

«Reste» sind ein konstitutives Element der Arbeit des Schweizer Künstlers Daniel Spoerri. Mit Bedeutung aufgeladene Absonderungen menschlichen Alltags, wie sie in Spoerris Erfindung der *«tableaux-piège»* oder «Fallenbilder» ihre erfolgreichste künstlerische Ausformulierung erhalten haben, sind in seinem Werk zentral. Eher ungewöhnlich für einen Gegenwartskünstler ist zudem sein Umgang mit dem überschüssigen Material seines Schaffens: Spoerri hat 1996 bereits zu Lebzeiten sein privates und künstlerisches Archiv einer öffentlichen Institution, der Graphischen Sammlung der Schweizerischen Nationalbibliothek, anvertraut.¹ Alle drei bis fünf Jahre treffen seither Lieferungen jüngeren Archivmaterials ein, die in Kartonschachteln aus dem Supermarkt verpackt sind.

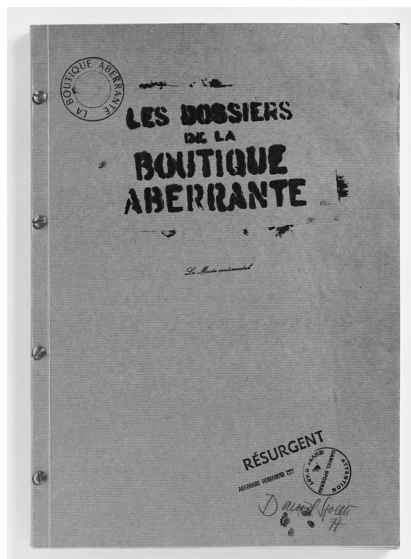
Der Künstler, der sich des Wertes des nicht im engeren Sinn als «Werk» verkäuflichen «Restes» seines eigenen intellektuellen und künstlerischen Lebens sowie seiner Freunde bewusst ist, schreibt zur Geschichte seines Archivs: «Die Geschichte des Spoerriarchivs ist verzwickelt: Erstens: habe ich nie einen Brief fortgeschmissen.»² Diese Feststellung bestätigt auch die Sichtung der umfangreichen Korrespondenzkonvolute des Künstlers im Archiv Daniel Spoerri. Durch die laufende Erschließung, Archivierung und die heutigen konservatorischen Standards entsprechende Umlagerung werden diese sehr heterogenen Dokumente für die historische und kunstwissenschaftliche Forschung der kommenden Jahrzehnte aufbereitet, zugleich aber auch als Relikte eines Künstlers zusätzlich autorisiert. Denn der heiligen- und gottähnliche Status wird, allen Ironisierungen und Brechungen zum Trotz, seit der frühen Neuzeit dank vielfältigen Schöpfermythen dem Künstler weiter zugeschrieben.³

Eine Untersuchung über Spoerris «Reliquienkulte», wie der künstlerische Umgang mit den aus ihrem Gebrauchskontext gerateten Gegenständen, die entweder bereits mit Bedeutung aufgeladen sind oder durch sein Handeln damit bereichert werden, bezeichnet werden soll, kann hier nur ausschnitthaft vorgenommen werden. Es wird an dieser Stelle – auch wenn naheliegend – weder von den Fallenbildern⁴ noch von *eat art*-Objekten⁵ die Rede sein, sondern ein künstlerisches Ausstellungsprojekt diskutiert, das Spoerri in Zusammenarbeit mit der Historikerin Marie-Louise Plessen in mehreren Auflagen seit Mai 1977 auf verschiedenen Stationen (Paris, Köln, Berlin, Basel) und mit unterschiedlichen Konnotationen verfolgt hat: *Le Musée sentimental*. Hierbei soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern Spoerri an Vorstellungen des christlichen Reliquienkultes anknüpft.

Ein Museum der «Künstlerreliquien» mit Devotionalienbude

Erstmals realisiert wurde die Idee eines «sentimentalen Museums» in Paris im Zusammenhang mit dem Projekt *Crocrodrome par Zig et Puce*, das am 1. Juni

1 Daniel Spoerri, *Les Dossiers de la Boutique aberrante*, 1977, Packpapierumschlag der Edition, 42 x 29.5 cm, Bern, Schweizerische Nationalbibliothek NB.



1977 im neuen Centre Pompidou als begehbare Plastik eröffnet wurde.⁶ Neben Jean Tinguely und Joseph Imhof waren auch Bernhard Luginbühl und Niki de Saint-Phalle beteiligt. Die dreissig Meter lange, fünfzehn Meter breite und zehn Meter hohe Monumentalplastik mit integrierter Geisterbahn hatte die Gestalt eines Riesendrachens. Im hinteren Teil, im Inneren – sozusagen im Darm – der Skulptur waren Spoerris *La Boutique aberrante* und *Le Musée sentimental* eingerichtet.⁷ Inszeniert wurde ein schlauchartiges Museum mit dazugehörigem Verkaufsstand.⁸

Im Museum waren «Zeugnisse» der Kultur- und Kunstgeschichte, Gegenstände mit Fetischcharakter, nicht Kunstwerke, ausgestellt. Zu sehen waren beispielsweise die Violine von Ingres (mit ironischer Anspielung auf das französische Sprichwort «*violin d'Ingres*» für «Hobby»), das schwarze Kleid von Edith Piaf, das Papierhäubchen, das Gino Severini beim Malen trug, der Fotoapparat von Henri Matisse, Malutensilien von Marcel Duchamp und Francis Picabia, Paletten von Claude Monet, Eugène Delacroix, das Metronom von Maurice Ravel und so weiter.⁹ Es handelte sich um Gegenstände, die man als «Kontaktreliquien» bedeutender Persönlichkeiten, Künstler und Musiker charakterisieren könnte.

Am Eingang des *Musée* befand sich die *Boutique aberrante*: In einem Rundschreiben hatte Spoerri im Januar 1977 etwa hundertfünfzig Künstler und Künstlerinnen eingeladen, sich am Projekt der *Boutique* zu beteiligen. Sie sollten trivialisierte Kunstwerke beisteuern, die für wenig Geld den Besuchern wie an einem Devotionalienkiosk eines Pilgerzentrums verkauft werden sollten.¹⁰ Ein erstes Exposé zu einem gleichnamigen Verkaufsstand in Anspielung auf die damals rund um das Plateau Beaubourg aufgehenden Kunstgeschäfte hatte Spoerri zusammen mit Claude Terey bereits im Sommer 1974 verfasst:

Partant de l'idée que le culte de l'art fonctionne comme une religion, avec ses dogmes, ses tabous, sa hiérarchie, son langage et ses circuits officialisés LA BOUTIQUE ABERRANTE apparaîtra comme ces kiosques dans les lieux de pèlerinage ou les endroits touristiques,

un endroit où le visiteur trouvera les objets de son fétichisme, les rappels de ses obsessions culturelles, idées reçues, habitudes de vision, stéréotypes rassurants.¹¹

Viele der achtzig beteiligten Künstler waren mit Spoerri befreundet und stammten aus dem Umfeld des Nouveau Réalisme, aber auch des Fluxus und der Pop-Art. Informationen über ihre Beiträge gibt das Künstlerbuch *Les Dossiers de la Boutique aberrante*, eine fotokopierte Schrift im A3-Format, die Spoerri in einer Auflage von hundertdreissig Stück produzierte (Abb. 1). Das Buch setzt sich zusammen aus einer handschriftlichen Konzeptidee Spoerris, dem Rundschreiben an die Künstler zu Projektbeginn, den Abbildungen der eingesendeten Gegenstände, die fotokopiert worden waren, sowie den Begleitschreiben der Verfertiger.

Zum Verkauf standen unter anderem: Violinenteile von Arman, betitelt als *Déchet d'Arman*; die als *Souliers, sabots godasses et pompes de César* bezeichneten Schuhe von César; ein rosafarbenes Hemd von Duchamp; Staubtücher mit dem Staub berühmter Gemälde, von Robert Fillou als *Fluxus Dust* ausgegeben; Schrauben von Luginbühl mit dem Titel *De la Grenaille de Luginbühl*; Spoerris so genannte *Pharmacie bretonne*, eine Fläschchensammlung mit dem Wasser bretonischer Heilquellen; schmutzige Wäsche und signierte Steine von Ben Vautier unter dem Titel *Linge sale de Ben 200 F pièce*;¹² Meret Oppenheims *Souvenir du déjeuner en fourrure* und weitere Objekte. Das Verhältnis der beiden Ausstellungsorten, «Museum» und «Laden», zueinander war komplementär, und der Ansatz war in beiden Teilen ein ironischer: Das Museum zeigte triviale Gegenstände des Alltags, die durch ihren physischen Kontakt und Gebrauch als Eigentum einer bedeutenden Künstlerpersönlichkeit fetischisiert, mit Wert und Kraft aufgeladen und der natürlichen Zerstörung, dem Verlust und Verfall durch die Musealisierung entzogen wurden. Die Beschriftung und die anekdotischen Kommentare in der Katalogbroschüre aktivierten ihre Aura, einen Mechanismus der Heiligung, der mit dem Reliquienkult vergleichbar ist.¹³

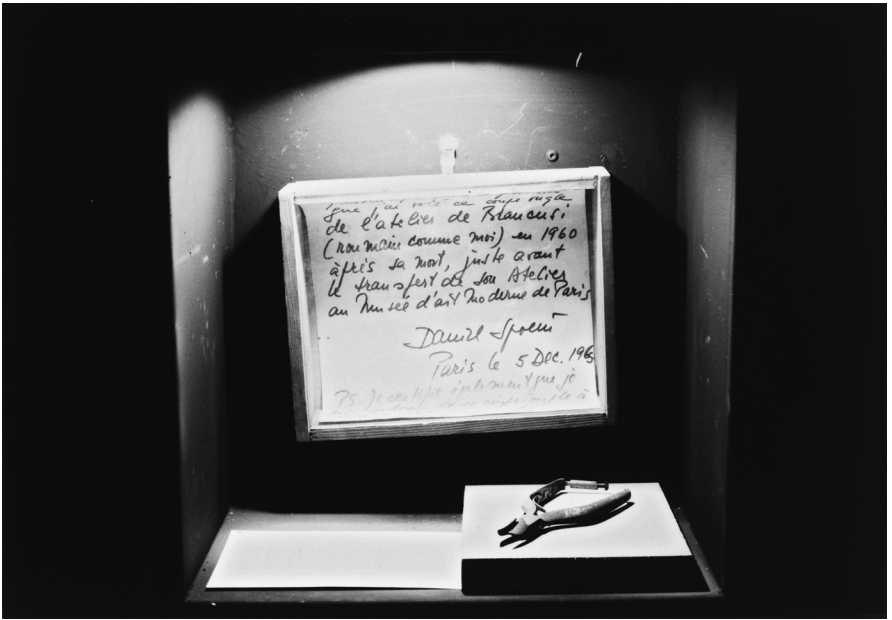
Das «Ur-Ding» des Musée sentimental

Zu Constantin Brancusis Nagelzange lieferte Spoerri die Legende, in der er sich selber als Heros eines Reliquienraubs stilisierte, eine Tat, die im Mittelalter je nach Perspektive als eine verwerfliche und gefürchtete oder aber als eine hoch angesehene galt:

Le Coupe-ongles de Brancusi

C'est peut-être, je m'en rends compte aujourd'hui, l'ancêtre pour moi, du Musée Sentimental. Le simple objet pris dans l'atelier, je savais qu'il allait devenir le véhicule de tout ce qui représentait pour moi Brancusi, la trace tangible de l'impasse Ronsin, ce lieu qu'on ne peut pas séparer des liens d'amitié qui nous unissaient Tinguely, Eva Aeppli, les Lalanes et moi. Un objet a suffi à matérialiser tout cela, mémoire du lieu, sentiments du temps. Fétichisme, sans doute car le fétiche n'est rien d'autre que l'objet qui par sa présence, déclenche le mouvement de l'esprit. Mèche de cheveux de l'aimée, os d'un saint ou représentation d'un esprit invisible mais agissant, peu importe : tous obéissent à la même loi. J'ai depuis pensé que ce coupe-ongles était aussi, à un autre niveau un symbole : c'est l'objet même que l'on utilise pour abandonner une partie de son corps, ce qui sépare le mort du vivant. Peut-être aujourd'hui ce coupe-ongles est-il d'abord pour moi l'image de cette coupure : la mort de Brancusi, la séparation d'avec ce territoire de l'impasse Ronsin et de ce qu'il représente : mes débuts à Paris et mon initiation à l'art.

Daniel Spoerri mai 1977.¹⁴



2 Le Musée sentimental de Paris: Brancusi Nagelzange als Exponat, Schwarzweissfoto, 8 x 13 cm, Bern, Schweizerische Nationalbibliothek NB, Graphische Sammlung, Archiv Daniel Spoerri, Afr. 179/1a.

Spoerri definiert in dieser Erzählung über den Raub der Nagelzange einen Fetisch als einen Gegenstand, der durch seine Präsenz eine (Erinnerungs-)Bewegung des Geistes auslöst. Die biografische Anmerkung dient ihm zugleich als Ursprungslegende der eigenen künstlerischen Tätigkeit. Mit «Impasse Ronsin» ist jene Sackgasse bezeichnet, an der Brancusi und Tinguely ihre Ateliers hatten und wo Spoerri 1959/60 die Initiation als bildender Künstler für sich gefunden haben wollte (bis dato war er erfolgreich als Dichter, Tänzer, Theaterregisseur, Publizist, Kurator und Verleger tätig gewesen). Ausgestellt wurde Brancusis Nagelzange in einer ausgeleuchteten Wandvitrine auf einem kleinen Sockel (Abb. 2). In einem an der Rückwand angebrachten Holzkästchen, das wiederum durch eine Glasscheibe gesichert war, befand sich ein von Spoerri beschriebenes Blatt mit absichtlich eingefügten, redundanten Wiederholungen:

J'autentifie par la présente que j'ai volé ce coupe ongle de l'atelier de Brancusi (Roumain comme moi) en 1960 après sa mort, juste avant le transport de son Atelier au Musée d'art moderne de Paris/Daniel Spoerri/Paris le 5 Dec. 1960/PS : Je certifie également que j'ai [...nicht weiter lesbar]¹⁵

Mit der christlichen Reliquienpraxis bestens vertraut, verdreht Spoerri bereits hier die massstäbliche Relation zwischen «Kultobjekt» und der so genannten Authentik oder *cedula*, dem Papierzettelchen, das an Reliquien angeheftet wird, um ihre Identität und Echtheit zu beglaubigen. In der Präsentation der «Urkunde», gerahmt und zweifach hinter Glas, während das «Kultobjekt» unverhüllt gezeigt wird, sind ebenfalls die Rollen der «Kontaktreliquie» und der Authentik getauscht.

Brancusi starb in Paris am 16. März 1957 – Spoerri befand sich laut «Zertifikat» am 5. Dezember 1960 in dessen Atelier: Die zeitliche Lücke von zweieinhalb Jahren zwischen dem Tod Brancusis und Spoerris Atelierbesuch ist bisher nicht pro-

blematisiert worden. Vielleicht ist sie ein Indiz dafür, dass der listige Künstler nicht nur ein Reliquiendieb, sondern auch ein Reliquienfälscher sein könnte. Beide Handlungen haben jedenfalls eine lange, bis in das Hochmittelalter reichende Tradition.¹⁶ Einen Hinweis auf die Nichtauthentizität der Authentik gibt das Fehlen von Brancusis Nagelzange in jenem ersten, zusammen mit Claude Toney ausgearbeiteten Konzept des Projektes von 1974.¹⁷ Spoerri vollzieht mit diesem *objet trouvé* ähnliche Verwirrspiele mit dem Betrachter und dessen «Glauben» an das Authentische wie bei der Weiterentwicklung des «Fallenbildes» zum «falschen Fallenbild», auch (*trompe l'œil*) genannt: Bei diesem wird die Konstruiertheit der Situation – das künstlich hergestellte Arrangement der Gegenstände auf der Tischfläche, das wie beim «echten» Fallenbild wie durch Zufall entstanden wirken soll –, im Titel als (Augen-)Täuschung offen gelegt. Ob die Nagelschere ein «echtes» *objet trouvé* aus Brancusis Atelier ist, bleibt hingegen unklar.¹⁸

Spoerri besiegelt mit der mythischen Erzählung und der zur Nagelschere beigelegten «Urkunde» die Ursprungslegende seines eigenen *Musée sentimental* und vollzieht mit dem Datum «1960» eine Rückdatierung der Konzepts um siebzehn Jahre – eine weit verbreitete Strategie der Selbsteinschreibung in den Prioritätenkanon kunstgeschichtlicher Avantgarden. Möglicherweise war diese Rückdatierung auch eine Absicherung gegen die Vorwürfe Toney's, der Spoerri eine Banalisierung der ursprünglichen gemeinsamen Idee einer *Boutique aberrante* als einer Kritik am Kunstsystem und Kunstmarkt ankreidete.¹⁹

So wie das *Musée sentimental* den Kunst- und Künstlerkult und seine Fetischismen zelebriert und entlarvt, so ironisieren die künstlerischen Verkaufsobjekte der *Boutique aberrante* das Verhältnis zwischen (Gegenwarts-)Kunst und Markt, indem fetischistische Praktiken, die üblicherweise bei sexuell begehrten Lebenden oder verehrten Toten zur Anwendung kommen, hier auf lebende Künstler übertragen werden. Der Erlös vom Verkauf ihrer Kontakt- und Körperreliquien à hundert Francs – wie beispielsweise ein mit Urin gefülltes Fläschchen von Ben mit dem Namen «*Eau BENite*» – wurde der wohlthätigen Organisation Amnesty International zugeführt.²⁰ Dabei könnte es sich um eine augenzwinkernde Anspielung an die mittelalterliche Erfindung des Ablasses handeln, durch den die Reduktion der Dauer der Sündenstrafen im Fegefeuer durch reuige Busse und wohlthätiges Spenden erlangt werden konnte.

Die Verkaufsobjekte der *Boutique aberrante* sind reich an künstlerischen Referenzen – Bens *Eau BENite* verwies vermutlich auf Piero Manzoni's *Merda d'artista* und Duchamps *Fountain*. Spoerri war aber auch bedacht, das künstlerische Konzept des kollektiven Werks unter dem eigenen Label zu sichern. So findet sich auf dem Umschlag der Schrift *Les Dossiers de la Boutique aberrante* prominent die Signatur und der Stempel *Attention œuvre d'art – Daniel Spoerri*. Den Stempel hatte der Künstler erstmals 1961 in seiner Ausstellung *Épicerie/Krämerladen* in der Galerie Addi Koepke in Kopenhagen eingesetzt: Dort wurden gewöhnliche Alltagsgegenstände zu ihrem Marktpreis verkauft, aber durch den Stempel und die Signatur des Künstlers als Kunstobjekte deklariert.²¹

Das sentimentale Museum einer ganzen Stadt

Knapp ein Jahr später, im Frühling 1979, wurde im Kölnischen Kunstverein das *Musée sentimental de Cologne* eröffnet, das Daniel Spoerri wieder zusammen mit Marie-Louise Plessen konzipierte. Spoerri hatte inzwischen an der Kölner Fach-

hochschule für Kunst und Design eine Professur angenommen. Dem Künstler und der Historikerin gelang es, Studierende und WissenschaftlerInnen in den verschiedenen städtischen Institutionen und Museen für das Grossprojekt zu gewinnen, so dass in weniger als einem Jahr eine Ausstellung mit zweihundertfünfzig Exponaten und einem Katalog, der als eine Art Inventar oder Lexikon fungierte, mit über zweihundert alphabetisch geordneten Katalogeinträgen zustande kamen.²²

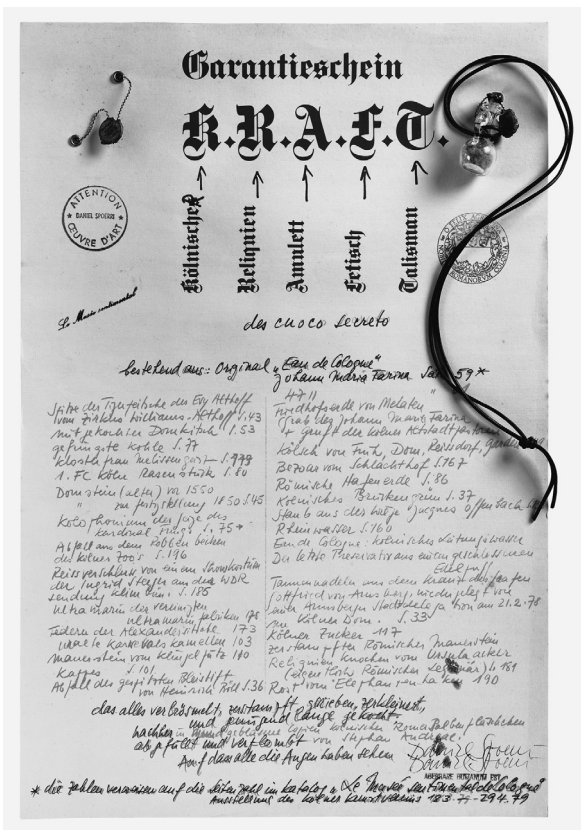
Das sentimentale Museum zu Köln ist als Einschränkung und zugleich als Erweiterung des Pariser Konzepts zu betrachten – eine Einschränkung, insofern als auf das performative Element des Verkaufsstandes und auf die damit verbundene ironische Stellungnahme zum Kunstbetrieb verzichtet wurde; der Fokus war hier ganz auf das «Museum» gerichtet. Wurden in Paris Gegenstände aus dem Leben (berühmter) Individuen präsentiert, so wurde in Köln der biografische Ansatz zurückgefahren zugunsten einer kulturgeschichtlichen und anthropologischen Annäherung. Die ausgewählten Gegenstände sollten zweitausend Jahre Leben einer ganzen Stadt schildern. Es wäre lohnenswert, die Wirkung dieser laut Katalog am Modell frühneuzeitlicher «Kunst- und Wunderkammern» orientierten Ausstellung auf die Praxis der grossen historischen Ausstellungen des ausgehenden 20. Jahrhunderts zu untersuchen, in denen vom Exponat als Zeugnis ausgelöste emotionale Assoziationen zum wichtigen museologischen Faktor geworden sind.²³

Im Gegensatz zum Pariser *Musée sentimental*, das im dunklen und schlauchartigen «Gedärme» von Tinguelys *Crocrodrome* eingerichtet war und wohl der Enge wegen kaum fotografisch dokumentiert ist, wurde in Köln die Ausstellungsarchitektur mit freistehenden Vitrinen möglichst neutral und konventionell-museal gehalten. Umso grösser mag die Überraschung gewesen sein, beispielsweise einen lederen Fussball, mit dem der Fussballklub Köln ein Jahr zuvor das deutsche Finale gewonnen hatte, in einer der Einzelvitrinen inszeniert zu sehen. In der Einleitung zum Katalog historisiert Spoerri seine eigene Erfindung des *Musée sentimental*: Der Name stamme vom *Museu Frederic Marès* zu Barcelona, in dessen dritter Etage der leidenschaftlich sammelnde Bildhauer eine Anhäufung verschiedenster Gegenstände, so zum Beispiel «Zigarrenpapierringe, Blumendekorationen, Bierdeckel, Pfeifenköpfe, Votivgaben, sogar alte Nägel sorgsam in Vitrinen verwahrt» hatte.²⁴ Auch hier streicht Spoerri heraus, dass die Idee eines «*musée sentimental*» bereits seit zehn Jahren in seinem Notizbuch festgehalten sei.

Der Untertitel der Ausstellung *Reliquien und Relikte aus zwei Jahrtausenden «Köln incognito»* widerspiegelt Spoerris Faszination für die vielfältigen Formen religiöser Praxis.²⁵ In der Einleitung zum Katalog definiert Spoerri prägnant den christlichen Reliquienkult und seine Funktionsweisen:

Die Reliquie ist das Heilige, solange man daran glaubt; sobald aber der Glaube an das Heilig Heilende verloren ist, ist auch die Reliquie zum Relikt degradiert. Der Knochen einer Heiligen wird dann zu einem beliebigen Knochenfund von einem Römerfriedhof, die verehrte Locke der Geliebten verkommt zu einem Staubflusen, der keine Sentimentalität mehr birgt, sobald die Liebe vergangen ist.²⁶

Das vom Künstler geschilderte Verhältnis von Reliquie und Relikt, das dem fetischisierenden Projektionsakt des Rezipienten die konstitutive Kraft der Unterscheidung zuweist, folgt einer protestantisch-säkularisierten Forschungstradition, die auf das 18. Jahrhundert zurückreicht und die im 20. Jahrhundert – um den volkskundlichen Aspekt erweitert – dem Konsens einer modernen, aufgeklärten katholischen Geschichtsschreibung des Reliquienkultes entsprach.²⁷



3 Edition *Garantieschein*
 K.R.A.F.T., 1979, Lithographie
 mit zwei gestanzten Ringen und
 einem durchgezogenen Siegel,
 mit versiegelter Umhängeam-
 pulle aus Glas, 49 x 32,5, Bern,
 Schweizerische Nationalbibli-
 thek NB, Graphische Sammlung,
 Archiv Daniel Spoerri, A 01-10/3.

Der Genius Loci der Stadt Köln mit ihrem reliquienreichen Boden mag Spoerri zur Verwendung des Wortes «Reliquien» im Ausstellungstitel animiert haben. Neben den Häuptern der Heiligen drei Könige im Dom galt die Verehrung im Spätmittelalter besonders der heiligen Ursula und den elftausend Jungfrauen, die der Legende nach vor den Stadtmauern das Martyrium erlitten und der Stadt einen unerschöpflichen Reliquienfundus hinterlassen hatten. Drei verschiedene Personen namens «Ursula» aus unterschiedlichen Epochen spielten auch in der Ausstellung und im Katalog eine wichtige Rolle:²⁸ Neben der heiligen Jungfrau, die im Katalog den privilegierten Platz ihres Namenbuchstabens «U» erhielt und in der Ausstellung mit einem barocken Büstenreliquiar und einer Sammlung von Knochenreliquien vom so genannten «Ursula-Acker» vertreten war, wurde die Bürgermeistergattin Maria Ursula Columba von Groote, die im 18. Jahrhundert lebte, unter dem Stichwort «Casanova», als eine der Geliebten des Frauenhelden vorgestellt; ihr Totenschild und eine elfenbeinerne *boîte à puce* (Flohfalle) aus ihrem Besitz waren in der Ausstellung zu sehen. Am meisten Echo in der Presse fanden die Fotos der Prostituierten Ursula Gerdes, Inhaberin eines Kölner Sexshops; als Exponate lieferte sie verschiedene Dessous und sadomasochistische Accessoires. Zentral war laut Spoerri das Prinzip «der Gegensätze – vom Sakralen und Trivialen respektive Vulgären, mit anderen Worten: es ging uns wirklich darum zu zeigen, dass in einer Stadt wie in einem Menschen diese Gegensätze vereinigt sind».²⁹

Spoerris Rolle bei dieser Ausstellung war die eines Intendanten; das Zusammentragen, Sammeln und Schreiben der Katalogbeiträge leisteten Kunststudierende und WissenschaftlerInnen.³⁰ Abgesehen von der Konzeption der Ausstellung selbst wurde keine neu angefertigte künstlerische Arbeit Spoerris zur Schau gestellt.³¹ Im Zusammenhang mit dem *Musée sentimental de Cologne* entstand als Jahresgabe des Kölnischen Kunstvereins (1979/80) die Edition *Garantieschein K.R.A.F.T.*, deren Akronym aufgeschlüsselt «Kölnisch – Reliquien – Amulett – Fetisch – Talisman» bedeutet (Abb. 3). An der A3-grossen Lithografie mit gestanzten Ringen, Stempeln und Bleisiegeln war an einem Lederriemen ein Glasfläschchen befestigt, das ein viel versprechendes Pulver enthielt. Es handelte sich um eine «Reliquie» des *Musée sentimental de Cologne*, die in der Art einer Votivgabe von Stephan Andraea seriell angefertigt den Kölner Kunstvereinsmitgliedern als materielles Andenken zum Kauf angeboten wurde. Nach der in grüner Schrift aufgeführten Rezeptur des *cuoco secreto* (sic!) sollen auf der Basis von Eau de Cologne unter anderem folgende, aus den Exponaten der Ausstellung extrahierte Ingredienzien enthalten sein:³²

- Original «Eau de Cologne» Johann Maria Farina Seite 59
- Spitze der Tigerpeitsche der Evy Althoff vom Zirkus Williams-Althoff S. 43
- mit gekochten Domkitsch S. 53 [...]
- Klosterfrau Melissengeist S. 119
- 1 FC Köln Rasenstück S. 80
- Domstein (alter) von 1550
- Domstein zur Fertigstellung 1850 S. 45
- Kolophonium der Geige des Kardinals Frings S. 75
- Abfall aus dem Robbenbecken des Kölner Zoos S. 196 [...]
- Reliquien Knochen vom Ursula Acker (eigentlicher Römischer Legionär) S. 181

Diese Gegenstände – die Seitenzahl verweist jeweils auf den Katalog von Plessen und Spoerri – seien «verbrösmelt, zerstampft, gerieben, zerkleinert, und genügend lange gekocht; nachher in geblasene Copien kölnischer Römersalbenfläschchen abgefüllt und verplombt» worden.³³

Die Vereinigung der einem Menschen oder einer Stadt innewohnenden Gegensätze «vom Sakralen und Trivialen», die Spoerri mit der Ausstellung sichtbar machen wollte, findet in diesem Gebräu und, nach dem Auskochen, im Pulverextrakt ihre Quintessenz.³⁴ Dem flüchtigen Charakter der Ausstellung, wovon nur im Medium «Katalog» sich ein nachhaltiges – wenn auch partielles – «Abbild» ihres Inhaltes überliefern konnte, stellt Spoerri mit dieser «Ausstellungs-Reliquien-Mixtur», begleitet vom Kraft strotzenden Garantieschein, ein magisch-auratisches, sentimentales Gegenstück zur Seite, das etwas von der Substanz der anlässlich der Ausstellung aus entferntesten Zusammenhängen herangebrachten Gegenständen in sich bewahren soll; zugleich werden halb ernst und halb ironisch die Beuys'schen «Heilkräfte der Kunst» heraufbeschwört:

- Auf dass alle, die Augen haben sehen
- Daniel Spoerri
- Daniel Spoerri
- [Stempel:] ABERRARE HUMANUM EST

Anmerkungen

1 Bern, Schweizerische Nationalbibliothek, Graphische Sammlung, Archiv Daniel Spoerri (Abkürzung AS). Siehe dazu Susanne Bieri, «Profession Obsession?», in: *Profession Obsession. Archiv/Archives Daniel Spoerri*, hg. v. Graphische Sammlung der Schweizerischen Landesbibliothek, Bern 1997, S. 5–7.

2 Daniel Spoerri, *Auso dä*; Faxkopie an Susanne Bieri, 10. April 1997, Bern, Schweizerische Nationalbibliothek, Archiv Graphische Sammlung; siehe Bieri 1997 (wie Anm. 1), S. 7.

3 Zu den Beseelungs- und Entsagungsmythen im künstlerischen Schöpfungsakt vgl. Ernst Kris u. Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt 1995 (Wien 1934), S. 157–159. Aus feministischer Perspektive siehe die Beiträge in: *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*, hg. v. Kathrin Hoffmann-Curtius u. Silke Wenk, Marburg 1997.

4 Gerhard Neumann, «*Le rituel piège*. Daniel Spoerri's Fallenbilder zwischen Kunst und Ethnographie», in: *Die Kultur des Rituals: Inszenierungen – kulturelle Praktiken – Symbole*, hg. v. Christoph Wulf u. a., München 2004, S. 340–364. Grundlegend auch André Kamber, *Stichworte zu einem sentimentalen Lexikon um Daniel Spoerri und um ihn herum*, Ausst.-Kat. Paris u. a. 1990–1991, S. 111–113.

5 *Daniel Spoerri presents EAT ART*, hg. v. Géraldine Girard-Fassier, La Frette-sur Seine 2004, Ausst.-Kat. Galerie Fraïch'attitude, 11. Juni–13. November 2004; Kamber 1990–1991 (wie Anm. 4), S. 38–42.

6 Dazu Pontus Hulten, *Jean Tinguely*, Mailand 1987, S. 252–257.

7 Gute Übersicht in: Alke Hollwedel, *Das sentimentale Museum Daniel Spoerri*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Humboldt-Universität zu Berlin 1999, S. 4–14 (konsultiertes Exemplar im AS). Noch nicht zugänglich war mir die Dissertation von Alke Hollwedel, *Daniel Spoerri und Peter Greenaway. Das Museum als Requisite*, unveröffentlichte Dissertation, Humboldt-Universität zu Berlin 2006 (Referent: Horst Bredekamp).

8 Spoerri Interventionen sind fotografisch dokumentiert auf der Rückseite des Faltprospektes *Le Crocodrome de Zig & Puce*, Paris, Centre Pompidou, 1977 (Schweizerische Nationalbibliothek).

9 Aufzählung nach Kamber 1990–1991 (wie Anm. 5), S. 71.

10 Rundschreiben an hundertfünfzig Künstler, 4. Januar 1977, AS, Inv. AFR. 548 a.

11 Daniel Spoerri, *Esquisse pour un projet d'implantation d'un débit d'art parallèle dans le cadre du Plateau Beaubourg*, Typoskript, signiert u. datiert 4. Juli 1974, AS, Inv. AFR. 548 w, fol. 1.

12 Eine handschriftliche Liste von Künstlern

und potentiellen Verkaufsobjekten findet sich in den Unterlagen zur ersten Projektskizze vom 16. Juni 1974, «Devotionalschiessbude. La Boutique Abberrante», AS, Inv. A Fr. 548 w. Unter der Rubrik «Fétichisme» figuriert der Eintrag «pipi de Ben en Flacons» und als Spoerri's Anmerkung am Rand «est ce possible d'aller si loin?»

13 Arnold Angenendt, *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, München 1997, S. 138–148 (zur Hagiografie).

14 Daniel Spoerri, *Le Musée Sentimental*, Katalogbroschüre, Paris, Centre Georges Pompidou, 1977, unpag. [S. 1].

15 Foto aus Spoerri's Fotodokumentation des Pariser *Musée sentimental*, AS, Inv. A Fr. 179/1.

16 Klaus Schreiner: «Discrimen veri ac falsi». Ansätze und Formen der Kritik in der Heiligen- und Reliquienverehrung des Mittelalters», in: *Archiv für Kulturgeschichte*, 1966, Bd. 48, S. 1–53. Patrick Geary, *Furta Sacra. Thefts of Relics in the Central Middle Ages*, Princeton 1990.

17 Siehe oben Anm. 12 zur ersten Projektskizze vom 16. Juni 1974, «Devotionalschiessbude. La Boutique Abberrante», AS, Inv. A Fr. 548 w.

18 Zum falschen Fallenbild siehe Daniel Spoerri, *Tableau-piège: Die Entwicklung des Fallenbildes*, in: Kamber 1990–1991 (wie Anm. 4), S. 112.

19 «Je ne vois dans le projet actuel qu'un étalage de ton auto satisfaction de fétichiste au sens freudien du terme, un resucé de la topographie anécdotée», Brief von Claude Torey, 3. März 1977, AS, Inv. AFR. 548 w.

20 Jean-Hubert Martin, «The *Musée sentimental* of Daniel Spoerri», in: *Visual Display. Culture Beyond Appearances*, hg. v. Lynne Cooke u. Peter Wollen, Seattle 1995, S. 55–67, bes. 58. Dankeschreiben Daniel Spoerri, in: *Les Dossiers de la Boutique aberrante*, fotokopierte Edition [Paris 1977], S. 3.

21 Kamber 1990–1991 (wie Anm. 5), S. 42.

22 [Marie-Louise Plessen u. Daniel Spoerri], *Le Musée sentimental de Cologne. Entwurf zu einem Lexikon von Reliquien aus zwei Jahrtausenden* «Köln incognito» nach einer Idee von Daniel Spoerri, hg. v. Kölnischer Kunstverein, Köln 1979 (Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung im Kölnischen Kunstverein 18. März–29. April 1979). Hollwedel 1999 (wie Anm. 7), S. 15–20.

23 «Dass die Museografie wieder aus der Vereinzelung und Absonderung, in die sie aus historischen Gründen gefunden hat, deren Berechtigung wir gar nicht in Frage stellen wollen, wieder zu solchen Gegensätzen zurückfinden muss, scheint uns ein vorrangiges Problem gerade unserer Zeit zu sein, d. h. zurück zu einer allgemein menschlichen Dimension aus den

verschiedenen Spezialisierungen.» Spoerri, «Einleitung», in: Plessen/Spoerri 1979 (wie Anm. 22), S. 10. Siehe auch Marie-Louise Plessen, «Zum Verhältnis von historischem Museum und Musée Sentimental», in: ebd., S. 15: «Das sinnliche, sinnhafte Neuentdecken, Anders- und Wiederentdecken von Geschichte in anekdotischen Bezügen sollte ein Erlebnis sein, das das Musée Sentimental verfolgt. Es tut nichts anderes, als das private Musée Sentimental eines jeden vom Bücherregal, Kamin Sims oder Schrankfach in historischen Rahmen zu verlängern und zu zeigen, dass in allen Zeiten, oft nur aus sentimental Gründen gesammelt wurde – gäbe es sie nicht, wären historische Museen um vieles ärmer und uninteressanter.» Zu den museologischen Tendenzen in historischen Museen der letzten Jahrzehnte vgl. Rosmarie Beier-de Haan, *Erinnerte Geschichte – inszenierte Geschichte: Ausstellungen und Museen in der zweiten Moderne*, Frankfurt am Main 2005, S. 244–253 (zur Integrationsfunktion individualisierter Erinnerung und zur «Edutainmentfunktion» von Inszenierungen).

24 Spoerri, in: Plessen/Spoerri 1979 (wie Anm. 22), S. 8. Das nach dem Bildhauer Frederic Marès i Deulovol (1893–1991) benannte Museum wurde 1948 offiziell eröffnet.

25 Die Faszination für unterschiedliche religiöse Praktiken mag Spoerri's Elternhaus vorgeprägt haben. Der Künstler wurde 1930 in Rumänien als Sohn einer Schweizerin und eines zum Protestantismus konvertierten Juden geboren, der bis zu seiner Ermordung durch die Nationalsozialisten in der Mission tätig war. Spoerri wuchs danach in einem protestantischen Umfeld auf.

26 Spoerri, in: Plessen/Spoerri 1979 (wie Anm. 22), S. 9.

27 Im Katalog zum Stichwort «Reliquien» wird ausführlich aus Matthias Zender, *Räume und Schichten mittelalterlicher Heiligenverehrung in ihrer Bedeutung für die Volkskunde*, Köln 1973 (1. Ausg. 1959), vgl. Plessen/Spoerri 1979 (wie Anm. 22), S. 157–158. Gegenwärtige Forschungen zum mittelalterlichen Reliquienkult stellen die totalisierende Qualität der Reliquie als «relationales Objekt», als Medium, das zugleich medialer Aufbereitungen und Zurschaustellungspraktiken bedarf, in den Vordergrund; Forschungsüberblick von Philippe Cordez, «Die Reliquien, ein Forschungsfeld. Traditionslinien und neue Erkundungen», in: *Kunstchronik*, 2007, Bd. 60, Heft 7, S. 271–282.

28 Spoerri, in: Plessen/Spoerri 1979 (wie Anm. 22), S. 10.

29 Ebd.

30 Dies wird sehr wohl reflektiert, denn ein Katalogaufsatz ist dem Phänomen des «Künstler-Kurators» gewidmet, vgl. Wulf Herzogenrath, «Daniel Spoerri und Künstlermuseen», in:

Plessen/Spoerri 1979 (wie Anm. 22), S. 11–14. Astrid Legge, *Museen der anderen* «Art. Künstlermuseen als Versuche einer alternativen Museumspraxis», unveröffentlichte Dissertation, RWTH-Aachen 2000 (Referent: Hans Holländer), abrufbar unter http://sylvester.bth.rwth-aachen.de/dissertationen/2001/090/01_090.pdf (letzter Zugriff am 8. Mai 2008), zu Spoerri S. 172–215.

31 Abgesehen vom doppelt kodierten Exponat eines Reliquienkästchens, das Alexander Schnütgen im 19. Jahrhundert als «Mäusefalle» erworben haben soll und das Spoerri auf der einen Seite der Vitrine unter diesem Titel präsentierte, während er ihm auf der anderen Seite den Titel «Erbse» verlieh, weil er darin eine solche eingeschlossen hatte.

32 AS, Inv. A 01-10/3. Ein erstes undatiertes Konzept zur Jahresgabe, das wohl anlässlich von Herzogenraths Anmahnung der versprochenen Jahresgabe entstand (Brief vom 13. August 1979), findet sich im AS, Inv. AFR. 180 p. Die Jahresgabe hatte eine Auflage von 69 Stück und kostete 222 DM (freundliche Angabe von Julia Wack, Kölnischer Kunstverein, Juni 2008).

33 AS, Inv. A 01-10/3.

34 Spoerri, in: Plessen/Spoerri 1979 (wie Anm. 22), S. 10.