 34 h) bis zu *Zigaretten-Brandspuren* (Nr. 80). Anstatt die Gegenstände zu einem seiner wohlbekannteren Fallenbilder auf dem Tisch festzukleben, werden sie in der *Topographie* durch Beschreibung festgehalten. In seinem Vorwort erklärt Spoerri in Ichform ausdrücklich, daß ihn beim Betrachten der Gegenstände auf dem blauen Tisch die Neugier darauf überkam, was diese Gegenstände durch die Beschreibung an spontanen Assoziationen bei ihm auslösen würden²:

"Vielleicht trägt es zum Verständnis meines Versuches bei, wenn ich hinzufüge, daß das Bedürfnis, Gegenstände nur zu beschreiben und in der Erinnerung nachzuzeichnen - anstatt sie zu handhaben und zu sammeln - , mir erst wichtig wurde, als ich eine Brille konstruiert hatte, deren Gläser mit Nadeln besetzt waren, so daß man sich damit die Augen hätte ausstechen können."³

¹ Die Anmerkungen zur *Topographie* in dieser Arbeit beziehen sich, wenn nicht anderweitig angegeben, auf die Ausgabe der Edition Nautilus von 1998.

² Daniel Spoerri (1998), op. cit., S. 5

³ Ebd., S. 5

Wie ein Archäologe fertigt er eine topographische Planskizze auf Pergamentpapier (**Abb. 1**) an, auf der er anhand von Umrißzeichnungen die exakte Lage der Umrisse der Gegenstände auf dem Tisch abbildet. Dieser Plan ähnelt also einem Grundriß oder einem archäologischen Plan, der das Gelände (hier die Umrisse des Tisches und die Standflächen der Gegenstände) beschreibt.

Spoerri vergleicht seine Vorgehensweise mit der kriminalistischen Arbeit eines Sherlock Holmes, "der von einem manchmal unbedeutenden Gegenstand ausgehend, einen ganzen Fall lösen muß"⁴. Gleichzeitig erinnert ihn sein Projekt an das "berühmteste Fallenobjekt der Geschichte"⁵, nämlich Pompeji, dessen Funde über eine ganze kulturelle Epoche Aufschluß gaben. Das Spiel, das Spoerri dem Leser vorschlägt, um das virtuelle Fallenbild Schritt für Schritt "auszugraben", ist nach den Regeln des Zufalls aufgebaut. Es bleibt dem Leser überlassen, welche Gegenstände er entschlüsseln möchte. Die Idee der Erschließung eines Ganzen anhand eines beliebigen Teiles dieses Ganzen, kann parallel zu der Vorstellung Spoerri gesehen werden, "daß anhand eines Hosenknots die ganze Welt aufzudröseln wäre."⁶ Die *Topographie* kann also als eine Art Spiel betrachtet werden, das mit dem Zufall rechnet, ihn thematisiert und von ihm profitiert. Die Objekte sind zwar nach Nummern chronologisch geordnet, diese Ordnung ist jedoch wieder eine zufällige. Sie dient dazu, die Gegenstände zu benennen und wiederzufinden und ihnen ihre jeweilige Beschreibung zuzuordnen zu können. Es genügt nicht, die *Topographie* wie einen Kunstgegenstand anzuschauen, um sie zu erschließen. Man muß sie lesen, um tiefergehende Aussagen über ihre Rolle als Künstlerbuch machen zu können. Bedingt durch die äußere formale und inhaltliche Gestaltung der *Topographie* ist man durchaus geneigt, sie als reine literarische Erscheinung zu begreifen. Daß sie einen Sonderfall im Bereich der Künstlerbücher einnimmt, liegt an der Tatsache, daß sie fast ausschließlich aus Sprache in Form von Text besteht. Außerdem

⁴ Ebd., S. 5

⁵ Ebd., S. 5

⁶ Ebd., S. 13

ist sie, und das unterscheidet sie wiederum vom Großteil anderer Künstlerbücher, überaus leserfreundlich, was nicht zuletzt die Übersetzungen in drei Sprachen, die mittlerweile über sechs verschiedenen Ausgaben der *Topographie* und die nicht abreißen wollende Nachfrage beweisen.⁷

Man könnte sich mit der Tatsache zufrieden geben, daß die *Topographie* als in die Gattung des Künstlerbuches gehörig akzeptiert ist. Wenn von der *Topographie* die Rede ist, beispielsweise auf dem Klappentext der Ausgabe der Edition Nautilus, wird sie wie selbstverständlich als Künstlerbuch bezeichnet und auch der Künstler selbst benutzt diese Bezeichnung. Was genau unterscheidet sie als Künstlerbuch (äußerlich) vom gewöhnlichen Buch oder (inhaltlich) von Literatur? Die einfachste Antwort auf die Frage wäre eine Feststellung von Marcel Duchamp, die lautet:

"It's an artist's book if an artist made it, or if an artist says it is."⁸

In seinen Sätzen über konzeptuelle Kunst konstatiert Sol Lewitt 1969:

"Wenn Wörter benutzt werden und sie aus Gedanken über Kunst hervorgehen, dann sind sie Kunst und nicht Literatur; Zahlen sind nicht Mathematik."⁹

Spoerri selbst kommentiert die Erscheinungsform der *Topographie* mit den Worten:

"Es ist eine Art Buch, das ein Fallenbild beschreibt."¹⁰

⁷ Vergleichbar hinsichtlich Gestaltung und Verbreitung des Künstlerbuches ist beispielsweise die Stellung des Buches bei Ed Ruscha. Wie bei Spoerri auch, sind seine Künstlerbücher unsigned und erschienen in unbegrenzten Auflagen. Sie waren ganz offensichtlich zum Verbrauch bestimmt, bieten sich zum Lesen an und wollen unterhalten; vgl dazu: Clive Phillpot, *Some contemporary Artists and their books*, In: Joan Lyons, op. cit., S. 97-132, hier S. 97

⁸ Zit. n. Lucy Lippards, *The Artist's book goes public*. In: Joan Lyons, op. cit., S. 45- 48, hier S. 47

⁹ Zit. n. *Concept Art, Minimal Art, Arte povera, Land Art, Sammlung Marzona (18. Februar - 8.*

April 1990), op. cit., S. 51

¹⁰ Daniel Spoerri in: Jan Runnquist, *Zehn frühe Fallenbilder*. In: *Du*, pt. 1, Januar 1989, S. 26-

Die Definition Duchamps ist zum Glück sehr weit gefaßt und läßt einen großen Spielraum für die Frage, welche Kriterien Künstlerbücher zu erfüllen haben. Außerdem räumt eine solche Definition ein, daß gerade die Frage nach der Gattungszuschreibung durch ein Künstlerbuch explizit in Frage gestellt werden kann. Marcel Duchamp, der sich mit Spracherfindungen und Sprachspielen und in diesem Zusammenhang auch mit dem Medium Künstlerbuch beschäftigte, sah in dem Phänomen der Sprache im zwanzigsten Jahrhundert den unmittelbarsten Weg der Übertragung oder Vermittlung von Ideen.

„Er geht dabei von der Erkenntnis aus, daß die Literatur am Beginn dieses Jahrhunderts wegen ihres reflektierten Formbewußtseins zu einem Paradigma der Moderne geworden ist, das auf andere Gattungen wirken kann. Duchamp gelangt zu einer Kunst, die sich nicht mehr auf die Präsentation von Werken stützt, sondern auf die Thematisierung des Kontextes Kunst.“¹¹

Wie auch Duchamp distanziert sich Daniel Spoerri von den Mitteln der Objektkunst (Fallenbild), indem er die Ausdrucksfähigkeit in ein anderes Medium, die Sprache (*Topographie*), verlagert.

Aus der Stellungnahme LeWitts geht hervor, daß die rein äußerliche Gestaltung einer künstlerischen Form immer vor dem Hintergrund seines künstlerischen Kontextes gesehen und beurteilt werden sollte und daß eventuelle Vorcodierungen in Frage gestellt werden müssen. Spoerri läßt durch die Bezeichnung der *Topographie* als „eine Art Buch“ genau diese Zuschreibung zu einer bestimmten künstlerischen Umgebung offen.

Versuche, die Kriterien zu bestimmen, anhand derer man Künstlerbücher als solche identifizieren kann, sind schon gemacht worden.¹² Die *Topographie* besticht jedoch auffallend durch die Tatsache, daß sie die entscheidendsten Merkmale eines Künstlerbuches eben gerade nicht aufweist. Zudem erschien

31, hier S. 26

¹¹ Zit. n. Katja Deinert, op. cit., S. 109

¹² Vgl. hierzu: Katja Deinert, op. cit.; Johanna Drucker, op. cit.; Joan Lyons, op. cit.

sie in gewöhnlichen Verlagen, deren Vorgaben (Format, Layout, Umschlaggestaltung) sie sich zu einem großen Teil unterordnet. Sie ist für jedermann zu einem erschwinglichen Preis erhältlich, was für Kunst im allgemeinen und auch für viele Künstlerbücher nicht selbstverständlich ist.

Dadurch, daß sie sich, auf den ersten Blick zumindest, durch nichts von einem "Normalbuch" unterscheidet und sie als Künstlerbuch vom Kunstmarkt und der Öffentlichkeit "etabliert" worden ist, könnte innerhalb des Kunstkontextes vermutet werden, daß die *Topographie* eben diese Fragen thematisiert. Was im Einzelnen für eine solche Annahme spricht, wird im Verlauf dieser Arbeit noch genauer untersucht werden.

Zunächst sollte eine grundsätzliche Differenzierung innerhalb der großen Menge der sogenannten Künstlerbücher vorgenommen werden. Dabei sind prinzipiell Künstlerbücher von Buchobjekten, die in erster Linie Kunstobjekte sind, zu trennen.

"It is possible to take a purist view of the books authored or designed by artists, and, out of the welter of so-called artists' books, to separate out such bookworks (artworks dependend upon the structure of the book) from book objects (art objects which allude to the form of the book) and those books which just happen to be by artists and do not differ fundamentally from books by writers, scientists, gardeners, or philosophers."¹³

Die *Topographie* ist äußerlich schwer unterscheidbar von einem Werk der Literatur. Aus diesem Grund kann die Absicht der Nachahmung anderer Publikationesformen, beispielsweise einer literarischen, unterstellt werden.

"It is also the case that artists' books tend to mimic other types of publications, such as trade catalogues, magazines, exhibition catalogues, comics, photography books, and literary texts. In the hands of a thoughtful artist, a publication which does not seem to be dependent upon the inherent structure of the book has, in fact, become dependent upon a particular book form by just such mimicry. In these cases one is not looking at yet another book of

¹³ Clive Phillpot, *Some Contemporary Artists and their Books*. In: Joan Lyons, op. cit., S. 97-132, hier S.106

photographs or another exhibition catalogue: instead, the genre has been appropriated by the artist for other purposes.”¹⁴

Das vermehrte Aufkommen der Künstlerbücher muß im Kontext ihrer Zeit gesehen werden. Die Neuen Realisten schlossen sich unter Pierre Restany mit dem Ziel einer neuen Sicht auf Gebrauchsgegenstände zusammen. George Maciunas forderte im Zuge von Fluxus die Aufhebung der Gattungsgrenzen zwischen den Medien Musik, Tanz, Theater, Poesie und bildender Kunst.¹⁵ Die Künstler dieser Zeit versuchten, oft gemeinschaftlich, der Kunstwelt zu entfliehen, um Freiraum für ihre Kunst zu gewinnen.¹⁶ Mit Frontalangriffen auf die Werte der Gesellschaft, die sie für überkommen hielten, versuchten sie, dem Wahrheitsproblem der Künste durchaus auch mit Scherzen, List und Rache zu Leibe zu rücken.¹⁷

Daniel Spoerri begann seine Karriere als Tänzer des klassischen Balletts, er ist Schriftsteller und Objektkünstler zugleich. Ebenso sind die Mitglieder der *Topographie-Crew* sowie andere Künstlerfreunde aus dem Spoerrikreis Mehrfachbegabungen. Sie waren oftmals gleichzeitig bildende Künstler (Malerei, Skulptur, Radierung, Graphik) sowie Schriftsteller (Konkrete Poesie), arbeiteten als Regisseure an Theatern, drehten Filme und vieles andere mehr. Aus dieser großen Flexibilität im Umgang mit den verschiedenen Kunstgattungen heraus ergaben sich neue künstlerische Verflechtungen und Bezüge, in die auch die Gattung des Künstlerbuches thematisch verwoben wird.

In einer Zeit, die von Computern und neuen Medien immer mehr beherrscht wird, und wo Information zum Machtmittel und politischem Instrument geworden ist, ist es nur natürlich, daß sich auch die Kunst dieser Themen annimmt. Ein Zeichen dafür ist das explosionsartige Anwachsen der Kunstform Buch, dem Urgan zur Vermittlung von Information und dem

¹⁴ Ebd., S. 106

¹⁵ Heidi Violand-Hoby, op.cit., S. 35

¹⁶ Vgl. Dieter Daniels, *Fluxus - ein Nachruf zu Lebzeiten*. In: *Kunstforum*, Bd. 115, September/Okttober 1991, S. 99-111, hier S. 110

¹⁷ Thomas Kellein, op. cit., S. 9

Symbol für Kommunikation, seit den frühen sechziger Jahren. Neben Künstlerbüchern erleben die Künstlerzeitschriften und -editionen zu Beginn der sechziger Jahre einen enormen Aufschwung. Somit ist es möglich geworden, daß auch Medien künstlerische Produkte sein können oder diesen Aspekt in die Diskussion einbringen.

In Kapitel I dieser Arbeit soll die Art und Weise des künstlerischen Umgangs mit der Form Buch bei Spoerri im Vergleich zu anderen (Buch)Künstlern näher beleuchtet werden. Daneben soll auf prinzipielle Unterschiede zwischen dem "Normalbuch" und dem Künstlerbuch hingewiesen werden.

Als Grundlage für eine Analyse der *Topographie* folgt in Kapitel II eine ausführliche formale und materielle Beschreibung und der Vergleich aller bislang erschienenen Ausgaben der *Topographie*. Da Künstlerbücher - im Gegensatz zu Gemälden oder Skulptur - nur schwer allein durch Abbildungen dargestellt werden können, dient die Beschreibung des Äußeren sowie des Inhalts (Kapitel III) der *Topographie* als Voraussetzung für die weitere Argumentation. Dabei sollen die für das Künstlerbuch spezifischen Ausdrucksträger wie Sprache, Information usw. ermittelt werden.

Kapitel IV stellt verschiedene Lesarten der *Topographie* vor. Mit Lesarten sind Interpretationsmodelle gemeint, die zeigen, wie die Ausdrucksträger künstlerisch eingesetzt werden können. Zum anderen wollen die Lesarten vorführen, wie die *Topographie* vom Leser rezipiert und wie durch das Buch Kunst reproduziert werden kann (s. Kapitel Legendenbildung).

Kapitel V erläutert die von Daniel Spoerri verfaßte *Geschichte des Fallenbildes*. Es werden Aspekte vorgeführt, die abhängig von der jeweiligen von Spoerri benutzten Kunstform, so auch vom Künstlerbuch, auf verschiedene Weise zum Ausdruck kommen.

In Kapitel VI soll untersucht werden, in wieweit die *Topographie* als Werk der Konzeptuellen Kunst beurteilt werden kann, da sich bereits gegen Ende der sechziger Jahre der Begriff der konzeptuellen Kunst formte, zu der solche Arbeiten zählten, die "in einer nichtexpressiven Weise Texte und Fotos

verwendeten und die eigene Präsentationsform sowie die Funktion von Kunst problematisierten"¹⁸. Die *Topographie* von Daniel Spoerri ist in mehrfacher Hinsicht konzeptuell angelegt, obwohl sie schon 1962 erschienen war, zu einem Zeitpunkt, als sich Konzeptuelle Kunst noch nicht etabliert hatte.

¹⁸Thomas Dreher, op. cit., S. 39

I. Das Buch als Künstlerbuch

1. Das Buch : Codex, Dokumentation, Sequenz

Die Schwierigkeit im Umgang mit dem Künstlerbuch ist geprägt durch die dominante Präsenz der Codexform, der eine gesonderte, in sich geschlossene (Kultur)geschichte anhaftet. Aspekte, die ganz allein dem Buch angehören, sind z. B. die Eigenschaft als Dokumentations- oder Vermittlungsinstrument oder der Aspekt der Sequenz durch die gegebene Abfolge mehrerer Seiten. Sobald es sich um ein Künstlerbuch handelt, muß man sich bewußt machen, daß sich der Künstler die Freiheit herausnimmt, diese Phänomene zu parodieren, zu verändern, zu unterlaufen und sie manchmal total umzukehren.¹⁹

Dieter Roth, der unter anderem Graphiker und Schriftsteller war, kombinierte in seinen experimentellen Arbeiten konkrete Poesie mit Elementen aus dem Bereich Graphikdesign und erforschte das Potential Buch auf ständig neue Weise.²⁰ In seinem Künstlerbuch *246 Little Clouds* (**Abb. 2**) bildet Roth gewissermaßen den Aspekt der sequentiellen Abhängigkeit im Buch ab. Die Seiten des Künstlerbuches sind Photographien von Seiten. Auf diesen Seiten (die abphotographiert wurden) wurden zwischen Textsequenzen kleine Papierfetzen mit Tesafilm aufgeklebt, die etwas vom Untergrund abstanden. Die Seiten wurden beim Abphotographieren auf ganz bestimmte Art beleuchtet. Die Beleuchtung wurde nach dem Prinzip der verschiedenen Sonnenstände eines Tages inszeniert. Die ersten Seiten sind demnach von rechts beleuchtet, die mittleren Seiten des Buches von oben (entspricht 12 Uhr mittags) und die letzten Seiten von links. Die aufgeklebten, etwas abstehenden Papierchen warfen ihren Schatten demnach immer in die entsprechende unbeleuchtete Richtung. Zusätzlich sind die einzelnen "little clouds"²¹ von 1 angefangen durchnummeriert und dokumentieren zusätzlich

¹⁹ Shelley Rice, *Words and Images: Artists' Books as Visual Literature*, In: Joan Lyons, op. cit., S. 59-85, hier S. 59

²⁰ Johanna Drucker, op. cit., S. 71

²¹ Roth nennt die Papierchen "little clouds".

eine unumstößliche Reihenfolge, die durch den Sonnenstand eines Tages unterstrichen wird.

Unter den Buchkünstlern finden sich nicht selten solche, die in ihrer Arbeit seriell vorgehen und quasi automatisch zum Medium des Buches gelangten. Das Buch impliziert und illustriert durch eines seiner wesentlichen Kriterien, nämlich die seitenweise Anordnung von aufeinanderfolgenden leeren Flächen, das Phänomen der Sequenz. Beispiele für Künstler, die seriell auf Leinwand gearbeitet und Künstlerbücher gemacht haben, sind z. B. Andy Warhol, Daniel Buren oder Sol LeWitt.

Ein Beispiel, wie das Phänomen der Dokumentation buch Künstlerisch imitiert und verarbeitet wird, zeigt Sol LeWitt in *Autobiography* (**Abb. 3**) von 1980²². Der Künstler spielt hier mit dem Künstlerbuch als einem persönlichen Statement oder es werden dem Buch autobiographische Aspekte beigefügt. Das Buch wird dazu benutzt, die Identität der eigenen Person zu enthüllen bzw. zu dokumentieren. LeWitt fotografiert Gegenstände persönlicher Art gruppenweise und dokumentiert sie in einer Art Raster im Buch.²³

Eine andere Form der Dokumentation ist Alison Knowles Buch *Identical Lunch* von 1971 (**Abb. 4**). Dieses Künstlerbuch ist Zeugnis eines Happenings, das sich über mehrere Tage hinzog. Das Projekt des *Identical Lunch* gab ein bestimmtes zu verzehrendes Gericht vor, das aus "Tunafish sandwich on wheat toast with lettuce and butter, no mayo, and a large glass of buttermilk or a cup of soup" bestand. Verschiedene Personen, z. B. Susan Hartung, John Giorno, Dick Higgins, Vernon Hinkle u. a. m. aßen diese Mahlzeit mehrmals wöchentlich in einem bestimmten Restaurant immer zur ungefähr gleichen Uhrzeit. Jedem der Teilnehmer blieb es selbst überlassen, wie er sein Happening dokumentieren wollte. Bei der Mahlzeit (*Identical Lunch*) handelt es sich um etwas, das durch seine rasche Vergänglichkeit bestimmt ist. Die Dokumentation sind wie die Reste der Mahlzeit Indizien, anhand derer sich die Aktion (des Essens) nachvollziehen oder plausibel machen läßt. Man könnte also die verschiedenen Lunchs als Variationen eines speziellen Lunchs verstehen, bei dem lediglich vorgegeben war, was

²² Johanna Drucker, op. cit., S. 335

²³ Ebd., S. 343

verzehrt werden sollte. Wie das Mittagessen dann im einzelnen von den Mitwirkenden protokolliert wurde, war ihnen selbst überlassen²⁴. Das Buch verzeichnet die verschiedenen Berichte über den Lunch, die das Innere des Restaurants oder Situationen um das Essen herum beschrieben, oder auch Schwierigkeiten, die bei der Bestellung auftraten u.s.w. Manche Texte wurden, je nach persönlichem Geschmack, mit Schreibmaschine, andere handschriftlich verfaßt. Alison Knowles Künstlerbücher haben meistens die Funktion eines Dokuments oder Skripts von Performances.

Die angeführten Beispiele sollten verdeutlichen, wie bestimmte Wesenszüge des Normalbuches wie z. B. die sequenzielle Abfolge der einzelnen Seiten oder die Aufgabe der Dokumentation in Künstlerbüchern verarbeitet und selbstreferentiell werden können. Im folgenden soll untersucht werden, welche Funktionen das Künstlerbuch als Gattung bei Daniel Spoerri übernimmt.

2. Das Künstlerbuch bei Daniel Spoerri

Wichtig erscheint bei der Untersuchung von Künstlerbüchern, sie stärker im Zusammenhang mit dem Gesamtwerk des jeweiligen Künstlers zu betrachten. Zudem wäre beispielsweise die Frage zu stellen, welche Künstler im Laufe ihres Schaffens überhaupt die Kunstform Buch wählen. Üblich ist es, das Buch (als "Normalbuch") dem Künstlerbuch²⁵ gegenüberzustellen, wobei übersehen wird, daß sich das Buch, zum Ort künstlerischen Ausdrucks geworden, oftmals als logische Folge, Erweiterung oder Ergänzung zum Gesamtwerk eines bestimmten Künstlers und damit in den Komplex anderer vom Künstler benutzten Kunstformen einfügt.²⁶

²⁴ Das Phänomen, daß am Ende einer Mahlzeit ein Künstlerbuch entsteht, ist natürlich auch

bei der *Topographie* der Fall.

²⁵ So verfahren Johanna Drucker und Katja Deinert in ihren Büchern.

²⁶ Katja Deinert (op. cit.) geht in ihrer Arbeit folgendermaßen vor: Sie beschreibt Künstlerbücher vom Beginn des 20. Jhs bis in die Gegenwart. Dabei werden die Künstlerbücher ausnahmslos vom Gesamtwerk der Künstler isoliert betrachtet. Die Tatsache, daß die meisten Buchkünstler in erster Linie eben nicht ausschließlich mit dem Medium Buch, sondern mit den traditionellen Medien arbeiten, wird dabei völlig

Beispielsweise gehört das Medium Buch von Anfang an in das Schaffen eines Anselm Kiefer oder Dieter Roth. Bei beiden Künstlern hat sich das Buch zur eigenen Kunstgattung emanzipiert. Kiefer und Roth betonen in ihren Arbeiten, beide auf unterschiedliche Weise, die buchspezifischen Eigenschaften. Kiefer verweigert oft die Zugänglichkeit oder das Preisgeben des Inhaltes eines Buches, eigentlich Aspekte, die als grundlegend mit der Form Buch assoziiert werden. Das Künstlerbuch bei Kiefer hat zumeist Unikatcharakter und entspricht somit gerade nicht dem Charakter des Buches als demokratisches Vermittlungsorgan. Die Palette der Gestaltungsprinzipien bei Kiefer reicht von Büchern, die er selbst zusammengefaßt- bzw. geklebt hat, bis hin zu Bleifolianten, bei denen die Unmöglichkeit des Blätterns dokumentiert wird.²⁷ Schrift findet - im Gegensatz zu den Künstlerbüchern Spoerri - bei Kiefer nur am Rande Platz. Bei anderen Künstlern wiederum stellt das Buch eine Verlängerung oder Ergänzung der künstlerischen Aussage dar. Ein Beispiel hierfür ist der zeitweise konzeptuelle Künstler Richard Long. Long fertigt einen Teil seiner Kunstwerke an extrem entlegenen und schwer zugänglichen Orten an, photographiert sie und präsentiert die Abbilder seiner Werke in Buchform. Für Long sind die Photographien die Skulptur selbst, d. h., das Buch dient hierbei nicht nur zur Verbreitung und Präsentationsform seiner Kunst, sondern ist das Dargestellte selbst.²⁸

Wieder anders stellt sich der Zusammenhang zwischen Gesamtwerk und Buch bei Daniel Spoerri dar. Bei ihm wird mit dem Beispiel der *Topographie* eine Möglichkeit geschaffen, Kunst durch die Beschreibung anderer (in diesem Falle zunächst des Künstlers selbst) zu erfahren und sie mit Hilfe der Vorstellungskraft (wieder) sichtbar werden zu lassen, ohne daß das beschriebene Kunstwerk vielleicht jemals oder nur als Idee existiert hat. Die *Topographie* verdankt ihre Existenz Gegenständen aus der Objektkunst, genauer gesagt, eines Fallenbildes, das Spoerri aber nie geklebt hat. Es

ausgeblendet. Eine solche Vorgehensweise vergrößert die Kluft zwischen den Kunstformen.

²⁷ *Anselm Kiefer-Bücher 1969-90*, op. cit., S. 10

²⁸ Clive Phillpot, *Some Contemporary Artists and their Books*. In: Joan Lyons, op.cit., S. 115

genügt, daß die Gegenstände hätten zu einem Fallenbild werden können, also rein imaginativ. Die *Topographie* ist zunächst als Erläuterung zu den Kunstwerken konzipiert (als Buch anstelle einer Einladung zur Ausstellung). Da Spoerri auch schriftstellerisch tätig war, lag es u. a. nahe, auf die Präsentationsform Buch für seine Zwecke zurückzugreifen. Die Vorgehensweise des Beschreibens bzw. Dokumentierens begegnet uns auch in anderen Künstlerbüchern Spoerri wieder. Im *Gastronomischen Tagebuch*²⁹ oder *25 Objets de Magie à la Noix*³⁰ (**Abb. 5**) werden im ersteren Fall der einjährige Aufenthalt auf der griechischen Insel Symi in Form eines Tagebuches und im zweiten Fall die sogenannten *Zimtzauberobjekte*³¹ beschrieben (**Abb. 6, 6a**).

²⁹ Daniel Spoerri, *Gastronomisches Tagebuch: Itinerarium für zwei Personen auf einer ägäischen Insel nebst Anekdoten und anderem Kram sowie einer Abhandlung über die Boulette*, Hamburg 1995

³⁰ Daniel Spoerri, *25 Zimtzauber Konserven*; Faltblatt mit einer Excursion über die Gerste; 1 Broschüre; Pierre Alechinsky, aus "Titres et pains perdus"; Max and Morimal Art, Tessiner Krimskramsobjekte, 45 Blatt Typoskript von D. S. und Peter Heim; 1 Bogen mit selbstklebenden Farbabbildungen zum Ausschneiden und Aufkleben; Nachwort von D. S.; Garantieschein; Hamburg, 1971

³¹ Im Fall der *Zimtzauberobjekte* wird die dokumentarische Absicht in Form eines Künstlerbuches auf sehr originelle Weise deutlich. Anstatt Buchseiten, werden große Briefumschläge benutzt, die jeweils Dokumentation verschiedenster schriftlicher und bildlicher Art zu den *Zimtzauberobjekten* enthalten. Die Taschen werden zwischen dem Einband durch eine Klammerung zusammengehalten.

II. Die verschiedenen Ausgaben der *Topographie* von 1962 bis 1998

1. Voraussetzungen

Bei der *Topographie* müssen zwei Phasen der Entwicklung unterschieden werden. Diese Unterscheidung kann zu einem besseren Verständnis bei der Beschäftigung mit der *Topographie* beitragen. Sie sollen im folgenden umrissen werden.

Die Urform der *Topographie* entsprang der Idee des Künstlers, die Situation eines Fallenbildes in Worte zu fassen. Die Beschreibungen wurden in gedruckter Form zu einer Broschüre ausformuliert und auf einer Ausstellung, bei der ausschließlich Fallenbilder Spoerri ausgestellt waren, dem Betrachter wie ein Katalog mitgegeben. Spoerri entschied sich gegen die traditionelle Einladung in Form einer illustrierten Karte zugunsten eben eines solchen kleinen Heftchens. Spoerri enger Freund Robert Filliou ermunterte Spoerri zur Herausgabe seiner *Topographie* (**Abb. 7**) und half ihm bei der Übertragung ins Französische.³² Der skeptische Galeriebesitzer, der über diese Idee des Künstlers nicht so recht beglückt war, ließ dennoch 1000 Exemplare drucken, von denen der Großteil, so Spoerri, kurze Zeit später, als "belästigende Propagandaheftchen"³³ verkannt, im Papierkorb landete. Dieser "Katalog", der den Titel der Ausstellung trug, nämlich *Topographie Anecdote du Hasard*, machte seinem Namen jedoch nicht viel Ehre, hielt er doch nicht das, was er versprach. Zum besseren Verständnis dieser Versuchsanordnung durch Spoerri muß man sich folgende Situation vorstellen: Der Besucher beginnt seinen Gang durch die Ausstellung. Er kommt z. B. zu Bild Nr. 5 und möchte im "Katalog" einmal nachlesen, um was es sich bei diesem ausgestellten Stück handelt. In geübter Manier schlägt er im Buch nach. Unter Nr. 5 werden jedoch nur Salzkörner auf einem Tisch beschrieben. Unverständnis und vielleicht Ärger könnten die Folge gewesen sein.

³² Ein Nachdruck dieser ersten Ausgabe entstand im Jahr 1990 anlässlich einer Ausstellung im Centre George Pompidou in Paris. Diese Ausgabe enthält eine Einführung von Roland Topor.

³³ Daniel Spoerri (1998), op. cit., S. 13

Spoerri bricht mit der *Topographie* mit Konventionen³⁴, die im weitesten Sinne etwas mit Kunstrezeption oder dem Verhältnis des Künstler oder Kunst gegenüber dem Betrachter zu tun hat. Der Betrachter wandelt in der Galerie umher und betrachtet Kunstwerke. Er bemerkt nicht, daß es sich bei dem Büchlein bereits (zumindest aus der Sicht des Künstlers) um "Kunst" handelt, weil die Kunstbetrachtung sich auf die explizit ausgestellten Stücke an den Wänden des Museums beschränkt. Man könnte diese Situation auch als ein vom Künstler inszeniertes Happening begreifen, bei dem der Besucher der Galerie zum inszenierenden Moment wird, der - freilich ohne sein Wissen - gleichzeitig die Frage "Wie/Woran/Wann erkenne ich Kunst und wie/woran/wann nicht?" thematisiert. In dieser Verbindung berührt die *Topographie* Fragen, mit denen sich die Konzeptuelle Kunst gegen Ende der sechziger Jahre beschäftigte.

In einer zweiten Phase beginnt sich das berühmte Anekdotenprinzip der *Topographie* gewissermaßen zu verselbständigen. Diese Entwicklung vollzieht sich jedoch nicht mehr direkt vor dem Hintergrund der Themen des Museums oder der Kunstrezeption, wie das in Verbindung mit der Ausstellung in der Galerie Lawrence der Fall war. Als Geburt der *Topographie* bleibt jedoch diese Ausstellung als Initialzündung für zukünftige Ausgaben ausschlaggebend. Sie ist ein Kind ihrer Zeit und Zeuge einer sich verändernden Position von Kunst und Kunstmarkt. Daß die *Topographie* sich bis zu ihrem heutigen Aussehen entwickelt hat, verdankt sie einerseits der Idee, aus der heraus sie entstand und andererseits dem Zufall, durch den sie von Künstlerfreunden Spoerri aufgegriffen und fortgeführt wurde. Meret Oppenheim beispielsweise, die im Besitz eines Exemplars der *Topographie* war, erweiterte sie 1962 durch eine Bildanekdote³⁵ und gab der Fortsetzung der *Topographie* einen entscheidenden Impuls. Meret Oppenheim legt auf die Planskizze "ihrer" *Topographie* eine Schneedecke in Form eines Wattefließes (**Abb. 8**). Die erste Bildanekdote wurde dann erstmals als

³⁴ Heidi Violand-Hoby, op. cit., S. 40

³⁵ Ich verwende den Begriff Bildanekdote, um zwei Arten von Anekdoten innerhalb der *Topographie* zu unterscheiden: zum einen die wörtlichen Zugaben, die als reiner Text in die *Topographie* Aufnahme gefunden haben und zum anderen die in bildkünstlerischer Form. Beispiele für die Bildanekdoten sind z. B. die Schneedecke von Meret Oppenheim oder die Zeichnungen von Roland Topor.

Anhang in die englische Übersetzung der *Topographie* durch Emmett Williams 1966 aufgenommen und avancierte somit quasi zum Prototyp für weitere Anhänge, die im Zuge der weiteren Ausgaben des Buches hinzukamen. Diese zweite Phase verdankt die *Topographie* u. a. ihrer Originalität, die sich aus der Kombination verschiedener Formen literarischer Gattungsformen zusammensetzt.

Die *Topographie* wurde aus einem künstlerischen Kontext heraus geboren und in diesen immer wieder zurückgeworfen (s. Beitrag Oppenheims). Anekdoten sprachlicher sowie bildhafter Art wurden seit der englischen Übersetzung Williams 1966 systematisch in die *Topographie* aufgenommen. Gleichzeitig ändert sich qualitativ auch der Kurs, den sie, zum Gegenstand einer neuen Betrachtung geworden, einschlägt. Die Wiederentdeckung der *Topographie*, die durch ihre Präsenz ständig Anlaß zu neuen künstlerischen Assoziationen gab und die daraus resultierende Weiterführung der *Topographie* mag die Umstände und den Anlaß ihrer ursprünglichen Konzipierung zunächst verschleiern. Dennoch folgen wir ihr auf diesem neuen Kurs, den sie von der Objektkunst angefangen über die eigene Gattungsgrenze hinweg zu neuen Ufern eingeschlagen hat.

2. Äußere Erscheinung

Das Künstlerbuch *Topographie* als ein Produkt der bildenden Kunst weist bestimmte äußerliche Merkmale auf, die andere Bildgattungen, wie Gemälde oder Skulptur, nicht haben. Die Rede ist von rein buchspezifischen Beschreibungsmerkmalen, wie z. B. bibliographische oder verlagsrelevante Angaben. Die *Topographie* erschien unter anderem bei vier verschiedenen Verlagen und änderte mit jeder Ausgabe ihr äußeres Erscheinungsbild. Die *Topographie* ist eines der wenigen Künstlerbücher, die vom Künstler zu einem großen Teil aus der Hand gegeben worden sind. Das "Skelett" des Buches, also die textgewordene Idee, bleibt bis auf wenige Ausnahmen, den hauptsächlich beteiligten Autoren vorbehalten. Ansonsten entwickelt sie sich aber völlig frei und paßt sich den verlegerischen Gestaltungsprinzipien an. Andere Künstler konzipieren ihre Bücher durch und durch selbst, angefangen von der Auswahl der Schriftart bis hin zur Gestaltung des Einbandes. Selbst

wenn diese Bücher bei kommerziellen Verlagen erscheinen, können derlei Angaben auch ganz fehlen, da sie sich allein den Wünschen des Buchkünstlers unterzuordnen haben. Ein Künstlerbuch kommt ohne diese Angaben aus, da es sich um ein Kunstwerk und nicht in erster Linie ein Buch handelt, bei dem die Verbreitung und buchhändlerische Identifizierung auf dem Buchmarkt im Vordergrund steht.

Rein äußerlich unterscheidet sich die *Topographie* durch nichts von anderen Büchern aus der jeweiligen Verlagsreihe. Als Buch ist sie im Leihverkehr deutscher Bibliotheken problemlos erhältlich.³⁶

Im folgenden soll der Verlauf dargestellt werden, den die *Topographie* in den Jahren seit ihrer Ersterscheinung 1962 genommen hat, ausgehend von der derzeit aktuellen Ausgabe von 1998, erschienen bei der Edition Nautilus. Wie schon anfangs erwähnt, ist die aktuelle Version der *Topographie* von 1998 gegenüber der ursprünglichen Fassung von 1962 von 53 auf über 200 Seiten angewachsen. In jede auf die Ursprungsfassung von 1962 (Galerie Lawrence) folgende Ausgabe wurde(n) die vorhergehende(n) im Wesentlichen mitverarbeitet³⁷. Neben den genannten Ausgaben existiert die *Topographie* noch in einer niederländischen Teilübersetzung³⁸, laut Emmett Williams beläuft sich die Zahl der Übersetzungen und Ausgaben auf insgesamt zehn.³⁹

Zum allerersten Mal erschien die *Topographie* in gedruckter Form anstelle einer Einladungskarte anlässlich der ersten Fallenbilder-Ausstellung Daniel Spoerri im Februar 1962 in der Galerie Lawrence in Paris (**Abb. 7**).⁴⁰ 1964 übersetzt ein guter Freund Spoerri, Emmett Williams, die französische Version ins Amerikanische. Hier wird zum ersten Mal das

³⁶ Einen guten Vergleich bietet die Gestaltung der Künstlerbücher von Ed Ruscha. Auch die Umschlaggestaltung seiner Bücher ist zwar sorgfältig gestaltet, gibt jedoch oberflächlich keinerlei Hinweis auf ein Künstlerbuch. Die Titel von Ruschas Büchern geben das an, was sich auch tatsächlich im Innern befindet.

³⁷ Wie sich die verschiedenen Ausgaben im einzelnen unterscheiden s. Anhang I dieser Arbeit.

³⁸ Daniel Spoerri in seinem Vorwort (=Vorwort 1998); Daniel Spoerri (1998), op. cit., S. 13

³⁹ Ebd., S. 17

⁴⁰ Ebd., S. 13

„Schneeballprinzip“⁴¹ ausgelöst, durch das das Volumen der *Topographie* an Anmerkungen immer reicher wird. Bei den verschiedenen Übersetzern der *Topographie* handelt es sich in allen Fällen um Künstler. Es liegt in der Natur der Sache, daß sie ihre Rolle als bloße Übersetzer aus diesem Grund überschreiten müssen, d. h., sich nicht zurückhalten, ihre Kommentare in Form von immer mehr Anmerkungen in die *Topographie* einzubringen. Diese Idee der Anreicherung beginnt schon mit der ersten Ausgabe. So muntert der Herausgeber im *Publishers Announcement* der englischen Ausgabe durch die Galerie Lawrence die Leser des Büchleins auf, ihre persönlichen Anmerkungen, die ihnen in Form von Assoziationen zu den beschriebenen Gegenständen in den Sinn kommen, dem Verlag zuzusenden. Speziell sind Anmerkungen oder Geschichtchen zu den IV., V., XI., und XIX. Arrondissements von Paris willkommen, da sie die Hauptschauplätze der Geschichten der *Topographie* darstellen. Bei Gefallen seitens des Herausgebers würden die Anmerkungen in ein nächstes *Supplement* der *Topographie* aufgenommen. Als Dank erhält der betreffende Leser/Anekdotenschreiber fünf Kopien dieses *Supplementes*.⁴² Mit Illustrationen von Roland Topor erweitert, verlegte Dick Higgins, Chef der Something Else Press, diese erste englische Version 1966 (**Abb. 9**). Vier Jahre später erschien die von Dieter Roth ins Deutsche übertragene und wiederum in ihrem Umfang angewachsene *Topographie*. Es war ebenfalls Dieter Roth, der den Umschlag für diese Ausgabe entwarf, die 1968 beim Verlag Luchterhand erschien (**Abb. 10**). Die Illustrationen von Topor wurden hier nicht abgebildet. 1995 erscheint die *Topographie* in einer nochmals erweiterten Ausgabe bei der Atlas Press, die - laut Herausgeber Alastair Brotchie - versucht, alle vorhergegangenen Versionen der *Topographie* zu berücksichtigen und sie möglichst vollständig zu präsentieren (**Abb. 11**). Aus dem Vorwort zu dieser Ausgabe geht hervor, daß beispielsweise eine neue Einführung und zum ersten Mal Photographien hinzugefügt wurden.

⁴¹ Diesen Ausdruck benutzt Daniel Spoerri selbst in seinem Vorwort (=Vorwort 1998);vgl. hierzu: Daniel Spoerri (1998), op. cit., S. 13

⁴² Dies schreibt der Verleger der Something Else Press im *Publishers Announcement*, Daniel Spoerri (1966), op. cit., p. XIII (Publishers Announcement)

a) Umschlaggestaltung

Von ihrem äußeren Erscheinungsbild her unterscheiden sich die verschiedenen Ausgaben der *Topographie* grundlegend voneinander. Dies resultiert aus der Tatsache, daß sie beim selben Verlag bisher nicht mehr als einmal herausgegeben worden ist.

Die Aufmachung der *Topographien*, die bei den unterschiedlichen Verlagen erschienen sind, gleicht sich in Format, Typographie und Einband den für den Verlag üblichen Gestaltungsprinzipien an. Dies kann als ein ganz wesentliches und ungewöhnliches Unterscheidungsmerkmal im Bereich der Künstlerbücher hervorgehoben werden. Zwar existiert auch eine Luxusausgabe der *Topographie*⁴³, die in 300 Exemplaren aufgelegt wurde, von denen sich 250 im Handel befinden, im übrigen jedoch sind sie im offiziellen Verlagsprogramm und zu erschwinglichen Preisen erschienen und für den Leser nicht unbedingt auf den ersten Blick als Künstlerbücher zu identifizieren.

Bei der ersten Ausgabe der *Topographie* handelt es sich um ein relativ dünnes Heftchen, das fadengeheftet und mit einem leicht verstärkten graugrünen Papiereinband versehen ist (**Abb. 7**). Um den Umschlag ist zwischen Titel⁴⁴- und Verlagsangabe eine gelbe Banderole gelegt. Auf ihr ist ein Brief des Kritikerpapstes der Nouveaux Réalistes Pierre Restany an Spoerri abgedruckt, in dem der Absender den von Spoerri erfundenen Neologismus "anecdote" kritisiert. Wohl um sich über die Spitzfindigkeiten Restanys lustig zu machen, weist Spoerri dem Brief diesen exponierten Platz auf der Banderole zu.

Mit der von Dick Higgins besorgten Ausgabe der Something Else Press im Jahr 1966 ändert sich das Erscheinungsbild der *Topographie*. Die Ausgaben

⁴³ Auf die Luxusausgabe weist die Edition Nautilus auf der Rückseite der Haupttitelseite der *Topographie* hin.

⁴⁴ Bisher scheint noch niemandem aufgefallen zu sein, daß das Wort "anécdotée[sic]" im Titel dieser Ausgabe mit einem weiteren Akzent auf dem ersten e geschrieben ist. Dies ist

der Something Else Press und der Edition Nautilus sind mit Schutzumschlägen ausgestattet. Die Something Else Press bildet auf 2/3 des Umschlages die Fotocollage *Kubistische Ansicht von Daniel Spoerri Zimmer Nr. 13 im Hotel Carcassonne, 24 Rue Mouffetard* ab, das sich aus 55 Detailfotos des Zimmers von Daniel Spoerri, aufgenommen 1961 von Vera Spoerri, zusammensetzt (**Abb. 9, Abb. 12**). Auf der Innenseite des Umschlages und im Innern des Einbands ist der topographische Plan abgebildet (**Abb. 13**). Auf dem Schutzumschlag der Ausgabe der Edition Nautilus ist über die gesamte, gelb grundierte Fläche der Plan der *Topographie*, der im Original natürlich größer und aus Pergament- oder Butterbrotpapier war, mit schwarzen Konturen aufgezeichnet. Auf der Vorderseite des Einband ist in Fluxusmanier der Titel in großen schwarzen Buchstaben in ein unsichtbares Quadrat eingeschrieben (**Abb. 13**). Der Schutzumschlag wiederholt den Einband, ist zudem rötlich und weiß ausgefüllt (**Abb. 15**). Der eigentliche Bucheinband ist ein Spiegelbild des Schutzumschlages, jedoch ohne dessen farbige Ausgestaltung. Die *Topographie* der Something Else Press präsentiert sich unter dem Schutzumschlag in einem weißen Leineneinband mit der Prägung des Titels auf dem Rücken. Nautilus und Something Else Press präsentieren fadengeheftete Ausgaben. Der Einband der *Topographie*, herausgegeben bei der Atlas Press, ist lediglich kartoniert und klebegebunden (**Abb. 11**). Die Umschlaggestaltung besteht aus einem Detail einer Photographie des Originals des Pergamentplanes. Darauf sichtbar sind das Lineal und die Münze. Rechts am Rand des vorderen Einbanddeckels verlaufen vertikal vier Illustrationen von Topor. In der Reihenfolge von oben nach unten sind ein Kopf, dessen Augen, Nase und Mund aus Buchstaben gestaltet sind, weiter eine Illustration der Arche Noah, darunter eine Art Höhle mit Eingang und ganz unten die Zahl 4 abgedruckt. Da die *Topographie* auch als viertes Heft der "Atlas Archive-Reihe" erschienen ist, sind die Illustrationen als die Bedeutungen *Atlas* (Kopf mit den Buchstaben a, t, l, s), *Ark* (die Arche), *Hive* (wenn man die Höhle mit dem Eingang als Bienenstock deutet), und der Zahl 4 (sie selbst), zusammengenommen als *Atlas Arkhive four* zu entschlüsseln.

So wird schon auf dem Einband auf die enge Beziehung bzw. Verschmelzung von Gegenstand und Bedeutung verwiesen, die ja auch Teil des Anliegens der *Topographie* ist. Auf der verbleibenden Fläche sind der Titel und die drei bisher erschienenen Ausgaben (die der Galerie Lawrence, der Something Else Press und des Verlags Luchterhand) chronologisch von oben nach unten aufgereiht in verkleinerten Photographien abgedruckt.

b) Vorworte

Die erste Ausgabe der *Topographie* wird mit dem Vorwort von Daniel Spoerri eingeführt. Wie das gesamte Buch blieb auch dieses nicht von einer immer größeren Erweiterung durch Fußnoten oder gar "Nachworten zum Vorwort"⁴⁵ verschont. Grundsätzlich unterscheiden sich die Vorworte formal in den verschiedenen Ausgaben. Neben geringfügigen Auslassungen und Umstellungen fügt jeder Verlag ein eigenes hinzu, sei es vom Verleger oder vom/von den Autor(en) selbst verfaßt.

Z. B. gibt es zur Nautilus-Ausgabe von 1998 ein eigens angefertigtes Vorwort von Daniel Spoerri und daran anschließend eine neue Vorbemerkung von Emmett Williams. Außerdem werden die Vorworte von 1962, 1966 und 1968 aufgeführt.

Bei Atlas Press wird aus Gründen der Vollständigkeit das Vorwort Roland Topors abgedruckt, das anlässlich der Ausstellung im Centre Pompidou 1990 in der dortigen Sonderausgabe der Galerie-Lawrence-Edition erschienen ist. Außerdem gibt es auch hier eine spezielle Vorwortversion in einer Art Dialog zwischen dem Herausgeber der Atlas Press Alastair Brotchie und den an der *Topographie* beteiligten Autoren. In der deutschen Nautilus-Ausgabe 1998 erscheint Topors Vorwort nicht.

c) Anmerkungen und Anekdoten

⁴⁵ Ein solches "Nachwort zum Vorwort" taucht zum ersten Mal in der *Topographie* der Edition

Die *Topographie Anécdotée du Hasard*, wie sie im Jahre 1962 erschien, ist die Basis für alle zukünftigen Ausgaben. Sie unterscheidet sich grundlegend von den späteren Ausgaben dadurch, daß sie Anekdoten zu den Objekten enthält, die noch ausschließlich von Daniel Spoerri stammen. Mit der Ausgabe der Something Else Press 1966 wird die *Topographie* ständig mit neuen Anmerkungen der vier weiteren beteiligten Autoren angereichert. Bei der ersten Ausgabe handelt es sich um ein relativ dünnes Heftchen, bei dem bis zu sieben Beschreibungen von Objekten pro Seite möglich waren (**Abb. 16**). Schon bei der darauffolgenden Ausgabe ist einer Beschreibung mindestens eine volle Seite gewidmet.

Was die Kenntlichmachung der Anmerkungen betrifft, so ist sie bei den späteren Ausgaben gegenüber der von 1966 (Something Else Press) wesentlich leserfreundlicher geworden. Das liegt sicher an der Tatsache, daß zu Zeiten der Ausgabe von 1962 noch niemand ahnen konnte, daß sich die *Topographie* zu einer Art "unendlicher Geschichte" entwickeln würde. Die *Topographie* der Galerie Lawrence bedient sich noch problemlos der unkomplizierten Lösung des Sternchens (*) hinter dem Wort, dem eine Anmerkung angefügt ist. Da diese Anmerkungen immer Spoerri eigene sind, ist das Verfahren völlig traditionell und gerechtfertigt. Die Something Else Press sieht sich schon mit einem erhöhten Anmerkungs-vorkommen konfrontiert. Sie muß 1. die ursprünglichen Anmerkungen Daniel Spoerri, 2. die neu hinzugekommenen Anmerkungen des Übersetzers (E. Williams) und 3. die wiederum neu hinzugekommenen Anmerkungen Spoerri layouttechnisch verarbeiten und schlägt folgende Lösung vor: Die ursprünglichen und neuen Anmerkungen Spoerri werden mit einem Kreuz gekennzeichnet. Die Anmerkungen des Übersetzers, Emmett Williams, werden mit der Abkürzung (*Tr. Note XY*) im beschreibenden Spoerri-Text kenntlich gemacht. Alle Anmerkungen sind dann unter den Überschriften *Author's original note* bzw. *Author's additional note* bzw. *Translator's note* fortlaufend angehängt (**Abb. 17**).

In der derzeit aktuellsten deutschen Ausgabe der Edition Nautilus von 1998 sind die Artikel, um die verschiedenen Beiträge den beteiligten Autoren

zuordnen zu können, mit deren Initialen markiert. Also E. W. bzw. E. W. 1 oder E. W. 2 für die chronologische Abfolge der Beiträge Emmett Williams' im Zuge der verschiedenen Ausgaben und Übersetzungen der *Topographie* (**Abb. 18**). In der Ausgabe der Atlas Press von 1995 wird dies noch einmal anders gehandhabt. Die Beiträge der verschiedenen Autoren werden mit a., b., c. usw. dem eigentlichen Artikel angehängt. Am Ende des jeweiligen Artikels wird dann ersichtlich, wer der Urheber der vorangegangenen Fußnote war, z. B. (DS 1966) für eine Anmerkung aus der Ausgabe von 1966 (also der Ausgabe der Something Else Press) von Daniel Spoerri. Als weitere Unterscheidungshilfe verwendet die Atlas Press sich stets verjüngende Schrifttypen für die Anmerkungen. Zudem werden sie, um deren zeitliche Abfolge zu veranschaulichen, eingerückt dargestellt (**Abb. 19**). Um die chronologische Abfolge der Fußnoten abzubilden, verfahren die zu untersuchenden Ausgaben größtenteils nach zwei Prinzipien. Entweder werden die Anmerkungen chronologisch aufgeführt, d. h., eine Anmerkung von 1966 steht vor einer Anmerkung von 1995. Die zweite Möglichkeit besteht darin, die Reihenfolge widerzuspiegeln, nach der die Autoren neue Anmerkungen zwischen schon vorhandene eingefügt haben. Diese Anordnung läßt dann eine Anekdote von 1995 vor denen von 1968 zu. Für die erste Version haben sich die Ausgaben des Luchterhand-Verlags sowie die der Edition Nautilus entschieden⁴⁶. Die Atlas Press wählt die etwas chaotischere Gliederung der zweiten Möglichkeit, die der der *Topographie* bei der Something Else Press nahe kommt, jedoch etwas übersichtlicher ist.

d) Anhänge

Die erste Ausgabe der *Topographie* von 1962 endet mit der Beschreibung des Gegenstands Nr. 80 bzw. mit dem *biographischen Index* direkt im Anschluß auf der folgenden Seite. Bereits mit der Ausgabe der Something Else Press, übersetzt von Emmett Williams, finden diverse Anhänge Aufnahme in die *Topographie*. Das Gemeinsame der Anhänge im Rahmen

⁴⁶ Allerdings ist sowohl bei Nautilus wie bei Luchterhand das Jahr, aus dem die jeweilige Anmerkung stammt, nicht vermerkt. Die Atlas Press hingegen führt die Jahresangaben mit auf.

dieses Künstlerbuches ist die Tatsache, daß sie allesamt Spuren von Dingen bzw. Ereignissen sind, die es gab oder die stattgefunden haben, oder, wenn die Interpretation erlaubt ist, eventuell diese Ereignisse selbst sind.

Stellvertretend für den dokumentarischen Charakter, den die Anhänge vorführen, soll der des *Restaurants* vorgeführt werden. Auf fünf Seiten sind das Plakat zur Ausstellung *Restaurant de la Galerie "J" Paris (723 Ustensiles de Cuisine, Menus-Pièges, Aux Fournaux le Chef Spoerri Daniel - Les Critiques d'Art assurent le service.)* von 1963 sowie das dazugehörige Programm reproduziert (**Abb. 20**). Bei dieser Ausstellung wurde die Galerie in ein Restaurant umgewandelt. Dort standen an 10 Tagen jeweils verschiedene Menüs auf der Speisekarte. Aus Daniel Spoerri wurde Le Chef Spoerri "Daniel" und Kritikerfreunde wie Michel Ragon, Jean-Jacques Lévêque, John Ashberry, Pierre Restany und Alain Jouffroy arbeiteten im Service und nahmen die Bestellungen der Gäste entgegen (**Abb. 21**). Nach den Öffnungszeiten der Galerie fungierte sie als Restaurant. Zur Auswahl standen schweizerische, ungarische, serbische, französische oder rumänische Gerichte, die täglich wechselten. Das Besondere an der Restaurant-Galerie bestand darin, daß die Tische, an denen gegessen wurde, nach der Mahlzeit zu Fallenbildern werden konnten. Die Gäste konnten, durch eine von Spoerri ausgestellte Lizenz (**Abb. 22**), ihren Tisch "kleben lassen" und mit nach Hause nehmen. Es verwundert nicht, daß das Projekt dieser Ausstellung bzw. seine Dokumentation in Form des Plakates zur Ausstellung und der Menüs in die *Topographie* mit aufgenommen wurde. Diese schriftlichen "Beweisstücke" verweisen auf authentische Art auf etwas, das gewesen ist. Diese Idee ist der Umrißzeichnung der Gegenstände auf dem topographischen Plan vergleichbar. Die Pakate werden der *Topographie* kommentarlos als Anhang beigefügt und dokumentieren dauerhaft und als Kürzel ein gewesenes Ereignis.

e) Illustrationen von Roland Topor

Roland Topor, ein guter Freund Spoerri und Mitwirkender bei der *Topographie*, lieferte Illustrationen zu jedem aufgeführten Gegenstand. Seine Zeichnungen entstanden innerhalb kürzester Zeit, nachdem er von Daniel

Spoerri aufgefordert wurde, sie so spontan wie möglich basierend auf den bloßen Benennungen der Gegenstände anzufertigen. Sie befinden sich stets über dem Artikel zu dem jeweiligen Gegenstand, sind durchschnittlich 3 x 3 cm groß und monochrom schwarz. Beispielsweise zeichnet Topor zum Gegenstand *Bohreretui* Nr. 34 h eine Türe. In der französischen Ausgabe lesen wir für *Bohreretui porte-mèches*⁴⁷ (**Abb. 23**). Topor erklärt in einer Anmerkung, daß er eine Tür (porte) gezeichnet habe, "da ihm bei Bohreretui (porte-mèches) nichts einfalle."⁴⁸

Vergleichbar ist das nachträgliche Hinzukommen von Illustrationen mit dem Buch *246 Little Clouds* (**Abb. 2**) von Dieter Roth aus dem Jahr 1976. Dort sind auf 180 Seiten 246 Sätze, Fragen, Zitate, Absätze oder einzelne Worte verteilt. Auf Veranlassung Emmett Williams' hat Roth diese Seiten illustriert. Die Illustrationen bestanden aus auf Papierfetzen gemalten Zeichnungen, die dann zum entsprechenden Text geklebt wurden.⁴⁹ Man könnte hierbei von einem "verbivisuellen Buch"⁵⁰ reden, in dem die Illustrationen manchmal die verbale Sprache begleiten und mitunter unerwartete Beziehungen auslösen und nebenbei das Verhältnis von Begriff und Gegenstand thematisieren.

f) Luxusausgaben

Zur *Topographie*, erschienen im Nautilus-Verlag, ist eine signierte und nummerierte Luxusausgabe in einer Auflage von 300 Exemplaren erschienen, von denen 250 im Handel waren. Diese beinhaltet ein auf Stoff gedrucktes Fallenbild, nämlich eine Tischdecke (**Abb. 24**) (Hommage à Meret Oppenheim - "La table avec 15 cm de neige").

⁴⁷ In *Anhang VII, Topors Notizen zu den Illustrationen*, kommentiert Topor einige seiner Illustrationen.

⁴⁸ Zitat Roland Topor in Daniel Spoerri (1998), op. cit., S. 200

⁴⁹ Die Seiten mit Text und aufgeklebten Papierfetzen wurden abphotografiert. Diese Seiten

der Seiten, also deren Photographien, ergaben dann das Buch. Dabei handelt es sich jedoch um ein Trompe-l'oeil, denn beim Betrachten des Buches glaubt man, die Papierfetzen ablösen zu können, da sie mit Schatten unterlegt sind und somit real erscheinen; vgl. hierzu: Clive Phillpot, *Some Contemporary Artists and their Books*. In:

Joan

Lyons, op. cit., hier S. 103

⁵⁰ Ebd., S. 106

Neben der Nautilus-Luxusausgabe ist eine weitere Luxusausgabe zur *Topographie* bei der Atlas Press erschienen. Sie ist in einer Auflage von 120 signierten Exemplaren erschienen, von denen 100 zum Verkauf standen. Die restlichen zwanzig sind *hors commerce* mit den Buchstaben A bis T gekennzeichnet und den Autoren und Verlegern vorbehalten. Die limitierte Ausgabe hat einen Schutzumschlag aus handgearbeitetem Papier, ist von den vier Autoren handsigniert und später mit den Arkhive-Symbolen bedruckt. In einer dazu passenden Mappe ist der Stempel "Attention oeuvre d'art" und der fast lebensgroße Druck des *Kubistische Ansicht von Daniel Spoerri Zimmer Nr. 13 im Hotel Carcassonne, 24 Rue Mouffetard* enthalten⁵¹ (**Abb. 25**).

⁵¹ Die Gesamtauflage des Druckes beläuft sich auf 250 Exemplare, von denen 120 Stück mit arabischen Zahlen numeriert und für die Atlas Press-Ausgabe reserviert sind. Weitere 120 Exemplare sind mit römischen Ziffern numeriert und für Museen reserviert. Die restlichen zehn Exemplare sind im Besitz des Künstlers. Bei dem Druck handelt es sich um einen 6-farbigem Siebdruck mit dem Format 170 x 70 cm auf Tyrek. Buch und Druck werden in einer schwarzen Mappe aufbewahrt, die mit den Arkhive-Symbolen geprägt ist.

III. Inhalt und Form

1. Voraussetzungen

Im folgenden soll zunächst versucht werden, die Art der Informationen, die in der *Topographie* enthalten ist, zu beschreiben. Da diese Informationen ein ganz wesentlicher Teil des Künstlerbuches *Topographie* sind, sollen sie als ein künstlerisches Stil- und Ausdrucksmittel betrachtet und behandelt werden.

Außerdem soll untersucht werden, welche Rollen Form und Inhalt als wesentliche Komponenten des Künstlerbuches *Topographie* übernehmen. Da die *Topographie* mit vertrauten formalen Traditionen spielt, die das "Normalbuch" kennzeichnen, müssen sie ganz oder teilweise für eine Untersuchung vom literarischen Kontext gelöst und in den künstlerischen übertragen werden. Ferner soll der Frage nachgegangen werden, ob Form und Inhalt Vermittlerfunktion für ein künstlerisches Konzept haben und als dessen Ausdrucksträger ermittelt werden können.

2. Inhalt der *Topographie*

Wie läßt sich beschreiben, um was für Themen die *Topographie* kreist und welche Art von Informationen sie dem Leser gibt? Der Inhalt der *Topographie* ist nicht zusammenhängend im Sinne eines Romans oder einer anderen bestimmten literarischen Gattung. Spoerri nimmt die Gegenstände auf dem blauen Tisch zum Anlaß, seine Erinnerungen und Assoziationen, die durch sie hervorgerufen werden, schriftlich festzuhalten. So besteht der Textteil der *Topographie* nicht so sehr im bloßen Beschreiben der Gegenstände, sondern aus Anekdoten zu Spoerri's künstlerischem, Privat- oder Intimleben, zu Personen, denen er begegnet ist, Orten, an denen er gewesen ist, Projekten, die er unternommen hat.

„Doch nicht nur das Umfeld des Künstlers nimmt Gestalt an, sondern auch durch wissenschaftliche Anmerkungen belegte kulturgeschichtliche Kontexte.“⁵²

Anhand von Objekten, die Massenartikel sind, aber durch die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Person, hier Spoerri, individuelle Objekte geworden sind, entspinnen sich eine persönliche Gegenwart und Vergangenheit.

Es wird so ein Informationsnetz gesponnen, das keinem speziellen Schema folgt, sondern wieder mit Hilfe des Zufalls gewoben ist. Dabei kommt ein für die Kunstgeschichte wichtiges Dokument des Paris der sechziger Jahre zustande⁵³, das zudem von Künstleraugenzeugen festgehalten wird. Sie hauptsächlich beteiligten Co-Autoren Williams und Roth tragen ihrerseits ihrerseits Anekdoten bei und ergänzen die Spoerri. Sie waren untereinander sehr eng befreundet und verstehen sich als „Misfits“⁵⁴, die sich ungern in eine Schublade gesteckt sahen. Ihre Anekdoten beziehen sich weniger auf die Gegenstände selbst, sondern greifen vielmehr die Geschichtchen und Erzählungen der anderen auf. Dabei vermischen sich die sehr unterschiedlichen Stile der drei Autoren und verleihen der *Topographie* ihre ganz besondere Note.

Dieter Roth beispielsweise prägt den Stil der *Topographie* durch seine ästhetisch und wahrnehmungstheoretisch gefärbten Beiträge. Ein Beispiel für eine Rothsche Anmerkung ist die zum Gegenstand *Selleriesalz* Nr. 15. Emmett Williams berichtet zuvor von der Ausstellung Spoerri in der Galerie Schwarz, bei der Lebensmittel mit einem Stempel mit der Aufschrift „Achtung, Kunstwerk!“ versehen, als Kunstwerke ausgezeichnet und ausgestellt wurden. Emmett Williams äußert sich über die Schwierigkeit, die ihm die Übersetzung des Begriffes *Achtung* ins Englische bereitete. Roth hakt hierbei ein:

D.R. 1

Bevor man das Ding mit Vorsicht ansieht, muß man doch mit Achtung auf das Ding sehen, das man da mit Vorsicht behandeln soll, wenn gesagt wird: *Vorsicht, Kunstwerk*. Es sieht

⁵² Dieter Roth, *Die Haut der Welt*, op. cit., S. 75

⁵³ Heidi Violand-Hoby, op. cit., S. 42

sich jemand erst vor was vor, nachdem ers beachtet hat, also ist in Vorsicht, wenigstens zu Beginn, Achtung enthalten - Achtung ist aller Vorsicht Anfang -, und da möchte ich sagen, weil ichs wage: Achtung: *Achtung, Vorsicht, Kunstwerk*. Doch kommt einem, wenn man Spoerri ein wenig kennt, dabei ein Gedanke wie etwa dieser hier: SPOERRI will mit seinem Stempel sagen - darauf achtgeben machen - daß da, als Gebrauchs- und sogar VERbrauchsgegenstand, ein Kunstwerk vorliegt, das ge- und verbraucht werden soll und darf. Also ist Vorsicht nicht geraten, da man, wenn man Vorsicht anwendete, den Gegenstand - die Packung, die Ware - nicht so einfach aufreißen, aufbrechen und essen bzw. fressen, sondern eben als Kunstwerk sammeln würde - und sei dieses Sammeln auch nur die Andacht einen kurzen Augenblick lang. Da sollte man nun sagen: Gib Acht, hier liegt ein Kunstwerk vor, aber laß die Vorsicht beiseite, denn es ist eins zum Verbrauchen - wie gesagt: *Achtung, Kunstwerk*.⁵⁵

Roth beschreibt sein Verhältnis zur *Topographie* explizit im Vorwort:

Weiterhin unterscheidet mein Verhältnis zur *Topographie* sich von dem des Autors, indem es mir schwerfällt, mich in SHERLOCK HOLMES hineinzusetzen - ich habe Gegenstände nicht nur nicht gern, sondern Angst⁵⁶ vor ihnen. Ich mag auch nicht, wie FREUD das getan hat, andere Leute bedenken - dazu fehlt mir die Beobachtungsgabe und die Geduld. Nun habe ich mich (das kann man vielleicht so sagen) als kleiner und ein wenig böser Bube gefühlt, als ich den blauen Tisch da, mit DANIELS Spielzeug drauf, vor mir stehen sah (im Geist und in dem Kopf natürlich nur) - als einer der kleinen bösen Buben, die in ihrem großen Neid den anderen Buben (oder Mädchen) Spielzeug kaputtmachen, wenn sie es einmal geliehen bekommen. Und ich glaube, ich habe immer mit der Versuchung, DANIELS Spielzeug kaputtzumachen, kämpfen müssen (dieser und jener Leser wird sogar sagen: "Ja, er hat was kaputtgemacht!"). [...] "Ja", sage ich da, "ich habe wie ein kleiner Bube im Sandkasten gespielt. Da fanden sich DANIELS Spielzeuge und EMMETTs Fußspuren, und ich habe ein bißchen da herumgeschauelt, und eigentlich nur kleine Haufen, hier oder dort, so aufgeschauelt. Und manchmal ist natürlich ein Spielzeug oder eine Fußstapfe verschütt gegangen."⁵⁷

Emmett Williams' Beiträge bieten viel Information zur Person Spoerri und zeichnen sich durch einen eher journalistischen Stil aus, gespickt mit einer

⁵⁴ Mit "Misfits" bezeichnet Herr Spoerri sich selbst und die Künstler der Nouveaux Réalistes.

⁵⁵ Daniel Spoerri (1998), op. cit., S. 49

⁵⁶ Diese Angst vor dem Gegenstand spiegelt sich vielleicht in der Tatsache, daß Roth die Toporschen Illustrationen in seine Ausgabe der *Topographie* nicht aufnahm.

⁵⁷ Daniel Spoerri (1998), op. cit., S. 7/8

großen Portion angelsächsischen Humors. Manchmal gleichen die aufeinanderfolgenden Anmerkungen Dialogen, in denen einer den anderen kommentiert oder in ein virtuelles Gespräch geführt wird. Im folgenden Beispiel entspinnt sich solch ein Zwiegespräch anhand des Gegenstands Nr. 39 zwischen Dieter Roth und Emmett Williams:

39

Starker schwarzer Faden (D.R. 1),
von der Spule Nr. 70 abgewickelt.

D.R.1

Eine der ganz wenigen Nummern ohne Anmerkung. (E.W.1)

E.W. 1 [1995]

Das war es, Dieter, bevor Du es entdeckt hast.⁵⁸

Die *Topographie* setzt sich aus den verschiedensten literarischen Gattungen zusammen, es finden sich Dialoge, Briefe, Tagebuchnotizen, Zitate, Gebrauchsanweisungen zu Gegenständen, Artikelbezeichnungen, Gedichte, Beispiele aus der konkreten Poesie, Autographe, Ausschnitte aus Zeitungsartikeln, Tagebucheinträge bis hin zu Rezepten.

Außer den Illustrationen von Topor sind Zeichnungen von Dieter Roth, Abbildungen von Werken Spoerri und reproduzierte Plakate abgebildet.

In der *Topographie* findet sich eine große Menge von Literaturangaben zu Werken, die bibliographisch und mit der jeweiligen Fundstelle belegt sind. Es handelt sich dabei um Werke, aus denen zitiert wurde oder Bücher, die seitens Spoerri oder der anderen Autoren in der *Topographie* genannt werden. Diese wie weitere im Text enthaltene Angaben illustrieren die große Diversität der Themenbereiche der *Topographie*.

In Anhang II (dieser Arbeit) sind die Literaturangaben grob nach Themen geordnet aufgeführt. Desweiteren sind in der *Topographie* Begriffe aus der Kunstgeschichte, die sich größtenteils auf Spoerri beziehen, einige Werke

⁵⁸ Das Layout dieses Zitates ist der Nautilus-*Topographie* nachgeahmt. Daniel Spoerri (1998),
op. cit., S. 122

Spoerri, sowie Ausstellungen, Namen von Museen, Galerien und Institutionen genannt.

Die Gesamtheit dieser Begriffe aus ganz unterschiedlichen Bereichen ergeben zusammengenommen sozusagen eine Topographie der *Topographie*, indem man von ihnen auf den gesamten Inhalt schließen kann. Die Begriffe spiegeln das System der *Topographie* wieder, das größtenteils auf Zufall, Erinnerungen und Assoziationen aufbaut. Auf die gleiche Weise ließe sich mit den Namen aus dem biographischen Index verfahren, der Persönlichkeiten unterschiedlichster Art versammelt.

3. Die *Topographie* in Form einer wissenschaftlichen Arbeit

In der *Topographie* entpuppen sich auf den ersten Blick offenkundige Gegebenheiten als nicht schlüssig, nicht passend und sich selbst unterlaufend. Die äußere Form der *Topographie* ist wie eine wissenschaftliche Arbeit angelegt. Sie besteht grob umrissen aus Vorwort, Motti, Textteil⁵⁹, zahlreichen Anhängen und biographischem Index der zitierten Personen. In der Ausgabe der Edition Luchterhand ist keine einzige Illustration enthalten. Was den Inhalt betrifft, so entbehrt dieser jeglicher Wissenschaftlichkeit im traditionellen Sinne.

Zugehörigkeit zu einer literarischen Gattung läßt sich ohnedies nicht erkennen. Das illustrieren Beschreibungen der *Topographie* als "Kulturgeschichte des Mülls" (Emmett Williams in der Ausgabe der Something Else Press), "klassisches autobiographisches Akkumulationsepos", "Sammelsurium als Konversationslexikon", "bagatellöses Monument" (der Herausgeber Andreas Schäfler in der Ausgabe der Ed. Nautilus) oder gar "The maldoror of Fluxus" (Alastair Brotchie in der Ausgabe der Atlas Press).

Das Vorwort, die darauffolgenden Motti, dann der Hauptteil, am Ende die Anhänge und der biographische Index lassen zwischen Buchdeckeln zwar

⁵⁹ Die *Topographie* umfaßt weit mehr als achtzig Gegenstände, denn teilweise sind die Nummern der einzelnen Gegenstände noch einmal untergliedert. Ein Beispiel hierfür ist die Nr. 34 *Wurmzerfressene Holzschachtel*, die von 34 a bis 34 q untergliedert ist. Da es sich um Gegenstände handelt, die sich in dieser Schachtel befinden, unterstreicht die separate

das Äußere eines Buches entstehen, der Inhalt läßt sich dagegen schwer einer Gattung zuordnen.

Eine ähnliche Situation finden wir bei Spoerri *Gastronomischem Tagebuch*, mit dessen Untertitel *Itinerarium für zwei Personen auf einer ägäischen Insel nebst Anekdoten und anderem Kram sowie einer Abhandlung über die Boulette* sich mit dem tatsächlichen Inhalt des Buches deckt. Der Textteil, der aus tagebuchartigen Notizen des dreizehnmonatigen Aufenthalts Spoerri und seiner damaligen Gefährtin Kichka besteht, ist durch Fußnoten erweitert, die zudem in einem Anhang noch näher ausgeführt sind. Dem Rothschen "Verwursten"⁶⁰ der Hegelschen Ästhetik kommt Spoerri Abhandlung über die Boulette gleich. Zu Beginn der Abhandlung, die einen Teil des *Gastronomischen Tagebuchs* ist, erklärt Spoerri explizit sein gespaltenes Verhältnis zur Dissertation. Geprägt hat Spoerri diesbezüglich sein Verhältnis zu seinem Onkel Dr. Dr. h. c. Dr. h. c. Dr. h. c. Theophil Spoerri, der Rektor der Universität Zürich war und der laut biographischem Index "nur Gutenacht sagen kam, wenn man mich ohne Abendessen ins Bett geschickt hatte."⁶¹ Die Tatsache, daß Spoerri seinen Onkel in keiner guten Erinnerung behielt, erklärt möglicherweise auch die Parodie auf alle wissenschaftlichen Arbeiten.

a) Bewertung rein buchspezifischer Angaben

Bei der Auseinandersetzung mit Künstlerbüchern sieht man sich mit rein bibliographischen Angaben, wie z. B. vertriebs- und verlagsrelevanten Angaben konfrontiert, die beispielsweise bei der Betrachtung und Bestimmung von Gemälden oder Skulptur nicht auftreten.

Es stellt sich die Frage, ob sie im Zusammenhang mit der Analyse eines Künstlerbuches zu berücksichtigen sind bzw. einer Bewertung bedürfen.

Aufzählung die Präzision einer wissenschaftlichen Dokumentation.

⁶⁰ Dieter Roth begann 1961 eine Reihe von Literaturwürsten herzustellen. Dabei handelt es sich um berühmte Werke der Literatur, die nach bestimmten Wurstrezepten in Därme gefüllt und an Schnüren aufgehängt werden. Die Etiketten der Buch- und Zeitschriftentiteln bleiben erhalten und werden auf die fertige Wurst geklebt. Roth möchte zum einen auf den Aspekt der sinnlichen Wahrnehmung im Gegensatz zur geistigen hinweisen, zum anderen kritisiert er den "besserwisserischen" Umgang mit Literatur oder Kunst und möchte so auf deren „Verwursten“ hinweisen; vgl. hierzu: *Dieter Roth, Die Haut der Welt*, op. cit., S. 67/68

⁶¹ Daniel Spoerri (1998), op. cit., S. 218

Grundsätzlich muß festgehalten werden, daß derlei Angaben beim Normalbuch obligatorisch sind, beim Künstlerbuch aber können sie als Teil der künstlerischen Strategie auftreten. Hinter einer solchen Strategie, nämlich der bewußt inszenierten äußerlichen Nähe der Topographie zum Normalbuch können sie dem Künstlerbuch als Tarnung dienen, um unbemerkt und vielleicht für immer verkannt in der Menge seiner "unkünstlerischen" Schwestern unterzutauchen.

b) Anmerkungen

Die Anmerkungen, in wissenschaftlichen Arbeiten unverzichtbar und obligatorisch, verleihen der *Topographie* ihren unverwechselbaren Charakter. Die Anmerkungen bestimmen das äußere Erscheinungsbild ganz entscheidend, denn es handelt sich nicht um fortlaufenden Text über mehrere Seiten oder gar das ganze Buch, sondern um mehr oder weniger kurze Abschnitte. So wie die Anmerkungen das Seitenbild unterteilen bzw. unterbrechen, so unterbinden sie gleichzeitig eine inhaltliche Homogenität sowie einen ungehinderten Lesefluß. Durch die ständige Unterbrechung des Textes durch die Anmerkungen ist keine vorgegebene Lesefolge festgelegt. Es bleibt dem Leser überlassen, welche Reihenfolge er wählt, oder ob eine Lektüre nach Autoren bevorzugt wird, also beispielsweise erst alle Anmerkungen von Spoerri, Williams, dann die von Roth. Mag es bei wissenschaftlichen Abhandlungen möglich sein, die Anmerkungen einfach zu überlesen oder nur bei Bedarf auf sie zurückzugreifen oder sie gar der Arbeit hinten anzufügen, so werden sie mit jeder neuen Ausgabe der *Topographie* zum immer deutlicher dominierenden formalen wie inhaltlichen Bestandteil. Das Besondere an der Beschreibung, die ja der Künstler selbst gibt, ist, daß sie durch ihren Stil und den Inhalt Hinweise darauf gibt, wie das "virtuelle" Fallenbild beim Betrachter/Leser ankommen soll. Die Beschreibung hätte sich theoretisch auf Angaben wie Größe und Farbe, also auf das Aussehen der Gegenstände, beschränken können. Diese Angaben wären ausreichend, um sich das Fallenbild vorzustellen. Dadurch, daß es sich aber um ein Anekdotenwerk handelt, kommt ein ganz besonderer Aspekt hinzu. Spoerri beläßt es eben nicht bei neutralen, rein äußerlichen Angaben, sondern

beschreibt sie als seine Utensilien, die sich von anderen Massenartikeln darin unterscheiden, daß sie in seinen Besitz gelangt sind. Sie sind auf seinem Tisch und damit in seinem Leben gelandet. Er läßt sie mit Anekdoten auf, da diese Gegenstände nicht für sich allein existieren, sondern immer an etwas erinnern oder Assoziationen an andere Gegenstände, Situationen, Personen, Empfindungen u.s.w. hervorrufen.

"Hier in diesem Buch will ich versuchen festzuhalten, was die Gegenstände mir sagen, die ich heute, 17. Oktober 1961, um 15 Uhr 45, auf der einen Hälfte des Tisches finde [ich hätte daraus ein Fallenbild machen können], und die allerlei Erinnerungen und Assoziationen hervorrufen."⁶²

Die allererste Anmerkung lieferte Paul Restany. Diese "Anmerkung" war ursprünglich ein Brief an Daniel Spoerri aus dem Jahr 1961, also unmittelbar nach dem Erscheinen der allerersten Ausgabe der *Topographie*. Der Brief lautet in der deutschen Übersetzung folgendermaßen:

Can Day, Amélie-les-Bains, 30-12-61

Salut!

In Pyrenäischer Ruhe lese ich Deine *Topographie* zum zweiten Mal, und sie verliert dabei nichts von ihrer Frische. Es will mir jedoch nicht gelingen, das Wort anecdoté zu verdauen (Topographie anecdotée du hasard). Nach eingehendem Studium des Grand Larousse Encyclopédique in 7 Bänden kann ich Dir folgendes sagen:

1. Eine Form wie anecdoté, ée - die das Verb anecdoter (das es nicht gibt) voraussetzt - kann ich dort nicht finden. Man muß sie als also einen Neologismus Deiner Erfindung ansehen, einen allerdings sehr dissonanten Neologismus.
2. Das Wort anecdote (griechisch anekdotos) bezeichnet etwas "noch nicht Herausgegebenes" - diese Bemerkung sollte Dir zu denken geben.
3. Es gibt aber das Wort anecdotomanie, von dem man korrekterweise das Wort anecdotomaniaque ableiten kann, was bedeutet: Die Manie, Anekdoten zu sammeln und zu erzählen. Dieses Wort nun scheint mir für Deinen Zweck äußerst passend. Es hat unter anderem den Vorteil, von der Académie anerkannt zu sein (was sehr "neorealistisch" wäre!).

P. Restany⁶³

⁶² Ebd., S. 5

⁶³ Im Original ist dieser Brief auf französisch verfaßt.

Der Brief Restanys wird hier unfreiwillig zur ersten Anekdote. Und noch mehr: Restany kommentiert nicht irgendein Wort oder irgendeinen Gegenstand, der in der *Topographie* beschrieben ist. Er trägt hier die erste Anekdote von der Anekdote selbst bei, er ereifert sich nämlich ausgerechnet über das Wort "anecdote"! Der Stil, dessen sich Restany bedient und die Aufmachung seiner Zeilen gleichen der eines Lexikons oder einer Enzyklopädie. Zudem werden die ernsthaften, belehrenden und ein wenig besserwischerisch anmutenden Zeilen ihrer Ernsthaftigkeit entkleidet - es handelt sich immerhin um ein persönliches Dokument -, da sie wie ein Angebot auf der Banderole prangen⁶⁴, die, durch die grelle Aufmachung, fast noch mehr ins Auge springt als der Titel selbst. Auf dieser Art Banderolen macht der Verlag gewöhnlich für einen günstigen Preis des beworbenen Buches oder auf die besondere Aktualität des jeweiligen Autors aufmerksam (Nobelpreisträger, Bestsellerlisten u.s.w.). Zudem wird der Brief mit einem Sternchen versehen und dem Titel angefügt. Somit wird direkt Bezug auf ein bestimmtes Wort, hier "anecdote", genommen, das bei Restany den Anlaß zu ganz persönlichen Assoziationen gegeben hatte. Dieses Verfahren ist genau dasjenige der "echten" Fußnoten, des Prinzips, nachdem die folgenden Ausgaben der *Topographie* funktionieren sollten. Die Art und Weise, wie hier mit Restanys Brief verfahren wird, könnte auch zu der Annahme führen, daß schon in der ersten Ausgabe der *Topographie*, ohne daß man eigentlich wissen konnte, wohin noch alles führen sollte, jegliche Art von Ernsthaftigkeit quasi "an den Pranger" (hier auf die Banderole, für jeden sichtbar, noch bevor das Buch aufgeschlagen wird) gestellt wird.

c) Biographischer Index

Im biographischen Index kommen Personen aus allen Zeiten und unterschiedlichsten Themengebieten zusammen. Wie die Gegenstände der *Topographie* werden sämtliche Personen, die in der *Topographie* auftreten,

⁶⁴ Bei dem Nachdruck dieser ersten Ausgabe durch das Centre Pompidou im Jahre 1990 erscheint Restanys Brief auf dem hinteren Einband abgedruckt.

genannt und zudem ihre Persönlichkeit kommentiert. Der Index umfaßt demnach Personen, die aus den Anekdoten und Assoziationen zu den Gegenständen erwachsen sind und kreieren Spoerri biographisches, kreatives und persönliches Umfeld ein. Anhand des Indexes läßt sich die Struktur der *Topographie* nachvollziehen, die einem Melting Pot scheinbar alle Themen dieser Welt, gleicht. Hinter den Namen, die nach keinerlei Ansetzungsregeln in alphabetischer Reihenfolge aufgelistet sind, befinden sich jeweils die Verweise auf die Nummern der Gegenstände in der *Topographie*, unter denen Informationen zu dieser Person zu finden sind. So liest man dort ebenso amüsante wie überraschende Einträge wie *Gott, dessen Vater mit Anton Müller unterschreibt*, oder *Kaprow, Alan, der auf das große Museumssterben wartet*, oder *KODAK, Liebhaber der modernen Photographie*.

IV. Geschichte des Fallenbildes⁶⁵

Eine Bilanz seines bisherigen Schaffens zieht Daniel Spoerri in der sog. *Geschichte des Fallenbildes, als Bild, Schauspiel, Frage u.a.m.*⁶⁶ Sie erschien als eigener Anhang II in der *Topographie*. Anhand des Untertitels läßt sich erkennen, daß die *Geschichte des Fallenbildes* über das ursprüngliche materielle Fallenbild hinausgeht und es vielmehr um das Prinzip des Fallenbildes geht, wobei dieses sich künstlerisch immer anders darstellen läßt. Darin enthalten ist auch die Situierung der *Topographie* als eine bestimmte Station innerhalb anderer Werkphasen oder Projekte des Künstlers. Anhand von einzelnen Stationen, die in 20 Stichpunkten zusammengefaßt sind, wird deutlich, um was für Fragen herum sich u. a. die Idee zur *Topographie* formte und welche Problembereiche oder Aspekte sie thematisiert und behandelt. So wird beispielsweise erkennbar, daß Spoerri die *Topographie* als Konsequenz der Bilder⁶⁷ sieht. Aus der Geschichte des Fallenbildes lassen sich zentrale Themen und Anliegen ableiten, die Spoerri künstlerisch immer wieder anders dargestellt hat. Der Schwerpunkt liegt dabei eindeutig auf der Aussage der jeweiligen Kunstform, wobei die materielle Form, die dies jeweils veranschaulicht, variieren kann.

So sind in der Geschichte des Fallenbildes die verschiedenen Variationen des Fallenbildes, Spoerri Sammlungen, Happenings, Performances, Ausstellungen oder das *Restaurant* inbegriffen. Als eine solche Kunstform ist auch die *Topographie* als Künstlerbuch eine der aufgeführten Stationen innerhalb der Geschichte. Spoerri weist ausdrücklich darauf hin, daß diese "auf unmethodische Weise entwickelten Prinzipien" nicht als Kategorien

⁶⁵ S. Anhang III dieser Arbeit.

⁶⁶ Der Text zur Geschichte des Fallenbildes erschien erstmals auf Englisch in der Ausgabe der *Topographie* der Something Else Press 1966. Die erste deutsche Übersetzung erschien im Katalog der City Galerie Zürich im selben Jahr. Seitdem gehört er zum festen Bestandteil der *Topographie*, so z. B. in veränderter Form und mit 11 Anmerkungen des Übersetzers Dieter Roth in der Ausgabe des Luchterhandverlages 1968. In insgesamt 20 nummerierten kurzen Absätzen sind Stationen im Schaffen Spoerri beschrieben, die zusammengenommen die *Geschichte des Fallenbildes* ergeben. Am Ende der Auflistung erklärt Spoerri, daß die scheinbare Ordnung und Reihenfolge der Darstellungen willkürlich bzw. eine scheinbare ist. In Wirklichkeit habe sich alles "eher ungeordnet und weniger bewußt abgespielt."

⁶⁷ Daniel Spoerri (1998), op. cit., S. 65

erachtet werden⁶⁸. Einige der Fragen, die sich direkt mit der *Topographie* in Zusammenhang bringen lassen, sollen kurz skizziert werden.

1. Das Sehen

Ein Beispiel, wie das Sehen thematisiert wird, sind Spoerri *Détrompe-l'oeils* (**Abb. 26**): Dabei wurden schon fertige Gemälde durch Dinge, die man spontan mit ihnen assoziiert, ergänzt.

„Eine Fläche oder Unterlage, auf der ein Stück der sogenannten Wirklichkeit auf naturalistische Weise dargestellt ist und auf der man einen Gegenstand befestigt hat, verliert in den Augen des Betrachters von ihrer Wirklichkeitsferne. Beispiel: Eine romantische Alpenlandschaft, die ein Tal zeigt, durch das ein Bach auf den Beschauer fließt, wird mit einem richtigen Wasserhahn und einer Dusche ergänzt. Eine treffende Wahl der auf solchen Bildern befestigten Gegenstände kann der Abbildung nicht nur ihren idealistischen Charakter nehmen, sondern sie auch eindeutig profanisieren.“⁶⁹

Spoerri zeigt, daß die *Détrompe-l'oeils* eigentlich dazu gemacht sind, die Täuschung sichtbar zu machen, und nicht, um vorzutäuschen. Man muß sich stets der Unzulänglichkeit unserer Wahrnehmung bewußt sein. Daraus resultiert, daß für Spoerri die Fallenbilder die letzte Konsequenz der Trompe-l'oeil-Malerei sind.

Das Sehen spielt eine große Rolle bei der *Topographie*, bei der „die Phantasie einerseits die verlorene Sicht ersetzen muß“⁷⁰ und andererseits die Nachschöpfung von Kunstwerken gewährleistet.

Der Betrachter wird von Spoerri künstlerisch immer miteinbezogen und ihm kommt in Ergänzung zum Künstler auch eine schöpferische Rolle zu. So ist der Betrachter bei der Zeitschrift *material* (Punkt 1), bei der *Edition MAT* (Punkt 2), der Ausstellung *Bewogen Bewegung* (Punkt 4), beim Projekt *Dylaby* (**Abb. 27**) (Punkt 3) und im *Restaurant* (Punkt 15), dazu aufgefordert, sich aktiv der Dinge anzunehmen. Spoerri stellt explizit die Frage:

⁶⁸ Ebd., S. 177, am Ende der *Geschichte des Fallenbildes*.

⁶⁹ Ebd., S. 175

„Muß sich der Betrachter in einer Ausstellung notwendigerweise passiv verhalten? Sind Stille und Meditation unumgängliche Voraussetzungen des Kunstverständnisses?“⁷¹

Am Beispiel des *Restaurants* wird der Betrachter/Gast gezwungen, eine andere Perspektive einzunehmen: Die Gäste, die zum Essen gekommen sind, werden - gemäß der Forderung Duchamps - zu Künstlern, die ihre eigenen Fallenbilder herstellen. Der Kunstkritiker notiert das, was die Gäste/Betrachter ihm diktieren⁷²(**Abb. 21**). In dieser Situation sind nicht nur der Sehsinn, sondern sämtliche Sinne, vor allem der Geschmacksinn angesprochen. Der Besucher wird zum ausschlaggebenden Kriterium des Happenings und übernimmt die Position des Künstlers. Die Kunst verschmilzt hier mit dem täglichen Leben, indem das Essengehen in einem künstlerischen Akt endet.

Mit der Mitwirkung des Betrachters ist eng verknüpft die Frage nach dem Originalitätsanspruch des Kunstwerkes. Spoerri thematisiert immer wieder auf unterschiedliche Art und Weise die Frage nach dem Wert eines Kunstwerkes. Bei der *Edition MAT* (Multiplication d'art transformable) beispielsweise wurden alle Beiträge von verschiedenen Künstlern zum jeweils selben Wert verkauft, unabhängig vom tatsächlichen Marktwert des Künstlers. Spoerri stellt auch hier die Frage:

„Waren diese Vervielfältigungen wirklich Originale? Was ist ein Kunstwerk wert? Warum nicht zugeben, daß ein Kunstwerk kaum einen Wert hat, es sei denn, den Wert, den man ihm gibt?“⁷³

Auch die *Topographie* stellt den Wert des Kunstwerkes in Frage, indem sie sich in einer schlichten äußeren Form präsentiert und zu normalen Preisen

⁷⁰ Ebd., S. 174

⁷¹ Daniel Spoerri (1998), op. cit., S. 174, innerhalb der *Geschichte des Fallenbildes*, unter Punkt 3

⁷² Im Restaurant fungierten Kunstkritiker als Kellner. Sie nahmen die Bestellungen der Gäste entgegen, indem sie die Wünsche notierten. In diesem Sinne ist das Verhältnis Kritiker - Öffentlichkeit für einen Moment verdreht: Der Kritiker schreibt den Leuten quasi nach dem Mund.

⁷³ Daniel Spoerri (1998), op. cit., S. 173, innerhalb der *Geschichte des Fallenbildes*, unter Punkt 2

erworben werden kann. Sie verweist auf Kunstwerke, gibt sich selbst als ein solches nicht zu erkennen und besitzt somit in erster Linie einen ideellen Wert, der der eigentliche ist.

Die verschiedenen Punkte der *Geschichte des Fallenbildes* lassen sich miteinander kombinieren. Dabei kommt es zur Übertragung des Fallenbildprinzips⁷⁴, die sich qualitativ unterschiedlich darstellen kann. Mit Übertragung ist z. B. die Tatsache gemeint, daß ein Gespräch, das (zufällig) auf Tonband aufgenommen ist, als echtes Fallenbild⁷⁵ gelten kann. Wird beispielsweise diese Tonbandaufnahme dazu verwendet, als Libretto für eine Inszenierung genutzt zu werden, wird diese Inszenierung zum falschen Fallenbild.⁷⁶

Ein Beispiel, das diese zahlreichen "Übertragungen" besonders deutlich vor Augen führt, ist das *Restaurant*.⁷⁷ Hier wird die Galerie zum Restaurant und das Essengehen wird im Rahmen einer Ausstellung zum Happening.

Die Tische, an denen gegessen wurde, konnten nach der Mahlzeit zu Fallenbildern werden. Die Gäste konnten, durch eine von Spoerri ausgestellte Lizenz, das *Brevet de Garantie (Abb. 22)*, ihren Tisch "kleben lassen" und mit nach Hause nehmen.

⁷⁴ Ebd., S. 176

⁷⁵ Mit echtem Fallenbild meint Spoerri die Urform des Fallenbildes, also eine größtenteils zufällige Situation, die geklebt wird.

⁷⁶ Mit falschem Fallenbild sind Nachahmungen der echten Fallenbilder gemeint, also eine vom Künstler arrangierte Situation, die den echten zum Verwechseln ähnlich ist.

⁷⁷ Vgl. *Anhang IV [Vernissage des menus pièges, kein extra Titel] der Topographie.*

V. Lesarten der *Topographie*

1. Die *Topographie* als Sehhilfe

Wenn es sich bei der *Topographie* von Daniel Spoerri um die Frage dreht, was Kunst ist oder wie Kunst betrachtet werden kann bzw. sollte, lassen sich als Vergleich die Arbeiten der konzeptuellen Gruppe Art & Language anführen, in deren Arbeiten das unmittelbare Sehen eine große Rolle spielt. Art & Language gehen in einigen ihrer Textarbeiten der Frage nach der Unmittelbarkeit des Sehens und damit der These nach, daß allein das Sehen eines Objektes nicht für seinen Wert oder seine Legitimation, Kunst zu sein, ausreicht.

Bei Spoerri vollzieht sich das Sehen über die Sprache. Sie erreicht den Leser schriftlich, die Information, die sie gibt, dient der Wahrnehmung. Man muß sich immer vor Augen halten, daß die erste Fassung der *Topographie* im Kontext einer Ausstellung entstand und als Ergänzung zu dieser gedacht war. Sie ist Anleitung für beliebige oder alle Fallenbilder, die sich in der Ausstellung befanden, unabhängig davon, wie verschieden sie in Wirklichkeit waren. Es kann also davon ausgegangen werden, daß es hierbei um das Konzept geht, den Prozeß der Wahrnehmung überhaupt zu dokumentieren. Ihren Zweck erfüllt die *Topographie* nur mit einer gewissen Vorkenntnis der realen, materiellen Fallenbilder, also der sichtbaren Kunst. Das Sichtbare wird durch Sprache verarbeitet, erst dann kann der Prozeß vom Unsichtbaren zum Sichtbaren vollendet werden. Von den Objekten, die in der *Topographie* beschrieben werden, sind lediglich Begriffe, die in schriftlicher Form festgehalten wurden, übriggeblieben. Die *Topographie* selbst kommt dem Objekt, dem Fallenbild, sehr nahe oder deckt sich sogar mit ihm. In der Folge bedeutet das, daß die sichtbaren, physischen Objekte, wie sie von Spoerri beschrieben wurden, durch die Sprache erst sichtbar gemacht und eigentlich erst zu Objekten werden. Das Fallenbild, daß sich anschließend in der Vorstellung der verschiedenen Leser formt, ist immer ein jeweils anderes. Dies haben beispielsweise die Rezeptionen Dieter Roths und Topors

vorgeführt, die anhand der *Topographie* das Fallenbild wieder sichtbar gemacht haben.

Art & Language setzen sich in ihrer Textarbeit mit der Rolle des Sehens auseinander und gehen der Frage nach, inwiefern das Sehen und die damit eingeschlossene Kunstkritik und -rezeption als Modell relevant sind.

"It seems, in seeing an object, I can construe (translate) that object within many seemingly complete 'Languages' of perception. Another person seeing the same object may construe a similar number of 'languages', none of which need necessarily coincide with mine. If, for instance, we both adopt the same physical object as 'subject of consideration', in what sense can we say we are adopting the **same** object? [...] It seems to suggest that we are dealing with numerous types, perhaps levels of stratifications, of language which in turn are appropriate for numerous types, again perhaps stratifications, of empirical data [...] Language seems to enter into our 'seeing' more directly than with other senses. This could be taken as implying a stronger (more developed) interdependence between 'perception' and 'language' and so must raise many questions about the kind of relationship which exists between how we see and how we talk of what we see."⁷⁸

In dieser Textstelle werden die unterschiedlichen Wahrnehmungsarten verschiedener Rezipienten erörtert, wenn es sich um ein und denselben Gegenstand handelt, der betrachtet wird.

Bei der *Topographie* wird visuell Erfahrbares, also die Objekte, zur Voraussetzung für die Beschreibung. Durch Sprache können die Objekte reproduziert werden. Nachdem dies geschehen ist, vollzieht sich über jeden einzelnen mentalen Prozeß eine nochmalige Reproduktion beim Leser, der dadurch (wieder) zum Betrachter wird. Die Gesamtheit dieser Reproduktionen kann im Falle der *Topographie* sogar als Multiplikation⁷⁹ des

⁷⁸ Zit. n. Thomas Dreher, op. cit., S. 18

⁷⁹ Die Multiplikation spielt im Werk Spoerri eine große Rolle. Spoerri, der mit der *Edition MAT (Multiplication d'art transformable)* eine Objektedition von Werken verschiedener Künstler schuf, die sich dadurch auszeichneten, in sich veränderbar (kinetische Kunst) und weitgehend von der persönlichen Handschrift des Künstlers befreit zu sein. Die *Edition MAT* entwickelte sich teilweise aus der Zeitschrift *material*, die von Spoerri herausgegeben wurde, wobei die Beiträge der Künstler bei *MAT* objekthafter werden; vgl. dazu: Katerina Vatsella, *Produkt: Kunst! Die Edition MAT*. In: *Produkt: Kunst! Wo bleibt das Original?* (Ausstellungskatalog), Neues Museum Weserburg, Bremen [1997]; Katerina Vatsella, *Edition MAT: Die Entstehung einer Kunstform. Daniel Spoerri, Karl Gerstner und das Multiple*, Bremen (zugl. Diss.) 1998

Konzeptes - und damit des Kunstwerkes *Topographie* - betrachtet werden, die die Beschreibung durch den Künstler, also die erste Fassung der *Topographie*, ausgelöst hat. In seinem Manifest von 1959 äußert sich Spoerri über das "Mehr" eines Kunstwerkes, das es aufgrund der Multiplikation erlangt:

"Das objektive Kunstwerk, das nicht statisch ist, sondern sich selbst verändert oder durch Mitwirkung des Betrachters verändert wird, gewinnt durch die Multiplikation. Erst die Multiplikation wird seinen unendlichen Möglichkeiten gerecht."⁸⁰

Das Kunstwerk steht der konstruktiven Betrachtung gegenüber offen und wird erst durch die Vielzahl der verschiedenen Möglichkeiten seiner Rezeption vervollständigt. Die Sprache, basierend auf der Kraft der Imagination, wird dabei zum Motor des "Multiples" *Topographie*.

a) Sprache und Information

Spoerri hat die Gegenstände auf dem blauen Tisch, die er in der *Topographie* beschreibt, nie geklebt. Es handelt sich also streng genommen nicht um ein Fallenbild, das beschrieben wird, sondern um Gegenstände, die sich am 17. Oktober 1961 um 15.45 Uhr auf eben diesem Tisch befanden. Wenn es also bewußt nicht zu einer Fixierung der Gegenstände à la Spoerri kam, so wurden sie mit Hilfe von Sprache und Text "festgehalten". Das Fallenbild sollte erzählt und nicht gezeigt werden⁸¹. In diesem Zusammenhang bezeichnet Spoerri die *Topographie* als

"[...] eine Art Buch, das ein Fallenbild beschreibt. Man kann ein Fallenbild lesen für diejenigen, die es nicht sehen. Deshalb habe ich das Fallenbild, das ich in dem Buch beschrieben habe, nie geklebt."⁸²

⁸⁰ Daniel Spoerri, *Manifest von 1959*. In: André Kamber, *Daniel Spoerri*. Solothurn 1990, S. 61

⁸¹ So die Aussage Spoerri bei: Jan Runnquist, *Zehn frühe Fallenbilder*. In: *Du*, pt. 1, Januar 1989, S. 26-31, hier S. 26

Für Spoerri ist das Buch die Falle, durch die man sehen muß, die Beschreibung ist lediglich eine Referenz⁸³. Diese Referenz spiegelt sich in der Darstellung der Gegenstände durch die Umrißzeichnungen auf dem Plan. Die Umrißlinien bedeuten eine minimale Abbildung, eine zarte Falle, denen die Gegenstände entkommen sind. Für Spoerri, der sich dem Leser gleich zu Beginn als Sherlock Holmes und dessen Vorgehensweise zu erkennen gibt⁸⁴, ergeben sich Informationen aus der Erforschung der "Grundrisse" der virtuellen Gegenstände heraus, die auf der Planskizze der *Topographie* ausgewählt und anschließend durch den Text identifiziert werden können. In diesem Zusammenhang bekommt die Sprache Verweischarakter, indem sie auf reale Gegenstände referiert. Diese Vorgehensweise der "art 'investigations'", über die Information entsteht, sieht Donald Karshan als ein Merkmal der "post-object art"⁸⁵. Im Vorwort des Katalogs zu der von Karshan organisierten Gruppenausstellungen "Conceptual Art and Conceptual Aspects" in New York schreibt Kynaston L. McShine:

"Many of the highly intellectual and serious young artists represented here have addressed themselves to the question of how to create an art that reaches out to an audience larger than that which has been interested in contemporary art in the last few decades. Their attempt to be poetic and imaginative, without being either aloof or condescending has led them into the communication areas that INFORMATION reflects."⁸⁶

In dieser Aussage wird noch einmal unterstrichen, daß die Information, die aus der Beschreibung hervorgeht, eine unerläßliche Voraussetzung für die Fähigkeit zur Imagination ist.

b) Die Rolle des Sehens im Werk Daniel Spoerri

⁸² Ebd., S. 26

⁸³ Ebd., S. 26

⁸⁴ Daniel Spoerri im Vorwort von 1962.

⁸⁵ Thomas Dreher, op. cit., S. 41

⁸⁶ Zit. n. Thomas Dreher, op. cit., S. 41

Ein entscheidender Anlaß für die *Topographie* bestand für Spoerri darin, die Phantasie und neben dem Sehsinn auch andere Sinne zu stimulieren und mit der Wahrnehmung zu experimentieren. In einem Interview⁸⁷ erklärt Spoerri, daß ihn zum Schreiben der *Topographie* unmittelbar ein Projekt inspirierte, bei dem diese anderen Sinne zum Einsatz kamen. Das Projekt nannte sich *Dylaby* (**Abb. 27**), Dynamisches Labyrinth - und ereignete sich 1962 im Stedelijk Museum in Amsterdam. Außer Spoerri waren noch fünf andere Künstler beteiligt, nämlich Niki de Saint Phalle, Tinguely, Martial Raysse, Rauschenberg und Ultveldt, von denen jeder eine bestimmte Arbeit beitrug. Daniel Spoerri kreierte in zwei Sälen des Museums ein sensorielles Terrain, durch das Museumsbesucher geschleust wurden. Diese mußten in völliger Dunkelheit auf verschiedene Weise gestaltete Oberflächen (z. B. heiß, feucht) ertasten und wurden auf ihrem Gang durch die Installation von wechselnden Geräuschen berieselt. An anderen Stellen wiederum konnten verschiedene Stoffe erfühlt werden. Im zweiten Raum schuf Spoerri eine Art begehbare Fallenbild. Ungewöhnlich daran war, daß sowohl am Boden als auch an Wänden Gemälde und Büsten im Stil einer Gemäldesammlung des 19. Jh. angebracht waren. Legte man sich also auf den Boden, wobei die Füße die Wand berührten, wurde die Wand zum Fußboden und der Fußboden zur Wand. Im *Dylaby* wird es dem Besucher ermöglicht, durch andere Sinne als durch Sehen, seine Umwelt zu erfahren. Am Beispiel des abgedunkelten Saales wird bewußt, daß der Sehsinn hier alles andere als nützlich ist und man sich notgedrungen anderweitig zurechtfinden muß. Spoerri, für den jede Kunst eine optische Erfahrung darstellen sollte⁸⁸, macht im Zusammenhang mit dem Sehen immer wieder auf das Nichtsehen aufmerksam, wie es mit dem Tragen einer Fakir- bzw. einer schwarzen Brille möglich ist. Diese Fakirbrille hat Spoerri neben vielen anderen Modellen als ein Objekt im Rahmen einer Brillensammlung entworfen. In Form eines Künstlerbuches erschien sie unter dem Titel *L'Optique moderne* (**Abb. 28**), herausgegeben von Georges Maciunas.

⁸⁷ Interview mit Daniel Spoerri bei: Jan Runnquist, *Zehn frühe Fallenbilder*. In: *Du*, pt. 1, Januar 1989, S. 26-31, S. 29

⁸⁸ Otto Hahn, op. cit., S. 42

Hat man also die schwarze Brille aufgesetzt und möchte trotzdem sehen, sind Imagination und Phantasie gefragt, die bei Spoerri untrennbar mit der Kunstwahrnehmung verbunden sind. Das Paradoxe am Aufsetzenwollen der Fakir- oder der schwarzen Brille ist ja, daß der Akt des Sehenwollens zwar bewußt vollzogen wird, ein Sehen aber gerade durch das Aufsetzen der Brille vereitelt wird und sogar Schmerzen verursacht.⁸⁹ Am Beispiel des *Dylaby* wird deutlich die bewußte Absicht erkennbar, durch andere Mittel als dem Sehensinn mit den Gegenständen oder der Welt in Berührung zu kommen. Ein solches Mittel kann die Beschreibung sein, auf die man, als freiwillig Geblendeter dann angewiesen ist. Im 6. Punkt der *Geschichte des Fallenbildes (Anhang II)* schreibt Spoerri, daß die Phantasie das verlorene Augenlicht ersetzen muß:

„[...] falls man meine schwarze Brille aufsetzt, deren Gläser mit Nadeln versehen sind, die einem die Augen ausstechen. Beispiel: In der *Topographie* findet man die Grundrisse der Gegenstände auf meinem Tisch in einen Plan eingezeichnet und numeriert. Die Nummern verweisen auf Beschreibungen und Anmerkungen zum betreffenden Gegenstand.“⁹⁰

Handelt es sich also bei den zu beschreibenden Gegenständen um Dinge der Phantasie oder der Erinnerung, können sie durch die Phantasie wiederum zum Leben erwachen bzw. sichtbar gemacht werden.

Ein ähnliches Verfahren des Sichtbarmachens von Kunst durch das Künstlerbuch findet sich bei Richard Long und seinem Buch *Sculpture by R. Long made for Martin and Mia Visser, Bergeijk* von 1969. Für Long ist das Buch Medium für die Sichtbarmachung seiner Kunst, die ohne diese Möglichkeit der Abbildung größtenteils “un-sichtbar” bliebe. Long fertigt seine Kunst in schwer zugänglichen Gegenden an, photographiert sie und stellt die Bilder in einem Buch zusammen. Long geht in seinen Äußerungen noch

⁸⁹ An dieser Stelle verweise ich auf den Aufsatz von Uwe M. Schneede, *Das blinde Sehen*. In: *Max Ernst: Retrospektive zum 100. Geburtstag*, hrsg. von Werner Spies, München 1991, S. 351-356, hier S. 352. Darin wird die Blendung als gewalttätiger Ausschluß der

sichtbaren Wirklichkeit und als demonstrativer Akt zum Aufschluß einer anderen Wirklichkeit beschrieben. Im Aufsatz wird Werner Spies zitiert: “Zerstörung des Sehens, Blendung tauchen nicht primär oder formulierbar als ein sadistisches Motiv auf, sondern als ein Symbol für Veränderung des Sehens, ein Schärfen des Auges, [...]”.

⁹⁰ Daniel Spoerri (1998), op. cit., S. 174

einen Schritt weiter und setzt die Abbildungen im Buch, oder das Buch selbst, den Kunstwerken gleich:

"It might be thought that Long's books are just documentation, but in his first book he established that his work in the landscape may not be separable from its recorded image or from a book of such images. In this book, *Sculpture by R. Long made for Martin and Mia Visser*, Bergeijk ('69), he clearly states that the collection of photographs does "not have the function of a documentation: it is the sculpture made for...."⁹¹.

Richard Longs Kunst entsteht eigens zum Zweck der Nachbildung:

"[...] the work was conceived for the photographic reproduction".⁹²

Natürlich ist die Arbeit, die der Betrachter leisten muß, hier nicht dieselbe wie bei Spoerri, aber die Funktion des Buches als Lesehilfe, durch welches Kunst sichtbar gemacht wird, ist offensichtlich. Diese künstlerische Manifestation, auf Kunstobjekte durch Beschreibung welcher Art auch immer zu verweisen, verdeutlicht die Situation der Kunst Ende der sechziger Jahre.

c) Beispiel Meret Oppenheim

Meret Oppenheim schafft mit ihrer Erweiterung des topographischen Plans durch die "Schneedecke" ein Hindernis für das Sehen. In *Anhang I Höhenmaße* sind alle achtzig Gegenstände untereinander mit der jeweiligen Höhenangabe aufgelistet, die bis auf den Millimeter genau angegeben ist. Meret Oppenheim, die im Besitz eines Exemplars der ersten Ausgabe der *Topographie* war, erweiterte sie im März 1962 dadurch, daß sie, im übertragenen Sinne, eine 15 cm hohe Schneedecke in Form eines flachen Wattefließes über Spoerri's Planzeichnung anbrachte (**Abb. 8**). Sie schickte ihre Ausgabe mit dem schriftlich vermerkten Hinweis im Buch an Spoerri zurück: *Pour Daniel, Maquette pour la table avec 15 cm de neige. Meret*

⁹¹ Clive Phillpot, *Some Contemporary Artists and their Books*. In: Joan Lyons, op. cit., hier S. 114/115

(Oppenheim). Die besondere Idee der Künstlerin hierbei war, daß die gedachte Höhe der Schneedecke 15 cm betragen sollte. Demzufolge sind logischerweise nur die Gegenstände zu sehen, die höher als 15 cm, also nicht vollständig mit Schnee bedeckt sind. Die Tatsache, daß das Fließ in Wirklichkeit sehr flach, die Höhe von 15 cm Schnee jedoch gedacht ist, gibt die Betrachtung auf den Plan von oben vor, bzw. als ob man sich vor einem Fallenbild Spoerri befindet, das an der Wand vor dem Betrachter in Augenhöhe angebracht ist.

Daniel Spoerri maß die Gegenstände auf Meret Oppenheims Bitte hin ab (**Abb. 29**). Mit pseudowissenschaftlicher Genauigkeit sind manche Maße mit einer "circa"-Angabe versehen. Bei Gegenständen, die aufeinanderstehen, wie zum Beispiel die *Tuborgflasche* (Nr. 35) auf der *wurmzerfressenen Schachtel* (Nr. 34), werden die Höhenmaße der einzelnen, sowie die Gesamthöhe der beiden Objekte zusammen angegeben. Die *Zigarettenbrandspuren* (Nr. 80) sind mit 0,0 cm die unübertroffen niedrigsten "Gegenstände" auf dem Tisch.

⁹² Ebd., S. 115

2. Der Zufall als künstlerisches Prinzip

Der Zufall spielt im Werk Spoerri durchgehend eine große Rolle. Nicht nur bei Spoerri, der sich selbst als dessen Handlanger sieht, wird der Zufall zum Prinzip, zur Methode. Er wurde von surrealistischen Künstlern, den Nouveaux Réalistes (Spoerri, Arman), in der Pop Art auf vielfältige Art interpretiert. In seiner *Theory of conclusion* spielt Cage auf die enge Verbindung von Kunst und Leben an, die bei den Fluxuskünstlern und den Mitgliedern von Zero angestrebt wurde. Immer dann, wenn Dinge aus dem Leben künstlerisch verarbeitet wurden, mußte zwangsläufig auch der Zufall berücksichtigt werden⁹³. Zufallsmethoden wie das künstlerisch-technischen Verfahren des Cut-up oder I-Ging ermöglichen "die Demontage der klassischen bürgerlichen Wirklichkeit"⁹⁴ und "eine von Staat, Kirche/Kapital und ihren Erfüllungsgehilfen in Literatur und Massenmedien verordneten oder suggerierten 'Realität'"⁹⁵ wird durch sie thematisiert.

Auf die Frage an Spoerri, ob der Zufall für ihn immer noch eine Rolle spiele, antwortete er, daß er eine immer größere und wichtigere Bedeutung erlange, da er, nicht zuletzt neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen zufolge, der Ursprung der gesamten Evolution sei. Diese Tatsache bestätigt die These Stéphane Mallarmés, daß "ein Würfelwurf niemals den Zufall abschaffen wird" (Un coup de dés jamais abolira le hasard!).⁹⁶

Schon durch die Fallenbilder Spoerri wird der Zufall künstlerisch erschlossen und ebenso thematisiert ihn die *Topographie*. Das Zufallsprinzip bei Spoerri ist zur Methode geworden, mit der alltägliche Situationen zu Kunst werden können. Wenn Spoerri Pompeji als das größte Fallenbild der Geschichte bezeichnet, kann auch die Welt insgesamt als Fallenbild gesehen werden. Ebenso läßt sich das Prinzip, mit dem Spoerri ein solches Fallenbild beschreibt, auf die Welt übertragen.

⁹³ Vgl. *Zero und Paris 1960. Und heute*, op. cit., S. 15

⁹⁴ Carl Weissner, Übersetzer William Bourroughs', zit. n.: Thomas Kellein, op. cit., S. 18

⁹⁵ Ebd., S. 18

⁹⁶ Dem biographischen Index der *Topographie* können wir entnehmen, daß Spoerri in Mallarmé denjenigen sieht, "der das Fallenbild vorausgeahnt hat".

"Daniel Spoerri glued down the scraps and remains of a meal onto the dinner table that he hung up on the wall. He calls these snare-pictures (1960-64) - fixing down a jumble of plates and bowls, cutlery, crockery, and chinaware, trapping them where they stood, ensnaring the world."⁹⁷

James Joyce, dem Spoerri laut biographischem Index "nichts zu verdanken hat", demonstriert am Beispiel Leon Blooms, der vor einer großen Druckmaschine steht, wie sich mit der Schrift auch die Geschichte verfestigt. Beim Betrachten der Spuren auf den Trommeln gerät Bloom ins Nachdenken:

"The machines clanked in three-four time. Thump, thump, thump. Now if he got paralyzed there and no one knew how to stop them they'd clank on and on the same, print it over and over up and back. Monkeydoodle the whole thing"⁹⁸.

Aus der ursprünglichen Linearität und Gleichmäßigkeit des Druckbildes, die man auch als Linearität des Schreibens oder Beschreibens interpretieren könnte, entsteht ein wirres Gekritzel. Durch den "Unfall", wie in diesem Beispiel das unvorhergesehene Eintreten einer Lähmung, die Systeme zum Einstürzen bringen kann, wird eine "randomization of history"⁹⁹ ausgelöst. Nach einem Zufallsprinzip entwickeln sich auch die Anekdoten in der *Topographie*¹⁰⁰. Die Gegenstände, die sich zufällig auf dem blauen Tisch zusammengefunden haben, werden beschrieben und durch weitere Anekdoten ergänzt. Wie dies geschieht, unterliegt keinen besonderen Regeln, es sind zufällige, spontane Assoziationen, nach denen sich die *Topographie* immer weiter und nach allen Seiten hin verzweigt. Diese Tatsache spiegelt außerdem die Unmöglichkeit und das Dilemma, Zeit und Raum durch die Mittel der Sprache wiederzugeben.

⁹⁷ Sarat Maharaj, *Monkeydoodle, Annotating the Anti-essay "after History"*. In: *Art Journal*, vol. 56, Nr. 1, Spring 1997, S. 65-71, hier S. 66

⁹⁸ Ebd., S. 68; Zitat aus James Joyce, *Ulysses*

⁹⁹ Ebd., S. 65

¹⁰⁰ Ausschließlich in der *Topographie* der Something Else Press findet sich der Zusatz "anecdoted at random" im Titel.

a) Zufall und Ordnung

Der folgende Abschnitt soll eine weitere Lesart der *Topographie* vorstellen. Einige der Themen, die die *Topographie* behandelt, sind Phänomene wie Unordnung, Zufall und Ordnung bzw. deren Beziehung zueinander. Da für Spoerri Ordnung statisch ist, ermahnt er uns dazu, unordentlich zu sein, um Dynamik zu entwickeln, die wiederum ein Auslöser für Kreativität sein kann. Der Zufall, als dessen Handlanger sich Spoerri sieht, ist für die Unordnung verantwortlich, er ermöglicht ihn. Der Künstler François Morellet benutzt den Zufall als Basis für seine Bilder, stellt aber gleichzeitig heraus, daß die Verarbeitung des Zufalls immer in ein bestimmtes System eingebunden ist und jeder Künstler demnach den Zufall jeweils anders für seine Arbeit verwendet. Morellet erklärt seinen Umgang mit dem Zufall wie folgt:

"Ich wollte zeigen, daß, worauf es in einem Kunstwerk ankommt, nicht die Einzelheiten seiner Komposition sind, darauf, daß eine Linie oder ein Quadrat an dieser oder jener Stelle des Bildfeldes situiert ist, sondern auf die Spielregel, das System, das der Künstler anwendet."¹⁰¹

Morellets "Zufall als System" bedeutet die "wundersame Vereinigung von Ordnung und Unordnung"¹⁰²: die "Unfälle" des programmierten Zufalls stören durch Unordnung die Ordnung und vice versa.¹⁰³

Durch das Spiel, das Spoerri vorschlägt, sich einen Gegenstand auf dem Plan auszusuchen und dann im Buch nachzuschlagen, wird die Reihenfolge der von 1 bis 80 aufgereihten Gegenstände zerstört, d. h. die Linearität, die sich im Lesen eines Buches vom Anfang bis zum Ende manifestiert, wird unterbrochen. Der Betrachter begibt sich also jeweils auf eine Reise, die allein durch seine Phantasie und Vorlieben bestimmt wird¹⁰⁴. Die Gegenstände der *Topographie* sind numeriert. Diese Numerierung dient der Ordnung und der Orientierung, findet aber nur vor der Folie der durch die

¹⁰¹ Bernhard Holeczek, *Zum Beispiel: Triumph des Systems, François Morellet und der "Zufall der Parodie"*, In: Kunst + Unterricht, Nr. 179, Januar 1994, S. 10-16, hier S. 10

¹⁰² Ebd., S. 11

¹⁰³ Ebd., S.11

¹⁰⁴ Daniel Spoerri (1998), op. cit., S. 6

Seiten des Buches bedingten Sequenz statt. Die *Topographie* ist nicht dafür geeignet, selbst wenn sein Aufbau dies oberflächlich vorzugeben versucht, von vorne bis hinten linear durchgelesen zu werden. Von jedem einzelnen Leser wird sie individuell geblättert und benutzt. Parallel zur ständig wechselnden Leserichtung kann das Prinzip der Anmerkungen bewertet werden, die ebenfalls den Lesefluß ständig unterbrechen, da sie ohne Regeln (außer denen der Spontaneität) in den Text eingebunden sind. Eine zusätzliche Unterstreichung der Unordnung stellen auch die Gegenstände auf dem Tisch an sich dar, da sie eine spontane Situation verkörpern.¹⁰⁵

Thematisiert wird das Thema der Ordnungen noch einmal direkt als *Anhang VI Eine Topographie des Geordneten (s. Nachw. z. Vorw.) (Abb. 30)*, die von Daniel Spoerri verfaßt wurde. Im Nachwort zum Vorwort, auf das der Zusatz zur Überschrift verweist, gibt Dieter Roth einen Hinweis darauf, wie und warum es zur *Topographie des Geordneten* kam:

„Vier Monate später begann Spoerri mit der Arbeit an einer erweiterten französischen Version. Um zu zeigen, daß sein Zimmer manchmal aufgeräumt wird - und als Kontrast zu Zufall und Unordnung -, hat er dieser Version eine *Topographie des Geordneten* (Anh. III¹⁰⁶) hinzugefügt. Sie zeigt und beschreibt noch einmal den blauen Tisch, so wie er ihn am 21. Februar 1962, um 8 Uhr 7, vorfand“.¹⁰⁷

In der *Topographie des Geordneten* handelt es sich um neun¹⁰⁸ Gegenstände, die sich zu jener Zeit auf dem blauen Tisch befanden. Sie werden, analog zur *Topographie des Zufalls*, numeriert, beschrieben und in der gleichen Weise mit Anmerkungen versehen. Eine Seite wird durch eine Planskizze ausgefüllt, die wiederum den Umriß des blauen Tisches sowie der darauf befindlichen Objekte (im Zustand des Geordnetseins) abbildet. Der

¹⁰⁵ Christian Boltanski beispielsweise ordnet die Dinge in seinen Arbeiten (Installationen, Künstlerbüchern) meistens nach Gruppen.

¹⁰⁶ Roth verweist an dieser Stelle auf den *Anhang III* der *Topographie*. Da *Anhang III* jedoch die *Rekonstruktion einer Straftat* ist und nicht die *Topographie des Geordneten*, die hier logisch besser passen würde, handelt es sich womöglich um einen weiteren „Fehler in der Topo“. (Den Hinweis auf einen weiteren Fehler in der *Topographie* gibt Emmett Williams im Vorwortteil der Ausgabe der Ed. Nautilus von 1998)

¹⁰⁷ Daniel Spoerri (1998), op. cit., S. 8

¹⁰⁸ Eigentlich sind es zwölf Gegenstände, da es bei der Numerierung auch

Großteil der Fläche ist jedoch vollkommen leer, da allein sechs der Gegenstände

übereinandergestapelt sind (Toilettenpapier, Schreibmaschinenpapier, Blätter). Spoerri selbst stellt in *den Anmerkungen zu Anhang VI* die These auf, daß "Ordnung den Dingen alles Leben zu nehmen scheint, wohingegen Unordnung und Zufall sie befreien und die Erinnerung anregen"¹⁰⁹. Ob gewollt oder ungewollt, widerlegt er diese Aussage sogleich, indem er auf eineinhalb Seiten die Gegenstände der *Topographie* mit Anmerkungen versieht: "Ich kann es aber nicht lassen, noch zu bemerken, daß [...]"¹¹⁰. Und hierauf folgen, jeweils hinter Spiegelstrichen, vierzehn Anmerkungen zu den Gegenständen der *Topographie des Geordneten*. Mit diesem Zugeständnis an das Geordnete, Erinnerungen wachzurufen, verquicken Zufall, Unordnung, Ordnung, Präzision. So gesehen ist Ordnung ebenso zufällig wie Zufälliges eine Ordnung aufweist. Die Verbindung zwischen Zufall und Ordnung wird in kurioser und doch unauffälliger Weise durch die letzte Anmerkung hergestellt:

"[...] - und daß man an meiner Tür jetzt nicht mehr ein Vorhängeschloß, sondern ein Chromstahl-Sicherheitsschloß vorfinden wird, und - da ich nicht mehr dort wohne - niemand mehr einen Grund hat, die Tür zu meinem Zimmer, Nr. 13 im 4. Stock des Hôtel Carcassonne, 24 Rue Mouffetard, Paris 5, aufzubrechen [...] wo rechts neben der Tür, zwischen Gaskocher und Ausguß, ein Tisch steht, den VERA einmal blau angestrichen hat, um mich zu überraschen."¹¹¹

Hier, am Ende der *Topographie des Geordneten*, erscheint der Satz, mit dem die *Topographie des Zufalls* beginnt.¹¹² Der Satz am Ende der *Topographie des Geordneten* verweist somit direkt auf die ersten Zeilen der *Topographie des Zufalls*, verknüpft die eine mit der anderen und läßt den Zufall mit der Ordnung verschmelzen.

Untergruppen gibt.

¹⁰⁹ Daniel Spoerri (1998), op. cit., S. 198

¹¹⁰ Ebd., S. 198

¹¹¹ Ebd., S. 199

¹¹² Ebd., S. 5

3. "Sherlock" Spoerri und die Spurensicherung

Beim Lesen der *Topographie* trifft man auf Ausdrücke und Begriffe der Archäologie, Spoerri bezeichnet Pompeji als das größte Fallenbild in der Geschichte der Kriminalistik, es ist von Spionage die Rede, von Spuren und Plänen bis hin zu Morduntersuchungen und Rekonstruktion einer Straftat. Diese "Indizien" wecken Assoziationen an die Spurensicherung als künstlerische Vorgehensweise.¹¹³

Katja Deinert sieht die Spurensicherung gerade für das Künstlerbuch als wichtige und stark vertretene Richtung an, wobei derartige Bücher, ähnlich wie bei Fluxuswerken, bereits vor dem Auftauchen des Namens für diese Kunstbewegung entstanden sind.¹¹⁴ Spoerri's Vorgehen ähnelt zuweilen der Spurensicherung, zeichnet sich aber durch eine unbewußtere und die Dinge in ihrer Eigenart belassende Vorgehensweise aus. Statt der Spurensicherung kann man bei Spoerri besser vom Wahrnehmen oder Aufnehmen von Spuren sprechen. Spuren oder Gegenstände, die man mehr mit einer spielerischen Neugierde am Gegenstand als mit einem akribischen Vermessen und Dingfestmachen der Objekte nacheinander untersucht. Ebenso steht bei Spoerri nicht das Ziel einer Systematisierung von Objekten im Vordergrund (wie etwa bei Boltanski oder LeWitt). Vielmehr dient das "Beschnüffeln" des Objektes dazu, sich eingehend mit ihm zu beschäftigen.

Katja Deinert stellt die Umstände, die den Anlaß zur Spurensicherung bedingen, in einigen Punkten zusammen.

- "1. Eine gegenwärtige Gegend oder Gegenstände können Anlaß einer Dokumentation sein.
2. Vergangene oder fiktionale Gegenden oder Gegenstände können Anlaß einer Dokumentation sein.
3. Personen (die eigene oder fremde) können in ihren Handlungen und Räumlichkeiten dokumentiert werden.

¹¹³ Die Spurensicherung läßt sich nicht klar von der Concept Art abgrenzen und beide überschneiden sich zuweilen; vgl. hierzu: Katja Deinert, op. cit., S. 152

¹¹⁴ Ebd., S. 156

4. Gegenstände einer Gegend oder Zeit können gesammelt und in Buchform aufbewahrt werden.
5. Die verschiedenen Möglichkeiten können kombiniert werden.”¹¹⁵

Spoerri ernennt den blauen Tisch zum Terrain, indem er von einer *Topographie* spricht. Als Lese- und Beschreibrichtung folgt er einem groben Schema, das gemäß der Leserichtung mit der *Weißbrotscheibe* (Nr. 1) links unten beginnt, nach oben links weiterläuft, dann zur Mitte des Tisches zurückkehrt, Richtung rechter Ecke verläuft und schließlich bei den Gegenständen, die sehr dicht beieinander liegen, oben rechts mündet (zu 1.). Bei dem Tisch und seinen darauf befindlichen Gegenständen handelt es sich zunächst um eine reale Tatsache, die stattgefunden hat (ein unaufgeräumter Tisch) (zu 2.). In der *Topographie* dokumentiert die künstlerische Handlung Spoerri die Gegenstände auf dem blauen Tisch. Neben der dingbezogenen Dokumentation fließen der Künstler selbst, sowie eine große Menge anderer Personen, die durch Assoziation zu den Gegenständen in das Buch gelangen, auf diese Weise ins Werk mit ein (zu 3).

Stärker dokumentarisch verfährt Spoerri mit den *Zimtzauberobjekten*, den *25 Objets de Magie à la Noix*¹¹⁶ (**Abb. 6, 6a**), die er auf der Insel Symi gesammelt hat. Um die Objekte herum, die allesamt noch existieren¹¹⁷, ist auch ein Künstlerbuch entstanden. Spoerri hatte das Bedürfnis, sie alle zu beschreiben, weil, seiner Meinung nach, um Fetische oder Reliquien immer eine “Menge Geschichte herumgesponnen sein muß”, damit sie glaubhaft werden.

”Der Gegenstand ist das Fuhrwerk der Gefühle, die Haare der Geliebten, das Weihwasser u.s.w. ... bis hin zu Flohmärkten in aller Welt, wo fortwährend Dinge ausgeschüttet werden, die ihres magischen Wertes entkleidet sind und abgeschnitten wurden vom Gedächtnis ihrer

¹¹⁵ Ebd., S. 152

¹¹⁶ Daniel Spoerri, *25 Zimtzauber Konserven*; Faltblatt mit einer Excursion über die Gerste; 1 Broschüre; Pierre Alechinsky, aus “Titres et pains perdus”; Max and Morimal Art, Tessiner Krimskransobjekte, 45 Blatt Typoskript von D. S. und Peter Heim; 1 Bogen mit selbstklebenden Farbabbildungen zum Ausschneiden und Aufkleben; Nachwort von D. S.; Garantieschein; Hamburg, 1971

¹¹⁷ Die 25 Zimtzauberobjekte sind als Ausstellungsstücke als Einheit erhalten.

Geschichte, Weihwasser wird sodann faules Wasser, das Haar der Geliebten wird ein Staubflusen und das Gebein des Heiligen ein Hundeknochen. Was übrig bleibt, ist die Verpackung, die der Künstler umgeschlagen hat, das Weckglas, die Konservenbüchse.“¹¹⁸

Anders als die Objekte in der *Topographie* hatten die *Zimtzauberobjekte* für Spoerri Fetischcharakter, u. a., da sie einem anderen künstlerischen Abschnitt in seinem Leben entsprangen.

”Hatte Spoerri als Nouveau Réaliste bisher die Bedeutung der Dinge aus den Dingen selbst abgeleitet und mittels Umkehrung und Verfremdung hinterfragt, nimmt er hier die wissenschaftliche oder scheinwissenschaftliche Methode der als ”Spurensicherer” in die Kunstgeschichte eingegangenen Künstler vorweg, die sich später mit individuellen, archetypischen und kollektiven Mythologien beschäftigen sollten.“¹¹⁹

Die Vorgehensweise, wie sich ein Geschehen anhand von Spuren zurückverfolgen läßt, wird in einem Anhang der *Topographie* vorgeführt. Bei der in *Anhang III* geschilderten *Topographisierten Rekonstruktion einer Straftat* handelt es sich um eine ”Straftat”, die von Daniel Spoerri, Emmett Williams und einer gewissen Lou¹²⁰ ”begangen” wurde¹²¹. Es handelt sich, ähnlich wie bei den Objekten auf dem blauen Tisch der *Topographie*, um eine Auflistung von 18 Gegenständen, anhand derer sich die ”Straftat” nachvollziehen läßt. Die ”Straftat” selbst besteht wohl aus dem gemeinsamen Trinken von geräuchertem Wein, der von Lou vorbereitet wurde. Das Ganze ereignete sich in deren Wohnung und dort wahrscheinlich am Tisch.¹²² Anders als bei den Gegenständen des blauen Tisches handelt es sich hier ausschließlich um diejenigen Objekte, die für die Handlung notwendig waren, also unmittelbar an ihr beteiligt waren.

¹¹⁸ Daniel Spoerri zit. n. Heidi Violand-Hoby, op. cit., S. 55

¹¹⁹ Ebd., S. 54

¹²⁰ Wie aus dem Inhaltsverzeichnis hervorgeht, ist LOU nicht der eigentliche Name dieser Person.

¹²¹ Dem auf die Überschrift folgenden Text ist der Hinweis beigefügt, daß er erstmals in der *Yves Klein-Gedenkschrift*, der Extranummer der KWY, im Frühling 1963 in Paris erschienen ist.

¹²² ”Lou brachte nach dem Mittagessen - das aus Rührei mit Zwiebeln, Bohnen, Mais, Schinken, Croissants, Pumpernickel, Butter und Gala-Käse bestand - die Flasche zum Tisch [...]”. Daniel Spoerri (1998), op. cit., S. 184

Die Handlung entspinnt sich anhand der Reihenfolge der beschriebenen Objekte, die sich noch relativ unspektakulär an der *S.E.I.T.A. Streichholzschachtel* (Nr. 1) entzündet und ahnungsvoll mit Lous leerem *Weinglas* (Nr. 18) endet. Eine Planskizze hierzu gibt es nicht. Weitere an dem Verbrechen beteiligte Gegenstände sind z. B. das *Weinglas* (Nr. 3), in dem sich ein Rest des geräucherten Weines befand, das *Kleine Nähzeug* (Nr. 8), woraus die Nadel stammt, mit der Löcher in die *Aluminiumfolie* (Nr. 12) gestochen wurden, durch die hindurch der Wein geräuchert wurde. Desweiteren befindet sich noch die unter der Nr. 11, also in zentrierter Stelle der Handlung, aufgeführte *Medizinflasche*, die sehr ausführlich dokumentiert ist: Während die Objekte der *Topographie* jedes für sich allein und unabhängig von deren Zusammenhang beschrieben werden, motivieren sie im Fall der "Straftat" eine zusammenhängende Geschichte. Ob sich außer den in der Straftat beschriebenen Gegenständen noch andere Dinge auf dem Tisch befanden, bleibt offen. Wie die Gegenstände auf dem blauen Tisch der *Topographie*, handelt es sich bei den Objekten der Straftat ebenso um ein virtuelles Fallenbild, das nicht geklebt, sondern beschrieben wurde. Eine Handlung geht voraus, die sichtbaren Überbleibsel, Spuren oder Zeugen dieser Handlung sind die Objekte.

4. Legendenbildung

"Und dieses Drumherum und die Verpackung ist dann die Kunst."¹²³

Niemand weiß, wie der Tisch mit seinen Gegenständen, der ein Fallenbild hätte werden können, tatsächlich ausgesehen hat. Die einzige Spur, die uns, durch die Fähigkeit der Imagination, dieses Fallenbild erschließen läßt, ist die von Spoerri fixierte Beschreibung dieser Objekte und deren Lageplan in der *Topographie*. Durch die Beschreibung wird die eigentliche Idee, also etwas Immaterielles, konserviert. Bei Kunstobjekten, die, aus welchen Gründen

¹²³ Daniel Spoerri zit. n. Irmelin Lebeer, *Das Jahr auf Symi*. In: *DU*, pt. 1, Januar 1989, S. 50-55, hier S. 54

auch immer, nicht mehr existieren, bleibt man auf die Beschreibung angewiesen. Ein solches Verfahren, bei dem allein durch die Sprache, die in Form einer (geschichtlichen) Überlieferung etwas Gewesenes für die Nachwelt sichert und unsterblich macht, ist der Entstehung von Legenden vergleichbar.

André Jolles spricht in diesem Zusammenhang von der Geistesbeschäftigung mit einem Heiligen bzw. dessen Vita, die über die Verfestigung in der Sprache zur Legende wird.

„Alles dies wollen wir zusammen noch einmal Legende nennen. Es ist ein sprachlicher, ein litterarischer Vorgang. Benennend, erzeugend, schaffend, deutend bildet die Sprache unter der Herrschaft einer Geistesbeschäftigung eine Gestalt, die, aus dem Leben hervorgegangen, überall in das Leben greift.“¹²⁴

Setzt man den blauen Tisch mit seinen Gegenständen dem Heiligen gleich, können die Überbleibsel dessen, was nicht mehr ist, als Reliquien dieses bestimmten Fallenbildes bezeichnet werden.

„Diese Form, die sich im Leben verwirklicht, verwirklicht sich wiederum in der Sprache. Wir haben den Heiligen, wir haben seine Reliquie, wir haben seine Legende; wir haben die Person, wir haben das Ding, wir haben die Sprache.“¹²⁵

Die Reliquien, die noch von der Existenz des Fallenbildes zeugen, sind zum einen das Pergament- oder Butterbrotpapier¹²⁶, auf dem Spoerri ursprünglich die Umrisse der Gegenstände skizzierte. Zum anderen befinden sich noch zwei der Gegenstände auf dem Pergamentpapier festgeklebt. Bei den beiden Gegenständen handelt es sich um ein *Lineal* (Nr. 33) und eine *Münze* (Nr. 75) (**Abb. 1**)

¹²⁴ André Jolles, op. cit., S. 50

¹²⁵ Ebd., S. 39

¹²⁶ Das Pergamentpapier ist auf eine dunkelblaue Holzplatte gespannt, die den blauen Tisch nachahmt. Der Titel des Bildes ist *Topographie Anecdotée du Hasard*, stammt aus dem Jahr 1961 und befindet sich in der Sammlung Gerstner im Neuen Museum Weserburg in Bremen.

Vom Heiligen, unabhängig davon, ob es ihn wirklich gegeben hat, gibt es kein Abbild, das historische Genauigkeit für sich beanspruchen könnte. Wenn ein Heiliger, z. B. der Heilige Georg, abgebildet ist, dann vollzieht sich die Wiedererkennung über eindeutig festgelegte Attribute, die mit dieser ganz bestimmten Figur in Verbindung stehen. Von den Beschreibungen der Gegenstände in der *Topographie* behauptet Spoerri, daß sie im Grunde jedes Fallenbild beschreiben würden. D. h., daß es weniger um ein ganz bestimmtes, individuelles Fallenbild geht, auf das die Beschreibung zutrifft, als vielmehr um das Konzept, die Idee des Fallenbildes an sich. Für einen Heiligen trifft das gleichermaßen zu.

„Von der Geistesbeschäftigung aus, die wir imitatio genannt haben, hatten sich die sprachlichen Gebärden aus den Lebensvorgängen heraus verdichtet: dabei war jede von ihnen so gelagert, daß man folgen, in sie eintreten und aufgenommen werden konnte. In ihrer Gesamtheit waren sie so gerichtet, daß sie durch die Verbindung mit einer Persönlichkeit gegenwärtig, aktuell wurden. Dabei ist es gleichgültig, ob sie eine bestimmte Person aus dem Leben meinten, oder ob durch sie eine bestimmte Person geschaffen wurde.“¹²⁷

Dennoch existieren Abbilder dieses Fallenbildes, nämlich solche, die aufgrund einer nachträglichen Rekonstruktion anhand dieser Beschreibung entstanden sind. Das Fallenbild, das Spoerri mittels Sprache rekonstruierbar macht, ist von anderen Künstlern ebenfalls auf ihre Art visualisiert worden. Ein Beispiel hierfür ist das gemalte Fallenbild¹²⁸ von Dieter Roth (**Abb. 31**), das u. a. als Umschlag für die *Topographie* der Edition Luchterhand diente. Ebenso hat Roland Topor die Gegenstände gezeichnet, die als Illustrationen für die *Topographie* erscheinen. Es handelt sich bei diesen beiden Beispielen um Rekonstruktionen des Fallenbildes, das nach der Beschreibung durch Spoerri schon nicht mehr existiert hat.

Roth und Topor nahmen als Ausgangspunkt für ihre Rekonstruktionen die Beschreibung Spoerri, die der Form der Legende vergleichbar ist.

¹²⁷ André Jolles, op. cit., S. 48

¹²⁸ Roth malte mit Acryl auf Leinwand. Das Gemälde zeichnet sich durch pastose Malweise aus und weist durch seine starken Schlagschatten auf die Dreidimensionalität der abgebildeten Gegenstände hin.

„Sie [die Legende] braucht dazu kein Kunstwerk: nirgends hat durch einen einmaligen, nicht wiederholbaren Vorgang die Form sich noch einmal in dem Gebilde eines Künstlers verdichtet, wir besitzen kein Epos des heiligen Georg. Und dennoch ist er da, wir können ihn abbilden; und wenn wir sein Bildnis sehen, in dem nunmehr die sprachliche Gebärde zum Attribut vergegenständlicht ist, und wo er mit Rad, Drache, Fahne und Pferd dargestellt wird, erkennen wir ihn wieder, und er ist uns, soweit wir ihn brauchen, ein imitabile, [...]”¹²⁹

5. Orte der Kunst

Mit Projekten wie der *Krämerladen* (**Abb. 32**), wo Küchengewürze mit der Aufschrift „Vorsicht, Kunstwerk!“ gestempelt wurden, weist Spoerri auf die Schwierigkeiten hin, Kunst außerhalb des Kunstkontextes zu erkennen. Kunst definiert sich immer innerhalb eines Rahmens, den im Normalfall das Museum oder andere traditionelle Orte für Kunst darstellen. Kunst innerhalb dieser Rahmen oder Kontexte ist „in Ordnung“, erkennbar. Sobald man den Kunstkontext aus den Augen verliert oder ihn nicht als solchen erkennt, macht sich beim Betrachter Verunsicherung breit und er wird in seinen Sehgewohnheiten und der Fähigkeit, Kunst als solche zu entlarven, erschüttert.

Anhand von Beispielen soll gezeigt werden, wie sich Spoerri dieser Themen „topographisch“ nähert und welche Aussagen er über sie macht.

Spoerri führt uns Grenzen der Kunst vor. Die Gegenstände auf Spoerri's Fallenbilder oder dem Lageplan der *Topographie* sind - mit Hilfe des Zufalls oder nicht - auf eine gewisse Art angeordnet und bewegen sich innerhalb ihrer Grenzen: der Tischkante. Diese Grenze markiert den Raum, der für eine Betrachtung der Gegenstände in Frage kommt. Nur was sich innerhalb dieser Grenze befindet, ist Bestandteil des gesamten Kunstobjektes. Der Vergleich Spoerri's mit Pompeji als dem berühmtesten Fallenbild¹³⁰ verdeutlicht die Tatsache, daß, sobald etwas aus der Realität herausgenommen wird, es als eigenes System anderen

¹²⁹ André Jolles, op. cit., S. 50

¹³⁰ Daniel Spoerri (1998), op. cit., S. 5

Betrachtungsprinzipien unterworfen wird. Dort wird eine ganze Stadt freigelegt, deren Grenzen auch die Grenzen des "Systems" Pompeji sind. Das Fallenbild als Kunstwerk unterscheidet sich insofern von einer "zufällig vorgefundenen Situation" (die zum Fallenbild werden kann) dadurch, daß es vom Künstler aus der gewohnten Perspektive gerissen wird. Es findet eine Verschiebung der Betrachtungsebene statt, wenn der Tisch, um neunzig Grad gedreht, zum Bild wird und vor uns nicht mehr auf dem Boden steht, sondern, wie ein Gemälde, an der Wand hängt. Der Gegenstand selbst bleibt unverändert. Was sich verändert, ist seine Umgebung.

In den achtziger Jahren entstanden unter der Leitung Spoerri und Marie-Luise Plessen Studentenprojekte/Museumsprojekte, die sog. *Musées sentimentaux* (z. B. *Le Musée de Prusse* oder *Le Musée de Cologne* (**Abb. 33**)). Spoerri wollte mit diesen Projekten zeigen, daß Objekte in einem intakten System gewohnheitsbedingt als Kunst akzeptiert werden und daß der Betrachter ständig solche Systeme erwartet. In den *Musées* werden Gegenstände von überallher gesammelt, anhand derer dann Geschichten erzählt werden. Allein die Tatsache, daß diese Gegenstände, die meistens unmittelbar nichts mit der Stadt Köln (oder Preußen etc.) zu tun haben, im Museum zusammengestellt sind, gesteht ihnen den Status von Kunstobjekten zu. Die Objekte geben sich allein durch die Geschichte, die man um sie herum erzählen könnte (vergleichbar mit den Beschreibungen der *Topographie*) als zum System Köln zugehörig. Das ergibt, daß es sich um beliebige Gegenstände handeln kann, von denen man eine Verbindung zu Köln konstruieren kann. Spoerri beweist durch dieses Verfahren seine These, "daß der Zufall genau so präzise ist wie die Konstruktion", d. h., der jeweilige Gegenstand verweist über sich selbst hinaus und kann symbolisch für eine Situation oder für etwas stehen, daß sich nur über die Geschichte des Gegenstandes erschließen läßt.

Marcel Broodthaers versucht in seiner *Installation Der Adler vom Oligozän bis heute* auf eine andere Art und Weise zu demonstrieren, daß Objekte mit Bedeutungen verknüpft werden, die je nach Kunstkontext variieren können. Zudem stellt er traditionelle Aufgaben des Museums in Frage und kritisiert die Rolle der Kunst als Konsumgut. Mit der Aufschrift "Dies ist kein

Kunstwerk" versuchte er, die stark mit Kunstansprüchen belastete Objekte zu unterlaufen¹³¹. Indem er den Adler in allen möglichen Varianten (auf Münzen, Skulpturen, Gemälden, ausgestopft) in einer Art Ausstellung zusammenstellt, wird deutlich, daß der Adler "an sich" weniger ein Ordnungs-, als vielmehr ein Ursprungsmotiv ist. Infolgedessen ergibt die Beschreibung der Objekte im Rahmen einer Ausstellung über den Begriff "Adler" auch keinen Sinn, sie führt ins Leere.

a) Das Künstlerbuch als Ort für Kunst

Kunst kann immer und überall stattfinden. Die Idee, Kunst in einer anderen Umgebung zu präsentieren, war Duchamps *Green Box*.

"Es ist eine neue Form des Ausdrucks. Für mich war es, statt etwas zu malen, eine Reproduktion jener Bilder, die ich so gerne hatte, zu verwenden in einer kleinen reduzierten Form. Und wie ich das tun sollte, wußte ich nicht. Ich dachte an ein Buch, was ich nicht mochte, also dachte ich an die Idee der Schachtel, in der sie montiert waren wie in einem kleinen Museum, einem tragbaren Museum sozusagen, und da ist es nun in diesem Koffer."¹³²

Von Spoerri stammt eine ähnliche Idee, nämlich die, eine Ausstellung in einem Koffer zu machen. Dazu lieferten Künstler wie Arman, César, Deschamps, Dufrière, Hains, Raysse, Niki de St.-Phalle, Tinguely und de la Villéglé jeweils Beiträge, die nur so groß sein durften, um allesamt in einem Koffer transportiert werden zu können. Spoerri trat dann mit diesem Koffer an verschiedenen Orten auf und präsentierte die Werke.

So wie die Beispiele der *Green Box* oder der Kofferausstellung, kann auch das Buch zum abgeschlossenen System werden, in dem Kunst präsentiert wird.

¹³¹ Thomas Dreher, op. cit., S. 91

¹³² S. Stauffer, *Marcel Duchamps interviews and statements*. Stuttgart 1992, S. 60

In diesem Zusammenhang erlangte das Künstlerbuch als geeignetes Mittel, durch das Sprache abgebildet werden kann, gerade für die Concept Art eine wichtige Bedeutung.

„Die Concept Art ist als eine objektlose Kunst angelegt, die davon ausgeht, daß künstlerische Ideen nicht einer physischen Umsetzung bedürfen und daß der Betrachter und seine geistige Mitarbeit miteinbezogen werden muß. Als eine der wesentlichen Möglichkeiten, die Ideen zu fixieren und es damit dem Betrachter zu ermöglichen, sich zu aktivieren, haben Bücher innerhalb dieses Kunstverständnisses einen hohen Stellenwert und können, wie die Beispiele zeigten, mehrfach eingesetzt werden.“¹³³

Das Buch als Verbreitungsmedium erfuhr durch die Konzeptuelle Kunst einen Aufschwung, da es sehr billig hergestellt werden kann und einen neuen Markt für Kunst ermöglichte.

Sol LeWitt äußerte sich zur Verfügbarkeit des Buches und weist auf die Verschiebung vom Kunstgegenstand auf das Kunstkonzept hin, daß durch das Buch vermittelt wird:

„I can only say that the gallery as it is constituted in our society has an obligation to show the art of the time. I am more interested in artist's books which contain art ideas that can be had by anyone at a cost of a couple of movies. Art cannot really be bought and sold but only understood. Books do this best. (The gallery is as best as a publisher).“¹³⁴

¹³³ Katja Deinert, op. cit., S. 151

¹³⁴ Zit. nach Thomas Dreher, op. cit., S. 124

VI. Die *Topographie* und die Concept Art

1. Die *Topographie*, ein konzeptuelles Kunstwerk?

Thematisiert die *Topographie* Fragen, mit denen sich gegen Ende der sechziger Jahre konzeptuelle Künstler beschäftigen?

Neben Künstlern, die ausschließlich oder vorwiegend konzeptuell arbeiteten, gibt es auch solche, bei denen Teile oder Phasen des Gesamtwerkes als in ihrem Wesen konzeptuell angesehen werden können.¹³⁵ Das gilt ebenso für diejenigen Künstler, die noch vor der Etablierung des Begriffs Concept Art die darin enthaltenen Ideen mit ihren Werken vorwegnahmen. Als ein solcher Künstler kann Daniel Spoerri gelten, bei dem sich schon 1962 konzeptuelle Ansätze finden und dem es immer wichtig war, die Rezeption des Betrachters in seine Kunst miteinzubeziehen¹³⁶. Seine Arbeiten sollten neue Sichtweisen aufzeigen. Aus diesem Anliegen heraus entstand die *Topographie*.

Obwohl viele Anzeichen dafür sprechen, daß Daniel Spoerri mit der *Topographie* den Bereich der Konzeptuellen Kunst berührt, ist dieser Aspekt in der Forschung bislang nicht ausreichend berücksichtigt worden.¹³⁷ Das mag vielleicht an der Definition der Konzeptuellen Kunst liegen, die sich dadurch auszeichnet, von der Welt des Gegenständlichen größtenteils losgelöst zu sein. Die Neuen Realisten verfolgten mit ihren Mitteln durchaus Konzepte, die in der Konzeptuellen Kunst dann ausdrücklich formuliert sind. Im Unterschied zur reinen Konzeptuellen Kunst sind sie noch dem Gegenstand verpflichtet. In diesem Sinne können die Fallenbilder Spoerri als materielle Konzepte verstanden werden.¹³⁸

¹³⁵ Rainer Metzger, *Kunst in der Postmoderne: Dan Graham*, Köln 1994, S. 75, Fußnote 32

¹³⁶ Bazon Brock, *Daniel Spoerri als Kulturheros*, in *DU*, pt. 1, Januar 1989, S. 14-23 und 88-96, hier S.90

¹³⁷ Tony Godfrey sieht die *Topographie* als einen Vorläufer der Concept Art; vgl. hierzu: Tony Godfrey, op. cit., S. 74

¹³⁸ In einem Interview zu Fragen über die Entstehung der *Topographie* bemerkte Herr Spoerri, daß das *Brevet de Garantie* als ein Ausdruck von Konzeptueller Kunst gewertet

Ein sehr aktuelles Beispiel, das sich mit der *Topographie* und dem Zufall im Zusammenhang mit dem Schreiben über Kunst auseinandersetzt, ist das Projekt "Monkeydoodle"¹³⁹. Monkeydoodle (**Abb. 34a, 34b, 34c**) ist ein Studentenprojekt des Goldsmith's College in London, das sich zum Ziel gesetzt hat, die Kluft zwischen dem Schreiben über Kunst und der Kunstpraxis zu untersuchen. Monkeydoodle konzipiert derzeit eine zeitgenössische Version der *Topographie*. Im Mittelpunkt des Projektes steht die Frage, ob es überhaupt möglich ist, sich Kunst - mit Worten bzw. Sprache - annähern zu können. Dabei wird das Schreiben über Kunst auf den Bereich der Geschichtsschreibung überhaupt erweitert.

Die Gruppe sieht in Spoerri einen Künstler, bei dem (oder genauer gesagt, in der *Topographie*) auf der Basis einer Kombination von Visuellem und Textuellem Geschichtsschreibung praktiziert wird.

"The idea is to get under the skin of an artist who embodied in visual/textual terms some of the issues of historical writing we grapple today - long before the armored tanks of theory overran the subject with abstract concepts."¹⁴⁰

Monkeydoodle möchte künstlerisch eine politische Gegenwart darstellen, die sich anhand von Berichten von Flüchtlingen, Asylanten, also Randgruppen der Gesellschaft, aufbaut. Dabei sollen gerade unberechenbare Phänomene wie Zufall, Glück, oder Unfälle als Auslöser für Geschichte genutzt werden, um einer Linearität und Kalkulierbarkeit des Lebens zu entkommen.

2. Textarbeiten in der Konzeptuellen Kunst

Innerhalb der konzeptuellen Kunst nimmt der bildende Künstler oft die Position eines Schriftstellers ein. Das Schreiben wird zum ergänzenden Teil

werden kann, das es jedermann erlaubt, mit der Lizenz des Künstlers Fallenbilder anzufertigen. (Das Interview wurde auf Kassette aufgezeichnet und befindet sich im Besitz der Verfasserin)

¹³⁹ Der Name leitet sich aus einer Stelle aus *Ulysses* von James Joyce ab.

¹⁴⁰ Sarat Maharaj, *Monkeydoodle, Annotating the Anti-essay "after History"*. In: *Art Journal*, vol. 56, Nr. 1 Spring 1997, S. 65

seiner Arbeit¹⁴¹ und äußert sich oftmals in Form von theoretischen Schriften zur jeweils eigenen Kunst (Sol LeWitt, Mel Brocher, Dan Graham) oder zur Konzeptuellen Kunst allgemein (Art & Language).

Da viele Konzeptuelle Künstler gerade auf die Sprache als ein Medium für ihre künstlerische Aussage zurückgegriffen haben und die Sprache als das signifikanteste Merkmal der *Topographie* hervorsteicht, können Parallelen zu den Textarbeiten der Concept Art vermutet werden.

Die *Topographie* besteht in ihrer Urform und in den darauf folgenden Ausgaben hauptsächlich aus Text. Dieser Text beinhaltet Informationen zu den Gegenständen auf dem blauen Tisch, aber auch zur Person Spoerri und vieler anderer Personen sowie Orten und Begebenheiten. Diese Informationen lassen sich thematisch unter den verschiedensten Rubriken zusammenfassen. Die *Topographie* ist einerseits Gegenstand der vorliegenden Beschreibung, gleichzeitig aber auch eine Art eigene Sekundärliteratur, da sie freizügig Auskunft über Fragen gibt, die man gewöhnlich bei der Konfrontation mit einem Kunstwerk stellt.

In Spoerri *Geschichte des Fallenbildes*, die ab dem Erscheinen der englischen Ausgabe als eigener Anhang in die *Topographie* aufgenommen wurde, zieht der Künstler in insgesamt 20 Stichpunkten eine Art Bilanz über sein bisheriges Schaffen. Zudem gibt Spoerri selbst immer wieder und gleich zu Anfang seines Werkes über dessen Entstehung und Absichten direkt Auskunft. Diese Erklärungen des eigenen künstlerischen Tuns können durchaus als verbale Konzepterläuterungen¹⁴² interpretiert werden, die innerhalb der Konzeptuellen Kunst - neben Wortinstallationen oder Fototexten - häufig zur Anwendung kamen.

Die Darlegungen Spoerri über seine Absichten und Vorgehensweisen sind im Vorwort zusammengefaßt. Es ist vom Autor/Künstler in Ichform verfaßt und gibt dem Leser bereitwillig Antwort auf die Frage aller Fragen: "Was will der Künstler damit sagen?" Seiner Eindringlichkeit halber und weil es im

¹⁴¹ *Concept Art, Minimal Art, Arte povera, Land Art, Sammlung Marzona (18. Februar - 18. April 1990, Kunsthalle Bielefeld)*, op. cit., S. 57

¹⁴² Thomas Dreher, op. cit., S. 91

Rahmen eines Künstlerbuches eine Besonderheit darstellt, soll das Vorwort an dieser Stelle in voller Länge zitiert werden:

"In meinem Zimmer, Nr. 13, 4. Stock, Hotel Carcassonne, 24 Rue Mouffetard, Paris 5, steht rechts neben der Tür zwischen Gaskocher und Ausguß ein Tisch, den VERA einmal blau angestrichen hat, um mich zu überraschen. Hier in diesem Buch will ich versuchen festzuhalten, was die Gegenstände mir sagen, die ich heute, 17. Oktober 1961, um 15 Uhr 45, auf der einen Hälfte des Tisches finde [ich hätte daraus ein Fallenbild machen können], und die allerlei Erinnerungen und Assoziationen hervorrufen. SHERLOCK HOLMES mag ähnlich vorgegangen sein, wenn er anhand eines einzigen Gegenstandes die Umstände eines Verbrechens aufzudecken versuchte, oder jene Archäologen, die noch nach Jahrhunderten in Pompeji - dem berühmtesten Fallenobjekt der Geschichte - eine ganze Epoche rekonstruieren konnten.

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

Auf einem Faltblatt im Innern dieses Buches findet man eine Planzeichnung, deren unregelmäßiger Umriß der Form des blauen Tisches entspricht. (Als ich an die Stelle meines einfachen Gaskochers einen Herd mit zwei Flammen setzen wollte, mußte ich ein Stück des Tisches heraussägen.) Die Zeichnung ist die genaue *Topographie* der von Zufall und Unordnung bestimmten Tischlandschaft und zeigt die nummerierten Grundrisse aller besprochenen Gegenstände. Das Spiel, das ich nun vorschlage, besteht darin, sich auf dieser Karte einen Gegenstand auszusuchen und dann die Beschreibung dieses Gegenstandes unter der entsprechenden Nummer im Textteil nachzuschlagen. Die Anmerkungen geben Texte und Daten, welche über die einfache Beschreibung der Objekte hinausgehen.

Die letzten Seiten des Buches enthalten einen biographischen Index der erwähnten Personen.

DANIEL SPOERRI"

Durch diese einleitenden Worte des Künstlers selbst am Anfang des Buches und den angenehmen Stil entfällt bei der Konfrontation mit dem Kunstwerk *Topographie* die Unzugänglichkeit und der Anspruch der intellektuellen Durchdachtheit eines Werkes der zeitgenössischen Bildenden Kunst bzw. läßt sie gar nicht erst entstehen. Gleich zu Beginn verweist die *Topographie* sehr konkret und sehr plastisch auf einen realen Tisch, der mit seinen darauf

befindlichen Gegenständen ein dem Rezipienten wohlvertrautes Fallenbild hätte sein können. Mit den ersten Worten zu Beginn der *Topographie* wird die Verbindung zur physischen Kunst/Objektkunst geschaffen. An dieser Einführung kann sich der Betrachter weiter durch die *Topographie* führen lassen, praktisch durch den Autor/Künstler selbst an die Hand genommen. Ja mehr noch. Der Künstler, der hier spricht, erklärt bereitwillig seinen "Versuch" und wie es zur *Topographie* kam. Eine solche Vorgehensweise ist für ein Werk aus der bildenden Kunst ungewöhnlich und deshalb verblüffend. Mit der Gradwanderung beider, des Künstlers, der zwischen bildendem Künstler und Schriftsteller schwankt und des vom Lesen ins Schauen kippenden Betrachters, wird das Niemandsland zwischen den Gattungsgrenzen bereits betreten. Sobald der Rezipient sich dieses Balanceaktes bewußt wird, den der Künstler hier dokumentiert, ist das Problem bzw. die Fragestellung bereits thematisiert worden. Somit stehen hier nicht Objekte oder Informationen im Vordergrund, sondern ein ganz bestimmtes, von eben diesen Hilfsmitteln losgelöstes Konzept im Vordergrund.

Zusammenfassung

Diese Arbeit hatte zur Aufgabe, die *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls* von Daniel Spoerri innerhalb der Gattung Künstlerbücher zu beschreiben und als künstlerische Aussage zu analysieren. Dabei sind die Kriterien herausgearbeitet worden, durch die sich speziell das Künstlerbuch als eigene Gattung ausdrückt. Da die *Topographie* äußerlich normalen Büchern zum Verwechseln ähnlich sieht, mußten Möglichkeiten gefunden werden, sie als Künstlerbuch rein literarischen Werken gegenüber abzugrenzen. Wie bei normalen Büchern nicht üblich und wohl auch nicht nötig, mußte die *Topographie* zunächst formal wie inhaltlich (wie ein Gemälde oder eine Skulptur) beschrieben werden, um Aussagen darüber zu machen, wie der Künstler seine Aussage buchkünstlerisch realisiert. Die gewollte Zurückhaltung Spoerri bei der Gestaltung des Layouts und aller damit verbundenen verlegerischen Angelegenheiten gab zu der Annahme Anlaß, daß sich in dieser Haltung die Absicht verbirgt, die sichtbare Handschrift des Künstlers zu eliminieren und sich Kunst auf andere Weise zu nähern. Wie Spoerri selbst in der *Topographie* des öfteren erwähnt, ist gerade die Kenntnis der sichtbaren Kunst - hier der materiellen Fallenbilder - notwendig und wesentliche Voraussetzung, Kunst allein durch Beschreibung zu sehen bzw. zu erkennen. Die erste Ausgabe der *Topographie* weist auf diese enge Beziehung zwischen Sprache und Kunstobjekt hin, indem sie begleitend zu Spoerri's Fallenbildausstellung erschienen war. Später verschiebt sich die Bedeutung der *Topographie*: Mit der zweiten Ausgabe durch Emmett Williams wird sie von der expliziten Verbindung zur sichtbaren Kunst gelöst und es scheint vielmehr der Prozeß der Anekdotenakkumulation selbst im Vordergrund zu stehen. Diese Bedeutungsverschiebung hatte auch zur Folge, daß die *Topographie* als Künstlerbuch eine immer größere Autonomie erlangte.

Bei der Untersuchung von Inhalt und Form der *Topographie* konnte festgestellt werden, daß der Textteil, der aus anekdotenhaften Erzählungen (wobei die Gegenstände Ausgangspunkt für die Erzählungen sind), sich keiner bestimmten literarischen Gattung zuordnen läßt. Der formale Rahmen, in den die Beschreibungen eingebettet sind, gleicht dem einer

wissenschaftlichen Arbeit (Motto, Vorwort, Hauptteil, Anhänge, Index), in der die Fußnoten zum bestimmenden Element geworden sind. Spoerri kritisiert damit die Überintellektualisierung beim Umgang mit Kunst und zeigt zudem auf, daß sie in erster Linie sinnlich und über das Mittel der Kommunikation (Sprache) erfaßt werden kann.

Anhand verschiedener Lesarten der *Topographie*, bei denen das übrige Werk Spoerri in Bezug auf das Künstlerbuch *Topographie* berücksichtigt wurde, läßt sich das Mehr dieser Kunstform erahnen, bei dem die Sprache, über die Kunst vermittelt wird, die Vielschichtigkeit bzw. Multiplikation der Bedeutungsvernetzungen erst ermöglicht. Ebenso haben Reproduktionen der Gegenstände aus der *Topographie* bzw. des nicht geklebten Fallenbild durch andere Künstler wie Dieter Roth oder Roland Topor bewiesen, daß *die Anekdoten einer Topographie des Zufalls* ein vom Gegenstand gelöstes Konzept verkörpern und auf die Fähigkeit zur Imagination verweisen. Die Konzepthaftigkeit dieses Künstlerbuches knüpft durch die (Mit)Arbeit und die Vorstellungskraft des Lesers an die sinnlich wahrnehmbare Kunsterfahrungen an, die auch der Ausgangspunkt und Anlaß für dieses Künstlerbuch war.

Anhang I:

Vergleich der verschiedenen bisher erschienenen Ausgaben der Topographie

<i>Umschlagtitel</i>	Topographie Anécdotée du Hasard	Spoerri's An Anecdoted Topography of Chance
<i>genauer Titel</i>	Daniel Spoerri Topographie anécdotée du hasard	Daniel Spoerri An Anecdoted Topography of Chance (Re-anecdoted version) done with the help of his very dear friend Robert Filliou and translated from the French and further ranecdoted at random by their very dear friend Emmett Williams with one hundred reflective Illustrations by Topor.
<i>Verlag</i>	Galerie Lawrence, Paris	Something Else Press, NY
<i>Jahr</i>	1962	1966
<i>Äußeres</i>	Graugrüne Pappe, um den Einband herum ist eine gelbe Banderole geschlungen, die mit dem Brief P. Restanys bedruckt ist.	Abbildung der Fotocollage <i>Vue cubiste de la chambre 13, Hôtel Carcassonne, 24 Rue Mouffetard</i> von 1961 von Vera Spoerri nach den Anweisungen von D. Spoerri
<i>Seitenzahl</i>	53 S.	214 S.
<i>Format</i>	18,4 x 13,4 x 0,6 cm	20,4 x 13,6 x 2,0 cm
<i>Material</i>	Schwarzweißoffset, klebegebunden	Schwarzweißoffset, fadengeheftet (Leinen), klebegebunden (Taschenbuch)
<i>Vorworte</i>	Spoerri 1962	Spoerri 1962 + Anmerkungen von E. Williams
<i>Illustrationen</i>	keine	Topor
<i>Anhänge</i>	Keine	Anhänge I-VII
<i>Bemerkungen</i>		Zu dieser Ausgabe ist noch eine Taschenbuchausgabe erschienen

<i>Umschlagtitel</i>	Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls	An Anecdoted Topography of Chance
<i>genauer Titel</i>	Daniel Spoerri Anekdoten zu einer Topographiie des Zufalls enthaltend die mit Hilfe von Daniel Spoerri's gutem Freunde Robert Filliou aufgezeichnetne französische Originalversion und das Anekdotenallerlei seines guten Freundes Emmett Williams aus der amerikanischen Version, alles übersetzt und mit weiteren Anekdoten angereichert von seinem ebenso guten Freunde Diter Rot und verlegt bei Luchterhand	Daniel Spoerri An anecdoted topography of chance done with the help of his very dear friend Robert Filliou and translated from the French and further anecdoted by their very dear friend Emmett Williams, enriched with still further anecdotations by their very dear friend Dieter Roth (translates aut of the German for the first time by Malcom Green), with 100 reflective illustrations by Topor.
<i>Verlag</i>	Luchterhand Verlag, Neuwied	Atlas Press, London
<i>Jahr</i>	1968	1995
<i>Äußeres</i>	Umschlagentwurf von Dieter Roth	Abbildung des Pergamentplanes als Hintergrund, darauf angeordnet verkleinert die bisher erschienenen Ausgaben der Topgraphie, rechts am Rand verlaufend Illustrationen von Topor
<i>Seitenzahl</i>	162 S.	239 S.
<i>Format</i>	22,0 x 16,8 x 1,6 cm	22,6 x 20,7 x 2 cm
<i>Material</i>	Schwarzweißoffset, Klebebindung	Schwarzweißoffset, klebegebunden
<i>Vorworte</i>	Spoerri 1962 + Anmerkungen von Emmett Williams und Dieter Roth	Vorworte von 1962-1968, Vorwort Topor von 1990, Vorwort zur aktuellen Ausgabe von Alastair Brotchie 1995 + Anmerkungen von den Autoren und des Herausgebers
<i>Illustrationen</i>	keine	Topor
<i>Anhänge</i>	Anhänge I-VI	Anhänge I-VII
<i>Bemerkungen</i>		Diese Ausgabe erhebt den Anspruch, die bisher vollständigste zu sein. Sie ist mit weiterem Material, das bisher noch nicht in der Topo erschienen war, erweitert.

<i>Umschlagtitel</i>	Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls
<i>genauer Titel</i>	Daniel Spoerri Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls enthaltend die mit Hilfe von Daniel Spoerri (D. D.) gutem Freunde Robert Filliou aufgezeichneten französische Originalversion und das Anekdotenallerei seines guten Freundes EMMET WILLIAMS (E. W.) aus der amerikanischen Version, alles übersetzt und mit weiteren Anekdoten angereichert von seinem ebenso guten Freunde DIETER ROTH (D.R.), ersehen mit den Zeichnungen seines guten Freundes ROLAND TOPOR, vermehrt um weitere Materialien und Anmerkungen anlässlich der englischen und der deutschen Neuausgabe und jetzt verlegt bei Edition Nautilus
<i>Verlag</i>	Edition Nautilus
<i>Jahr</i>	1998
<i>Äußeres</i>	gelber Untergrund, darauf die Umrißzeichnungen des topographischen Plans projiziert. Der Schutzumschlag entspricht dem Einband, jedoch sind die Umrißflächen der Gegenstände farbig ergänzt.
<i>Seitenzahl</i>	219 S.
<i>Format</i>	24,5 x 16,8 x 2,4 cm
<i>Material</i>	Schwarzweißoffset, fadengeheftet
<i>Vorworte</i>	Vorworte 1962-68, Vorwort 1998 von Daniel Spoerri, Vorbemerkung von E. Williams, Bedienungsanleitung des Herausgebers Andreas Schäfler
<i>Illustrationen</i>	Topor
<i>Anhänge</i>	Anhang I-VIII
<i>Bemerkungen</i>	Topors Vorwort von 1990 fehlt

Anhang II

Lexika, Wörterbücher

Hans Hadert, *Leim- und Klebstoffibel*
Encyclopédie des Farces, Attrapes et Mystifications
Webster's Unabridged Dictionary
Petit Echo Diététique
Nouveau Petit Larousse Illustré
Larousse Dictionnaire Moderne Français-Anglais
Wörterbuch der französischen Sprache
Erika Sangerberg, *Alle unsere Gewürze*

Absurdes Theater

Ionesco, *die Kahle Sängerin, Die Unterrichtsstunde*
Picasso, *Wie man Wünsche beim Schwanz packt*
Tardieu, Beckett, Tzara

Nouveau Roman

Robbe-Grillet, *La Jalousie*
Claude Lévy-Strauss, *Das wilde Denken (La pensée sauvage)*

Soziologie, Psychologie, Linguistik

C.C. Bambough, *Oddities and Curiosities of Words and Literature*
Gabriel Verardi: *Le Père de la sémantique générale* (in der Zeitschrift *Planète*)
KAN IN'CHEN: Wie man starke Wörter verdaut

Archäologie

Sir Loenard Wooley, *A Forgotten Kingdom. A record of the results obtained from the recent important excavation of two mounds, Atchana and al Mina, in the Turkish Hatay*

Spionage

William le Queux, *Handbuch des vollendeten kleinen Spion*

Moralische Werke

Dr. Cabanès, *Mœurs intimes du Passé*
D. A. F. de Sade, *Justine ou les Malheurs de la Vertu*

Sonstiges

Die Bibel

Blaise Cendrars, *Bourlinguer*

Albert Aycard und Jacqueline Franck, *La Réalité dépasse la Fiction ou L'Humour en Liberté*

Piganiol de la Force

Les Epices

L'ancien Mode

Topography of Terror

Yves Klein-Gedenkschrift

Rilke, Hoffmannsthal, Stefan George

Begriffe aus der Kunstgeschichte, sowie Ausstellungen, Namen von Museen, Galerien und Institutionen:

Begriffe aus der Kunstgeschichte

Fallenbilder, Fallenbild im Quadrat, Tableaux-pièges, Readymade, Neue Realisten, Tachisten, Détrompe-l'oeil (Das Enttäuschungsbild), echtes/falsches Fallenbild, Kunstmultiplikator, Kinetische Kunst, Konkrete Kunst, Eat-Art, Darmstädter Kreis

Fallenbilder Spoerri

Kichkas Frühstück, Nr. 1 + Nr. 2, Geburtstagsfrühstück mit Eros, Ich darf nicht tanzen

Wortfallen (zusammen mit R. Filliou)

It's raining Cats and Dogs

Projekte

Auto-Theater, eine Maschine (zusammen mit Tinguely, die mit Hilfe des Zufalls und unter Beteiligung des Zuschauers verändert werden kann), *Ja, Mama, das machen wir!*, *Dorotheanum, Farbenballett*

Zeitschriften, Editionen

material

Edition MAT

Sonstiges

Assymetrical Eyeblower (aus der *Optique moderne*), die zu Pulver zermahlene, der Sammlung versprochene Brille des Robert Filliou aus der *Optique moderne*

Künstlerbücher Spoerri

Gastronomisches Tagebuch

Topographie anecdotée du hasard

L'Optique moderne, Collections de Lunettes, présentée par Daniel Spoerri, avec, en regard, d'inutiles notules par François Dufrêne

Ausstellungen

MAT- Multiplication d'art transformable-Ausstellung (London),

Maiausstellung der Königlichen Akademie (Kopenhagen 1963),

Dylaby (Gruppenausstellung im Stedelijk Museum (Amsterdam 1962), *Stichworte zu einem sentimental Lexikon um Daniel Spoerri und um ihn herum*,

Bewogen Bewegung (Amsterdam 1961),

The exhibition of my hotel room, room 631 at the Chelsea Hotel, NY (NY 1965),

Ausstellung der Neuen Realisten (Stockholm)

The Art of Assemblage (New York)

Métamatic-Ausstellung

Dynamo-Mouvement-Ausstellung im Hessenhuis (Antwerpen 1959)

Der Krämerladen (Galerie Koepcke, Kopenhagen 1961),

Salon des Comparaison (Paris 1963)

Serie von 31 Fallenbildern (Variations on a meal) (NY 1964)

Werke anderer Künstler

Leonardo, *Abendmahl*

Gedichtsammlung *Scheisse* von D. Roth

Restany, *Über die Aufrechterhaltung des Fetischismus durch Décollage*

Munari, *Projektionen mit polarisiertem Licht*

Emmett Williams, *An Anthology of Concrete Poetry*

Verlage, Presse

Something Else Press, London Times, Agence France Presse,

Der Spiegel, France Soir, Atlas Press, Daily Bul

Museen, Galerien, Kunstinstitute

Louisiana-Museum (Humlebaek), Galerie *F*, Deutsches Brotmuseum, Galerie Vallingatan 42 (Stockholm), Galerie *Der Spiegel* (Köln), Museum of Modern Art (NY), Galerie *J* (Paris), Concours Lépine (Pariser Messe, wo Duchamps seine Rotoreliefs zeigt und kein einziges verkauft wird), Moderna Museet (Stockholm), Green Gallery (NY), Institut of Contemporary Art (London), Galerie Schwarz, Stedelijk Museum (Amsterdam), Galerie Alan Stone (NY)

Anhang III

Geschichte des Fallenbildes

(Quelle: *Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur*, München und Bonn 1991, Ausg. 14)

Tableau-piège:**Die Entwicklung des Fallenbildes**

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

2) **Fallenbild im Quadrat (Fallenbild des Fallenbildes):** Das Werkzeug, das der Befestigung gedient hat, wird in der zufälligen Lage, in der es abgelegt ist, mitbefestigt.

3) In der Ausstellung ›Der Krämerladen‹, Galerie Koepcke, Kopenhagen, Oktober 1961, werden einzelne Lebensmittel (Konserven, Flaschen, Tüten usw.) zu Kunstwerken erklärt. Sie stehen nicht mehr im Zusammenhang eines Bildes. Ein Stempel, der die Bezeichnung ›Achtung Kunstwerk‹ und meinen Namen trägt, weist sie als Kunst aus. Der Lebensmittelpreis wird dadurch nicht verändert.

4) **Fantasie** muß die verlorene Sicht ersetzen. Die schwarze Brille, die mit Nadeln versehen ist, welche die Augen des Trägers ausstechen, macht die Nachschöpfung von Kunstwerken durch die Fantasie notwendig. In der ›Anekdotischen Topographie des Zufalls‹, herausgegeben von der Galerie Lawrence, Paris, wird der Grundriß von Gegenständen, die sich zufällig auf einem Tisch befinden, aufgezeichnet und numeriert. Die einzelnen Nummern verweisen auf Beschreibungen und Anmerkungen zum betreffenden Gegenstand.

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

6) Die Anerkennung des Zufalls verbietet auch nach der Befestigung irgendwelcher Gegenstände den Verzicht auf seine Mitarbeit (mittels Zeit, Korrosion, Staub, Verfall

usw.). Die Ratten, die in der Galerie Schwarz, Mailand, von zwei Fallenbildern die organische Materie abfraßen, wurden als Mitarbeiter anerkannt. Der Verzicht auf jede Bewahrung bringt die Verletzung von Tabus mit sich. In der Galerie Koepcke wurde als ›Tabukatalog‹ ein Brot verkauft, in dessen Teig Abfall eingebacken war.

7) **Détrompe-l'œil (Ent-Täuschungsbild):** Sobald eine Unterlage etwas Reales abbildet, entsteht ein Zusammenhang zwischen der abgebildeten Realität der Unterlage und den realen Gegenständen, die auf ihr befestigt werden. Dieser Zusammenhang hebt die unechte Perspektive der Abbildung auf der Unterlage auf. Eine bewußte Wahl der zu befestigenden Gegenstände nimmt der Abbildung nicht nur ihren idealen Charakter, sondern ergänzt sie eindeutig ins Profane. Beispiel: eine romantische Alpenlandschaft, die ein Tal darstellt, durch das ein Bach auf den Beschauer zufließt, wird durch einen echten neuen Wasserhahn und eine entsprechende Duschanlage ergänzt.

8) **Schöpfung und Nachschöpfung** unterscheiden sich nicht mehr. Der Unterschied zwischen falschem und echtem Fallenbild hebt sich auf. Ein bereits bestehendes Fallenbild läßt sich durch falsche Fallenbilder vervielfältigen. Im Kunstmultiplikator wird eine bereits bestehende Situation auf einem Spiegel befestigt und auf einem gegenüberliegenden Spiegel spiegelverkehrt wiederholt. Die beiden Spiegel sind durch Scharniere verbunden und verursachen im Winkel zueinander eine Anzahl Spiegelungen, die desto zahlreicher sind, je kleiner der Winkel ist, den die Spiegel zueinander bilden.

9) **Alles kann ein Fallenbild sein.** Jeder ist in der Lage, eine zufällige Situation für ein Fallenbild auszusuchen. Um dies zu beweisen, nahm ich die Einladung zur Teilnahme am dänischen Mai-Salon 1962 unter der Bedingung an, daß Addi Koepcke die Situation in meinem Namen aussuchte und befestigte. Bei dieser Gelegenheit wurde der abgebildete Garantieschein gedruckt.

10) Die bisher aufgezählten Anwendungsweisen des Fallenbild-Prinzips lassen sich auch auf andere Kunstgebiete übertragen. Ein zufällig auf Band aufgenommenes Gespräch von vier Personen wurde unverändert als Libretto eines Theaterstücks verwendet, das unter dem

Daniel
Spoerri

Titel ›Ja, Mama, das machen wir‹ im Jahre 1962 vom Ulmer Theater uraufgeführt wurde. In diesem Fall wird das echte Fallenstück durch die Inszenierung zum falschen Fallenstück. Ein echtes Fallenstück wird es im zweiten Teil, in dem die Schauspieler den ersten Teil öffentlich vom Bandgerät hören und öffentlich spontan kommentieren.

11) In der Gruppenmanifestation ›Dylaby‹ (dynamisches Labyrinth) im Stedelijk Museum in Amsterdam im September 1962 veränderte ich zwei Räume des Museums. Im einen Raum, der in ein dunkles Labyrinth verwandelt wurde, werden die Beschauer verschiedenen Sinnesindrücken ausgesetzt (warme und feuchte Oberflächen, verschiedene Gewebe, Geräusche und Gerüche), so daß sie, wie durch die mit Nadeln versehene schwarze Brille geblendet (siehe oben), ihre Sinne neu entwickeln müssen, um die Umgebung wahrzunehmen. Im zweiten Raum wird eines der Prinzipien des Fallenbildes (Verändern der Bildebene) auf ein ganzes Zimmer angewandt, in dem Fin-de-Siècle-Bilder und Skulpturen ausgestellt waren. Der wirkliche Boden wird, mit den ›aufgehängten‹ Bildern, zur Wand verändert, die Skulpturen ›stehen‹ auf einer wirklichen Wand, die so zum Boden wird, und die übrigen Wände finden ihre Stellung in Beziehung zum neuen ›Boden‹.

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

13) Im ›Restaurant‹ werden verschiedene der bisher aufgezählten Ideen vereint.

- a) Die Restaurantische werden zu Fallenbildern.
- b) Wie im ›Krämerladen‹ werden die Lebensmittel als Kunstwerke ausgestellt, ohne im Zusammenhang eines Bildes zu stehen.

c) Die zubereiteten Gerichte werden während der Mahlzeit verändert (gegessen usw.).

d) Der Geschmackssinn wird den visuellen, deskriptiven und taktilen Aspekten der Ausstellung hinzugefügt.

e) Die ›Sammlung‹, in diesem Fall die Küchengeräte, findet ihre ideale Anwendung.

14) Im März 1963 wird eine aus 55 einzelnen Aufnahmen zusammengesetzte Photographie meines Zimmers als Fallenbild im ›Salon des Comparaisons‹ ausgestellt.

15) Im Dorotheanum (Gemeinnütziges Institut für Selbstentlebung) in Dorothea Loehr's Galerie in Frankfurt am Main werden im Oktober 1963 in elf Räumen verschiedene Möglichkeiten zur Selbstentlebung geboten. (Niemand profitierte von der Gelegenheit.)

16) Im März 1964 stelle ich in der Galerie Allan Stone in New York ›31 Variationen über eine Mahlzeit‹ aus, wobei ich das Prinzip der Variation über ein Thema der Konkreten Kunst durch die Einbeziehung des Zufalls erweiterte. 31 gleiche Tische werden durch die Einwirkung, die von geladenen Gästen auf sie ausgeübt wird, verändert. Die Ergebnisse werden ausgestellt.

17) Die ›Wortfallen‹, in Zusammenarbeit mit Robert Filioi entstanden, sind ein Versuch, Sprichwörter und Redewendungen sichtbar zu machen. Beispiel: ›Raining cats and dogs‹ (es regnet Katzen und Hunde, englische Entsprechung von ›es gießt mit Kübeln‹) ist Gegenstand eines Bildes, auf dem Spielzeugkatzen und -hunde auf einem geöffneten Regenschirm befestigt sind.

18) Die Ausstellung meines Hotelzimmers. Diese auf unmethodische Weise entwickelten Prinzipien sind weit weniger pedantische Kategorien, als dies nach der Lektüre obiger Ausführungen scheinen mag.

D. S.

Dieser Text erschien erstmals als Anhang II in ›An Anekdoted Topography of Chance‹. New York, Something Else Press, 1966. Deutsche Übersetzung im Katalog der City Galerie Zürich 1966.

In veränderter Form wurde er veröffentlicht, ebenfalls als Anhang II, in ›Anekdoten eines Zufalls‹. Neuwied/Berlin, Luchterhand, 1968, mit 11 Anmerkungen des Übersetzers Dieter Roth, darunter die kalligrammartige Entwicklungsdarstellung. Seither wird er häufig ausschnittsweise zitiert, hier vollständig aus: Kat. D. S., Paris, Antibes, Wien, München, Genf, Solothurn 1990–91

Bibliographie

Bazon Brock, *Daniel Spoerri als Kulturheros*, in *DU*, pt.1, Januar 1989, S. 14-23 und 88-96

Concept Art, Minimal Art, Arte povera, Land Art, Sammlung Marzona (18. Februar - 8. April 1990), Bonn 1990

Dieter Daniel, *Fluxus - ein Nachruf zu Lebzeiten*. In: *Kunstforum*, Bd. 115, September/Okttober 1991, S. 99-111

Katja Deinert, *Künstlerbücher, historische, systematische und didaktische Aspekte*, Hamburg 1995

Thomas Dreher, *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*, Frankfurt a. M. 1992

Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books*, New York 1995

Tony Godfrey, *Conceptual Art*, London 1998

Otto Hahn, *Daniel Spoerri*, Paris 1990

Bernhard Holeczek, *Zum Beispiel: Triumph des Systems, François Morellet und der "Zufall der Parodie"*, In: *Kunst + Unterricht*, Nr. 179, Januar 1994, S. 10-16

André Jolles, *Einfache Formen, Legende, Sage, Mythe*, Tübingen 1999

Thomas Kellein, *Fröhliche Wissenschaft, das Archiv Sohm*, Stuttgart 1986

Anselm Kiefer, Bücher 1969-90, hrsg. von Götz Adriani, Bonn 1991

Irmelin Lebeer, *Das Jahr auf Symi*. In: *DU*, pt.1, Januar 1989, S. 50-55

Lucy Lippards, *The Artist's book goes public*. In: Joan Lyons, *Artists' Books, a Critical Anthology and Sourcebook*, New York 1985, S. 45-48

Joan Lyons, *Artists' Books, a Critical Anthology and Sourcebook*, New York 1985

Sarat Maharaj, *Monkeydoodle, Annotating the Anti-essay "after History"*. In: *Art Journal*, vol. 56, Nr. 1, Spring 1997, S. 65-71

Rainer Metzger, *Kunst in der Postmoderne: Dan Graham*, Köln 1994

Clive Phillpot, *Some contemporary Artists and their books*, In: Joan Lyons, *Artists' Books, a Critical Anthology and Sourcebook*, New York 1985, S. 97-132

Produkt: Kunst! Wo bleibt das Original? Hrsg. Neues Museum Weserburg, Bremen [1998]

Shelley Rice, *Words and Images: Artists Books as Visual Literature*, In: Joan Lyons, *Artists' Books, a Critical Anthology and Sourcebook*, New York 1985, S. 59-85

Dieter Roth, *Die Haut der Welt*, Köln 2000

Dieter Roth, *246 Little Clouds*, Stuttgart 1976

Jan Runquist, *Zehn frühe Fallenbilder*. In: *DU*, pt.1, Januar 1989, S. 26-31

Daniel Spoerri, *Topographie Anécdotée du Hasard*, Paris 1962

Daniel Spoerri, *An Anecdoted Topography of Chance*, New York 1966

Daniel Spoerri, *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, Neuwied 1968

Daniel Spoerri, *Topographie Anécdotée du Hasard*, Fac-simile de l'original, Paris 1990

Daniel Spoerri, *An Anecdoted Topography of Chance*, London 1995

Daniel Spoerri, *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, Hamburg 1998

S. Stauffer, *Marcel Duchamps interviews and statements*, Stuttgart 1992

Heidi Violand-Hoby, *Daniel Spoerri, Biographie und Werk*, München 1998

