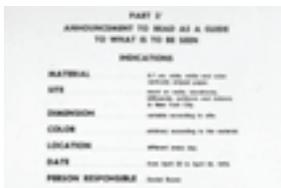


Einleitung

Eine unscheinbare Einladungskarte aus dem Jahr 1973 informiert über Daniel Burens bevorstehende Plakatierungsaktion: Anlässlich der Ausstellung *Part 2 – Announcement To Read As A Guide To What Is To Be Seen* in der John Weber Gallery sollen weiße und farbige, jeweils 8,7 cm breite, vertikal aufgehängte Papierstreifen an Innen- und Außenwänden von Gebäuden in New York City zu sehen sein (Abb. 1). Während der Text zunächst an eine detaillierte Werkbeschreibung erinnert, wird bald deutlich, dass wichtige Orts- und Zeitangaben fehlen. Außerdem wechseln die Präsentationsorte täglich, die Dimensionen des Werks variieren je nach Anbringungsort und auch die Farben der Streifen werden willkürlich gewählt. Buren enthält dem Publikum die relevanten Besucher/innen-Informationen zur Ausstellung vor und unterläuft damit die wesentliche Funktion einer Einladung. Die Karte fordert stattdessen zur Suche nach der mysteriösen Aktion auf und weckt die Aufmerksamkeit der Rezipient/innen gerade durch die inszenierte Abwesenheit des Werks. Für weitere Informationen wird im Kleingedruckten auf die Telefonnummer der John Weber Gallery verwiesen.



1 S. 113

Das vorliegende Buch beschäftigt sich mit gedruckten Einladungskarten und Anzeigen, die sich Künstler/innen in den späten 1960er und 70er Jahren im New Yorker Umfeld der Konzeptkunst vermehrt anzueignen begannen. Sie verwendeten die Drucksachen, wie Buren, in handelsüblicher Weise um einen Anlass oder eine Ausstellung anzukündigen. Die beschränkten technischen und finanziellen Mittel, die den Künstler/innen zur Verfügung standen, setzen der Gestaltung klare Grenzen. Die Drucksachen erscheinen in immer ähnlichen einfachen serifenlosen Typografien, deren Vorlagen von den Künstler/innen selbst manuell gesetzt und anschließend fotomechanisch reproduziert wurden. In hohen Auflagen gedruckt (500 bis 1000 Kopien), gelangten sie auf dem Postweg an die Adresslisten von Galerien, Museen oder Kunstzeitschriften. Zugleich nutzten die Künstler/innen die Einladungskarten und Anzeigen als

künstlerisches Handlungsfeld, indem sie ihre Werbefunktion befragten und subtile sprachliche Bedeutungsverschiebungen an ihnen vornahmen.

Obschon die Drucksachen in der Werkproduktion nur eine marginale Stellung einnahmen – die Künstler/innen arbeiteten vorwiegend medienübergreifend mit Text, Fotografie, Zeichnung und Video –, wurden darin zentrale Forderungen und Elemente der Konzeptkunst berührt. So lässt sich an diesen künstlerischen Einladungskarten und Anzeigen die in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren ausgeprägte Tendenz zur Erweiterung des Werkbegriffs belegen. Diese Erweiterung wurde zum einen über die konzeptorientierte Verwendung von Sprache und Text angestrebt. Das künstlerische Handlungsfeld verlagerte sich zum anderen aber auch zunehmend auf Bereiche der Vermittlung und Promotion und auf die institutionellen und gesellschaftlichen Bedingungen der Kunstproduktion, wie sie in Einladungskarten und Anzeigen geradezu beispielhaft zum Ausdruck kommen. So übernahm eine Einladungsarte gleichzeitig mehrere Aufgaben im Produktionsprozess: die der Vermarktung, Ausstellungspräsentation, der Vermittlung und der Überlieferung des Werks.¹ Die genannten Elemente einer künstlerischen Praxis, wie sie sich in den späten 1960er und 70er Jahren herausbildeten, lassen sich auch in vielen zeitgenössischen künstlerischen Verfahren wiederentdecken. Die Überlagerung von künstlerischen und institutionellen Handlungsfeldern ist heute selbstverständlicher Teil des Kunstbetriebs geworden.²

Die beschriebenen künstlerisch angeeigneten Einladungskarten und Anzeigen werden heute unter dem griechischen Begriff „ephemera“ (Plural von „ephemeron“) gefasst. Er bedeutet „nur einen Tag überdauernd“ und bezeichnete ursprünglich Pflanzen oder Insekten, deren

1 Nicht selten ersetzte eine Einladungskarte sogar die Ausstellung, die sie ankündigte und folglich die darin gezeigten Werke. So etwa im Falle von Robert Barrys *Closed Gallery Piece* (1969).

2 Diese strukturelle Veränderung, die bislang noch nicht abgeschlossen ist, wird heute gemeinhin als „Diskursivierung“ des Kunstbetriebs beschrieben. Einen historischen Überblick über diese Entwicklung liefert *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris*, hrsg. von Ulf Wuggenig und Heike Munder, Zürich: Ringier 2012. Die Entwicklung aus kuratorischer Perspektive beschreiben die Artikel im Sammelband *On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art* (siehe Choi u. a. 2008). Für das neue Verhältnis, das sich als Folge dieser Entwicklung zwischen Kurator/innen und Künstler/innen herausbildete, siehe „Kuratorisches Handeln. Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen“ (Bismarck 2003, S. 85–91).

Lebensdauer einen Tag nicht überschritt. Ab dem späten 18. Jahrhundert wurde die Bedeutung auf gedruckte Sammelobjekte übertragen, die von kurzzeitigem Interesse sind: Werbe- und Alltagsgrafik, also gedruckte und veröffentlichte Papierblätter, die gemeinhin für einen bestimmten Anlass werben und trotz ihrer kurzen Lebensdauer aufbewahrt werden.³ Von Alltagsgrafiken unterscheiden sich Ephemera der Konzeptkunst, weil sie nicht nur Werbung und Sammelgut sind, sondern ihnen zusätzlich der Status eines Kunstwerks zukommt.⁴

Die Bedeutung von künstlerischen Ephemera ist wesentlich durch diese Multifunktionalität geprägt. Sie sind zunächst Einladungskarten und Anzeigen, wie sie die Präsentation von Kunst seit der Entstehung öffentlicher Ausstellungsinstitutionen rahmen. Sie begleiten, präsentieren das Werk oder die Ausstellung und machen es der Öffentlichkeit zuallererst zugänglich.⁵ Mit dieser Aufgabe betraut sind traditionellerweise Museen und Galerien. Sie bewerben den Künstler/die Künstlerin und sein/ihr Werk. Zentral für Ephemera in ihrer Funktion als Beiwerke ist, dass ihre

3 Siehe Oxford Dictionaries 2015. Die Bezeichnung „Ephemera“ ist im englischen Sprachgebrauch verbreiteter als im Deutschen und bislang vor allem in den Bibliothekswissenschaften und in Sammlerkreisen gebräuchlich.

4 Ich verwende den Begriff „Ephemera“ zusammenfassend für in hoher Auflage drucktechnisch reproduzierte Ausstellungsankündigungen, Einladungen und Anzeigen, die in der frühen Konzeptkunst entstanden sind und gleichzeitig als Kunstwerke, PR-Instrumente und Dokumentationen dienen. Die Analyse beschränkt sich somit auf eine verschwindend kleine Gruppe der unter diesen Begriff fallenden „Formate“. Für eine Auswahl an Ephemera der Gegenwartskunst, die sich mit dem hier verwendeten Begriff decken, siehe *Extra Art. Surveying Artists' Ephemera. 1960–1999* (Leiber/Alden 2001).

5 In ihrer Vermittlerrolle kommt künstlerischen Ephemera die Bedeutung von „Paratexten“ zu. Der Literaturwissenschaftler Gérard Genette weist in *Paratexte. Das Beiwerk zum Buch* auf die bedeutungsstiftende Funktion solch textbasierter Beiwerke im Umfeld literarischer Produktionen hin. Er fasst unter „Paratext“ all jene Elemente, die einen in einem Buch gedruckten Text begleiten oder in seinem Umfeld erscheinen: Reihen, Umschlag und Zubehör, Titelseite und Zubehör, Satz, Auflagen, Name des Autors/der Autorin, Titel, Waschzettel, Widmungen, Mottos, Vorwort, Zwischentitel, Anmerkungen, Interviews, Kolloquien, öffentliche Antworten, Kommentare, Briefwechsel, mündliche Mitteilungen, Tagebücher, Vortexte. Genette sieht im Paratext ein Anhängsel des gedruckten Textes, das jedoch in Wirklichkeit im Dienst der Autor/innen die Lektüre steuert. Das Buch wird durch den Paratext präsent gemacht und dargeboten. Erst Paratexte ermöglichen in Genettes Verständnis die Rezeption eines Textes in Buchform. (Siehe Genette 2011 (1987), S. 9–21). Zur Bedeutung von Paratexten in der Gegenwartskunst siehe *Paratexte. Scharnier zwischen Produktion, Vermittlung und Rezeption*, hrsg. von Lucie Kolb, Barbara Preisig und Judith Welter, Zürich/Berlin: Diaphanes 2018 (Kolb u. a. 2018).

Aussagen immer in Zusammenhang stehen mit dem Anlass, den sie ankündigen. Entsprechend ändert sich ihre Bedeutung mit dem jeweiligen sozialen, medialen, institutionellen und geografischen Kontext. Dazu gehört etwa das Magazin, das eine Anzeige veröffentlicht, die Magazinseite, die sie umgibt, die Adressat/innen, die sie lesen, der zurückgelegte Postweg und nicht zuletzt der Anlass oder das Werk selbst, für den oder das in der Anzeige geworben wird.

Zu ihrer Doppelbedeutung als Werbung und Kunstwerke gelangten diese Anzeigen und Einladungskarten in den Jahren 1966–75, im Umfeld der Konzeptkunst. Heute hat sich längst ein Markt für diese Ephemera etabliert. Die Druckwaren finden jedoch auch immer häufiger Eingang in öffentliche Sammlungen und übernehmen hier eine wichtige historische Vermittlungsaufgabe. Dennoch ist die Zukunft einer Einladungskarte unsicher und der „biografische“ Verlauf von mehreren identischen Objekten kann sehr unterschiedlich sein. Denn damit eine solche Karte oder Anzeige überhaupt aufbewahrt wurde, musste sie in die Hände von jemandem gelangen, der ihren künstlerischen Wert erkannte und ein Sammlungsinteresse an ihnen zeigte. Erschwerend für die Überlieferung kommt hinzu, dass heute in den meisten Fällen unklar ist, wie viele Exemplare der ursprünglichen Druckauflage noch vorhanden sind und wo sie sich befinden. Die Bedeutung von künstlerischen Ephemera – als Information, als Werbung, als Kunst, als Geschichtsdokument – hängt also erstens von der Statuszuschreibung ab und zweitens davon, wer diese Zuschreibung vornimmt.

Eine Werkanalyse von Ephemera muss, will sie der komplexen Bedeutungsstruktur gerecht werden, Kontextualität, soziale Dynamik und Historizität als konstituierende Größen des Werks annehmen. Wie beziehen sich die Künstler/innen in den Anzeigen und Einladungskarten auf andere Repräsentationssysteme wie beispielsweise Printwerbung, Kunstmagazine und Museen? Welche institutionellen und künstlerischen Interessen werden darin artikuliert? Und warum formierte sich ein solch ausgeprägtes künstlerisches Interesse an Ephemera gerade in den späten 1960er Jahren? Meine Untersuchung beschränkt sich zeitlich auf die Anfänge der künstlerischen Ephemera-Produktion zwischen 1966 und 1975 und geografisch auf New York.⁶

6 Der im Folgenden verwendete Begriff „frühe Konzeptkunst“ repräsentiert mit der europäisch/US-amerikanisch geprägten Konzeptkunst nur einen kleinen Teil der konzeptuellen Kunstformen, die während den 1960er und 70er Jahren in unterschiedlichen geografischen und

Die Stadt war ein wichtiges Zentrum der frühen Konzeptkunst. Exemplarische Werkanalysen leiten die Arbeit, die sich auf gedruckte Einladungskarten, Magazin- und Zeitungsanzeigen konzentriert.⁷ Die besprochenen Künstler/innen sind Eleanor Antin, Robert Barry, Daniel Buren, Jan Dibbets, Dan Graham, Adrian Piper und Yoko Ono.⁸

Mit der vorliegenden Studie möchte ich die aktuelle gesellschaftliche Relevanz von künstlerischen Ephemera aufzeigen. Die Werke der Konzeptkunst bringen, so meine These, bereits in den 1960er und 70er Jahren die ideologischen Formationen und Arbeitsweisen dinghaft zum Ausdruck, die heute den Kapitalismus in westlichen Gesellschaften prägen.⁹ Vorgezeichnet

kulturellen Kontexten entstanden. Auf Bedeutung und Relevanz der Konzeptkunst in Asien, Russland, Südamerika, Australien und Kanada verweisen unter anderem die Beiträge im Ausstellungskatalog *Global Conceptualism. Points of Origin 1950s–1980s* (siehe *Global Conceptualism 1999*), sowie Alexander Alberros Aufsatz „A Media Art. Conceptualism in Latin America in the 1960’s“ (Alberro 1999).

7 Von der Untersuchung ausgeschlossen sind Plakate, die ebenfalls zu Ephemera zählen, aber in den späten 1960er und 70er Jahren viel weniger häufig künstlerisch angeeignet wurden als Einladungskarten und Anzeigen. Zudem unterliegen Plakate anderen Regelwerken der Produktion, da sie zum Beispiel nicht über den postalischen Weg an persönliche Kontakte distribuiert, sondern meist im Stadtraum für eine unbekannte Öffentlichkeit angebracht wurden.

8 In der Untersuchung sind die Künstlerinnen verglichen mit ihrem tatsächlichen Anteil in der Szene der frühen Konzeptkunst deutlich übervertreten. Die New Yorker Konzeptkunst war eine Männerdomäne, Frauen waren grundsätzlich ausgeschlossen. Die wenigen, die heute als Vertreterinnen der Strömung betrachtet werden und zu denen einzig Adrian Piper zählt, waren in den wichtigen Ausstellungen nur vereinzelt vertreten. Dies, obwohl sich die Künstlerinnen – so zeigt die Untersuchung – thematisch optimal in die Werkgruppe ihrer männlichen Kollegen einfügen und diese partiell um inhaltliche und formale Aspekte erweitern.

In der vorliegenden Arbeit wird grundsätzlich folgende Schreibweise verwendet: Künstler/innen. Immer dann, wenn auf diese beide Geschlechter einschließende Schreibweise verzichtet wird, ist im entsprechenden thematischen Zusammenhang auch wirklich nur von Männern die Rede.

9 Ich folge Luc Boltanskis und Ève Chiapellos soziologischer Definition von „Kapitalismus“ als „Prozess unbeschränkter Anhäufung von Kapital“. Sie nennen drei wesentliche Eigenschaften des Kapitalismus: Das erste Merkmal ist „die ständig wiederholte Einspeisung von Kapital in den wirtschaftlichen Kreislauf mit dem Ziel, daraus Profit zu ziehen.“ Der Kapitalismus gründet zweitens auf Lohnarbeit. „Die Mehrzahl der Bevölkerung, die kein oder nur wenig Kapital zur Verfügung hat, erhält ihr Einkommen aus dem Verkauf ihrer Arbeitskraft und nicht durch den Verkauf der Produkte ihrer Arbeit. Sie hat keine Produktionsmittel zur Verfügung und ist, um zu arbeiten, von den Entscheidungen derer abhängig, die sie innehaben.“ Als dritte Eigenschaft nennen Boltanski und Chiapello die Konkurrenz: „Jede kapitalistische Einheit ist permanent bedroht durch die Handlungen anderer konkurrierender Einheiten. Diese Dynamik schafft eine permanente Unsicherheit und bietet den Kapitalisten ein

finden sich hierin auch aktuelle Formen der Gegenwartskunst, die zunehmend handlungs-, projekt- und kommunikationsbasiert sind. Zwangsläufig führt die hier vorgenommene Studie zu einer Revision der Geschichtsschreibung der Konzeptkunst. Die Analyse von Ephemera bedeutet eine wesentliche Erweiterung des bestehenden Werk-Kanons der frühen Konzeptkunst. Ausgehend von dieser neuen „Quellenlage“ erschließt die Untersuchung einen bislang unberücksichtigten historischen und theoretischen Referenzrahmen und bietet neue Lesarten für die damals entstandenen Werke an.¹⁰ Nicht zuletzt führe ich für die Diskussion des erweiterten Werkbegriffs von Ephemera methodisches Instrumentarium der Material Culture Studies ein und leiste so einen Beitrag zur Kunstgeschichte der Gegenwart.

Ephemera in der frühen Konzeptkunst kommen aus heutiger Perspektive eine große Aktualität zu. Als materielle künstlerische Objekte belegen sie eine flexible, mobile, dezentrale und antibürokratische Arbeitsweise, die in der „immateriellen“ Produktion von informations- und dienstleistungsbasierten Gütern besteht. Die Künstler/innen zeichneten in den zwischen 1966 und 1975 entstandenen Ephemera mit den genannten Arbeitsweisen eine auf Individualität und Selbstvermarktung bezogene, heute den Kapitalismus prägende Unternehmenskultur vor. Weiter argumentiere ich, dass der Etablierung dieser Arbeitsmodelle damals nicht nur ein hohes Innovations-, sondern auch ein Kritikpotenzial zukam. Die Flexibilisierung der Arbeit richtete sich gegen bürgerliche Autoritäten, bürokratische, hierarchische und zentrale Organisationsformen, die die Gesellschaft der Nachkriegszeit prägte. Die Studie erörtert die historische Bedingtheit dieser Kritik, die Umcodierung des Kritik-Begriffs, und die mit dieser Umcodierung verbundenen Ambivalenzen, die sich aus heutiger Perspektive formulieren.

Am konkretesten zeigen sich die damals neuen Produktionsformen in den künstlerischen

sehr starkes Motiv der Selbst-Erhaltung, um ohne Unterlass den Prozess der Akkumulation fortzuführen.“ (Boltanski/Chiapello 2001, S. 264, siehe auch S. 39–42).

10 Für Auswahl und Kontextualisierung der Werkbeispiele habe ich folgende Archive herangezogen: Sammlung Marzona, Kunstbibliothek – Staatliche Museen zu Berlin (SMK); The Getty Research Institute, Los Angeles (GRI); Los Angeles County Museum of Art, Balch Art Research Library (BARL); Museum of Modern Art Archives, New York (MoMAA); Collection of the Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin (APRAF). Außerdem führte ich Gespräche und Interviews mit Patrizia Dander, Dan Graham, Jean-Noël Herlin, Rolf Preisig, Christoph Schifferli und Seth Siegelau (ABP).

Distributionsweisen von Ephemera. Kapitel 1 diskutiert anhand von Eleanor Antins Postkartenserie *100 Boots* (1973–75) und Werkbeispielen von Dan Graham, Jan Dibbets und Adrian Piper die Bedeutung des Netzwerks für die Konzeptkunst. Der dezentral und global organisierte Vertrieb von Einladungskarten und Anzeigen über das netzartige Vertriebssystem der Post brachte den Künstler/innen einen enormen Mobilitätsgewinn gegenüber Ateliers und Ausstellungsinstitutionen. Das standardisierte, handliche Format der Postkarte ließ sich, am Produktionsdreieck Künstler – Galerist – Sammler vorbei, in alle Welt versenden und in fast alle Lebensbereiche integrieren.

Neben seiner konstitutiven Funktion als Infrastruktur für die Distribution von Ephemera war das Netzwerk auch damals schon eine Metapher für die Idee einer vernetzten Welt, die dezentral organisiert, strukturell demokratisch und dehierarchisiert ist. Lange Zeit vor der allgemeinen Verfügbarkeit des Internets bedienten sich die Vertreter/innen der Konzeptkunst mit Hilfe einfacher low-tech-Mittel der Postkommunikation dieser so aktuellen Netzwerklogik und -ideologie. Die Künstler/innen versprachen sich damals eine Demokratisierung der Kunsterfahrung und die Möglichkeit der Gemeinschaftsbildung jenseits institutioneller Machtzentren wie Galerien, Museen und dem Markt.

Gleichzeitig agierten die Künstler/innen in diesem neuen Produktionskontext in der Rolle flexibler Selbstunternehmer/innen und Vermittler/innen mit hohen organisatorischen und kommunikativen Kompetenzen, die ihr Produkt mit unterschiedlichen Kollaborationspartnern in Form wechselnder Projekte realisierten. Die künstlerische Produktion basierte dabei nicht länger auf der Herstellung und dem Verkauf eines „objekthaften“ Produkts, sondern auf der Bildung und Pflege sozialer Kontakte, die sich gewinnbringend auf die zukünftige berufliche Laufbahn auswirkten.

Teil einer netzwerkartigen Organisation ist auch eine Idee, die die damalige Diskussion um neue elektronische Medien prägte: die virtuelle Überwindung von Raum und Zeit, wie sie damals Marshall McLuhan mit der Theorie des *Global Village* formulierte. Ganz ähnlich suchten die Künstler/innen im postalischen Vertrieb von Ephemera eine Repräsentationsform jenseits geografischer und zeitlicher Distanzen. Gleichzeitig in unterschiedlichen Printmedien publiziert oder in großer Zahl verschickt, übermittelten Ephemera den Rezipient/innen medialisierte und

quasi-virtuelle Ereignisse ins „Wohnzimmer“. Jan Dibbets' Einladungskarte aus Amsterdam (1969 produziert in Zusammenarbeit mit Seth Siegel) und Adrian Pipers *The Mythic Being Village Voice Series* (1973–75) lassen sich so mit dem medienwissenschaftlichen Begriff des „Pseudoereignisses“ beschreiben. In Bezug auf die Mittel der künstlerischen Selbstdarstellung weisen sie eine große Nähe zur Performancekunst der Zeit auf.

Für die theoretische Verortung der in den Kapiteln verhandelten Ephemera nimmt die Dissertation Querschnitte durch zwei historische Diskurse vor. Der erste Querschnitt setzt in der Entstehungszeit der Werke an, der zweite in den 2000er Jahren. Beide Diskurse dokumentieren die ideologischen Formationen und konkreten Arbeitsmodelle, die die ökonomische Entwicklung begleiten und die bis heute die westliche Gesellschaft prägen. Bereits in medienbezogenen, soziologisch und philosophisch geprägten Schriften der 1960er und 70er Jahre beginnt sich der „Geist“ einer vernetzten, dienstleistungs- und kundenorientierten Gesellschaft abzuzeichnen. Eine prominente Stellung nehmen innerhalb des US-amerikanischen Kontextes neben Marshall McLuhans Schriften Daniel Bells *The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting*, William Hollingsworth Whytes *The Organization Man* und George E. Berkleys *The Administrative Revolution. Notes on the Passing of Organization Man* ein.¹¹

Die ungebrochene Relevanz dieser Themen wird deutlich, wenn man die zeithistorischen Diskurse der 1960er und 70er Jahre im Spiegel aktueller Debatten liest. Der zweite Querschnitt fokussiert auf jene Diskussionen, die heute unter Begriffen wie Postfordismus, Dienstleistungs-, Wissens-, Informations- oder postindustrielle Gesellschaft geführt werden. Ungeachtet ihrer divergierenden Erklärungsmodelle beschreiben alle Theorien ungefähr die gleiche strukturelle Entwicklung der letzten fünfzig Jahre: die Verschiebung von einer warenorientierten zu einer informations- und kommunikationsbasierten Arbeitsgesellschaft. Für die Untersuchung stellen die Theorien einen umfangreichen Katalog an Merkmalen dieser ökonomischen Entwicklung bereit.¹²

11 Siehe Bell 1973; Whyte 1956; Berkley 1971. Für McLuhans Schriften zur Theorie des Global Village siehe *Understanding Media: The Extensions of Man* (McLuhan 2003 (1964)) und *War and Peace in the Global Village. An Inventory of Some of the Current Spastic Situations that Could Be Eliminated by More Feedforward* (McLuhan/Fiore 1968).

12 Die Ansätze zur Informations-, Dienstleistungs- und Netzwerkgesellschaft sind als Differenzierungen aus

Über diese Merkmale erschließen sich erstaunliche Parallelen nicht nur zu den Produktionsformen und Themenfeldern von Ephemera der Konzeptkunst, sondern auch zur Verschiebung von Kompetenzen und des künstlerischen Selbstverständnisses, die sich in der Kunst der späten 1960er und 70er Jahre vollzog. So erfüllten die Vertreter/innen damals die Jobanforderungen von heute in geradezu vorbildlicher Weise. Sie bewiesen ein hohes Maß an (physischer und geistiger) Flexibilität und Mobilität, an Kommunikationskompetenz und Fähigkeit zur Netzwerkbildung. Die Untersuchung diskutiert unter anderem Michael Hardts und Antonio Negris Begriff der „immateriellen Arbeit“, Georg Francks Theorie der *Ökonomie der Aufmerksamkeit* und Manuel Castells' *The Network Society: from Knowledge to Policy*.¹³

Wesentlich zum Erklärungsansatz dieser Studie angeregt hat Luc Boltanskis und Ève Chiapellos soziologische Untersuchung *Der neue Geist des Kapitalismus*.¹⁴ Sie befassen sich, wie Castells, Hardt/Negri und Franck, mit der ideologischen Neuformation des gegenwärtigen Kapitalismus. Besonders interessant für das vorliegende Buch ist, dass Boltanski und Chiapello

den Theorien des Postfordismus und des Postindustrialismus entstanden. „Postfordismus“ beschreibt (basierend auf dem von Antonio Gramsci geprägten Begriff „Fordismus“) die Entwicklung einer neuen regulativen Form des modernen Kapitalismus. Die Theorie des Postfordismus wurde von Michel Aglietta und anderen Vertretern der *regulation school* in den 1970er Jahren in Frankreich ins Leben gerufen und von Michael Piore und Charles Sabel für den US-amerikanischen Kontext weiterentwickelt. (Michael J. Piore und Charles F. Sabel, *The Second Industrial Divide. Possibilities for Prosperity*, New York: Basic Books, 1984). Die Verbreitung des Begriffs „Postindustrialismus“ geht zurück auf das einflussreiche Werk des amerikanischen Soziologen Daniel Bell, *The Coming of Post-industrial Society. A Venture in Social Forecasting* (Bell 1973).

Stellvertretend für die unterschiedlichen Ansätze verwende ich in der Arbeit vorwiegend den allgemein gefassten Begriff „Postfordismus“. Während „Postindustrialismus“ eine Wirtschafts- und Produktionsform (in Abgrenzung zum Industrialismus) beschreibt, beziehen sich die Theorien des Postfordismus auf unterschiedliche Elemente der Betriebs- und Arbeitsorganisation.

- 13 Zum Begriff „immaterielle Arbeit“ siehe Michael Hardt und Antonio Negri *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire* (Hardt/Negri 2004) und *Empire. Die neue Weltordnung* (Hardt/Negri 2003), sowie den Aufsatz Maurizio Lazzaratos „Immaterielle Arbeit: Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus“ (Lazzarato 1998a). Siehe ferner Franck 2003; Franck 1998; Castells 2005. Für die Beschreibung der ideologischen Konstitution des Netzwerks stützt sich die Analyse zudem auf Fisher 2007, Galloway 2014 und Blumenberg 1997.
- 14 Sie beschreiben die Ideologien des heutigen Kapitalismus, die mit den Wirtschaftsaktivitäten verbunden sind. Dazu vergleichen sie in Frankreich publizierte Managertexte der 1960er mit solchen der 1990er Jahre (siehe Boltanski/Chiapello 2006 (1999), S. 91–97).

die Entstehung des von ihnen beschriebenen neuen Geistes auf die Jahre um 1968 datieren, eine Zeit, die durch ein hohes Maß an Kritik am Kapitalismus geprägt war. Der Kapitalismus hat sich als Folge dieser Krise neu ‚erfunden‘ und weite Teile dessen aufgenommen, was die Autor/innen als „Künstlerkritik“ bezeichnen. Diese Form der Kritik rückte während der Studentenrevolten der späten 1960er Jahre in den Mittelpunkt des Protests. Sie ging mit der Forderung klassisch künstlerischer Werte wie individuelle Freiheit, Kreativität, Autonomie und Authentizität einher.¹⁵ Boltanski und Chiapello argumentieren weiter, dass die Anerkennung einer Vielzahl von Themen und Forderungen der Künstlerkritik durch den Kapitalismus in den folgenden Jahrzehnten zu den heutigen Arbeitsplatzstrukturen, Unternehmensorganisationen und betrieblichen Sozialbeziehungen führte. In deren Mittelpunkt steht ein eigenverantwortliches, sich selbstverwirklichendes, autonomes Individuum. Es orientiert sich an Werten wie Mobilität, Flexibilität und Eigenverantwortung.

Fruchtbar für die vorliegende Untersuchung ist Boltanskis und Chiapellos Theorie zum einen, weil die Forderungen der „Künstlerkritik“ auch in Ephemera der frühen Konzeptkunst Ausdruck finden; zum anderen, weil *Der Neue Geist des Kapitalismus* gerade die Kritik zur Bedingung für die Weiterentwicklung des Kapitalismus erklärt. Dieser Schluss drängt sich auch in den Werkanalysen auf: Ephemera zeugen von einem komplexen Verhältnis zwischen der Kritik an hierarchischen Organisationsstrukturen und der Forderung nach Werten wie Autonomie, Authentizität, Subjektivität.¹⁶

Die Vereinnahmung der Kritik durch die kapitalistische Verwertungslogik wird auch im

- 15 Boltanski und Chiapello unterscheiden die Künstler von der Sozialkritik. Letztere beinhaltet Bestrebungen gegen Ungleichheit, Armut und Ausbeutung und sei traditionell vor allem von der Arbeiterbewegung vertreten worden. Sie behaupten, dass der Kapitalismus nur deshalb wieder erstarkt sei, weil er die Künstlerkritik durch Aneignung in das kapitalistische System integriert und so ihrer Widerständigkeit beraubt habe. Die Sozialkritik andererseits sei dadurch entkräftet worden und habe in der Folge an Störfkraft verloren (siehe Boltanski/Chiapello 2001, S. 468–469).
- 16 Dabei wird deutlich, dass sich bei manchen Vertretern der Konzeptkunst ein künstlerisches Selbstverständnis abzeichnet, bei dem sich die seit der Neuzeit aufgekommenen Vorstellungen von der „Legende vom Künstler“ mit jenen der Künstlerkritik überlagern. Siehe Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980 (zuerst 1934), sowie die Analyse von Beatrice von Bismarck zur Konstitution der Künstlerschaft nach 1960. Die Autorin vertritt darin die These, dass sich diese Werte bis heute mit unveränderter Konstanz erhalten (Bismarck 2010a).

Kunstdiskurs längst als Problemstellung erkannt. In den letzten Jahren ist eine ganze Reihe von Schriften erschienen, die sich mit der zunehmenden „Kulturalisierung des Ökonomischen“ auseinandersetzen.¹⁷ Die vorliegende Untersuchung versteht sich als Beitrag zu dieser Diskussion um die Konsequenzen, die sich aus den gesellschaftlichen Entwicklungen für eine kritische künstlerische Praxis und die Künstler/innenrolle ergeben.¹⁸

Eine ökonomische und soziokulturelle Kontextualisierung der Werke, wie sie hier vorgenommen wird, steht im Kontrast zur weitgehend homogenen Rezeption der frühen Konzeptkunst. Bis heute werden die Werke nur *innerhalb* eines kunsthistorischen Narrativs verortet. Die Konzeptkunst, so die Argumentation, erweitere den Kunstbegriff, erschließe neue Formen der Werkpräsentation und alternative künstlerische Handlungsfelder.¹⁹ Diese neuen Handlungsfelder sind bisher kaum näher beschrieben worden. Stattdessen hat sich die Literatur unter dem Begriff der Institutionskritik eingehend der Frage gewidmet, wie die Künstler/innen in ihren Werken die Machtstrukturen innerhalb des Kunstbetriebs adressierten.

Diese einseitige Rezeption wurde maßgeblich von einigen Vertreter/innen der europäisch-amerikanischen Konzeptkunst der 1960er Jahre geprägt. Am prominentesten haben Daniel Buren und Joseph Kosuth in ihrer Doppelrolle als Künstler und Kritiker dazu beigetragen, indem sie eine Fülle von Artikeln produzierten.²⁰

Die verbreitete Auffassung, dass es sich bei der frühen Konzeptkunst um eine dezidiert kritische Strömung handelt, wurde zuallererst durch ihre Texte autorisiert. Wegweisend für die Rezeption der Konzeptkunst sind außerdem die Schriften, die im Umfeld der Zeitschrift *October* entstanden sind. Eine einflussreiche Stellung hat der von Benjamin Buchloh verfasste und wohl meistzitierte Text zur Konzeptkunst *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*. Der 1990 in *October* erschienene Artikel ist geradezu beispielhaft für die kunsthistorische Rückbindung der Konzeptkunst an ein modernistisches Erbe.²¹ Der Konzeptkunst wird in dieser Erzählung das kritische Potenzial zugesprochen, die zentrale, von Clement Greenberg proklamierte Eigenschaft der Autonomie der Kunst aufzugeben und stattdessen ihre Abhängigkeit von Institutionen im Sinne einer Kritik offenzulegen.²² Buchloh sieht diese Kritik an den Institutionen in der Tradition von Duchamps Readymade, das auch grundlegende Fragen nach der Definition von Kunst und den damit verbundenen (institutionellen) Machtansprüchen aufwarf.²³

Diese Erzählung führte nahtlos zum Verständnis der Konzeptkunst als einer ersten Form der Institutionskritik: Eine in den späten 1960er und frühen 70er Jahren einsetzende künstlerische Praxis, die die sozialen Funktionen von Kunst und besonders die eigene Position als Künstler/innen innerhalb von Galerien und Museen kritisch reflektiert und analysiert. Bis heute ist im Begriff

17 Siehe etwa *Art & Economy*, hrsg. von Felix Zdenek, Beate Hentschel und Dirk Luckow, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002; Thomas Rübke, *Kunst und Arbeit. Künstler zwischen Autonomie und sozialer Unsicherheit*, Essen: Klartext, 2000; *Das Phantom sucht seinen Mörder. Ein Reader zur Kulturalisierung der Ökonomie*, hrsg. von Justin Hoffmann und Marion von Osten, Berlin: b books, 1999, oder *Kreativ prekär. Künstlerische Arbeit und Subjektivität im Postfordismus* (Loacker 2010).

18 Ich beziehe mich vor allem auf die von Marion von Osten herausgegebene Anthologie *Norm der Abweichung* (Osten 2003) und darin besonders auf die Beiträge von Bismarck 2003 und Ulrich Bröckling, „Bakunin Consulting, Inc. Anarchismus, Management und die Kunst, nicht regiert zu werden“, in: Osten 2003, S. 19–38. Siehe ebenfalls Simon Sheikh, „Talk Value. Cultural Industry and the Knowledge Economy“, in: Choi u. a. 2008, S. 182–197.

19 Wenn die Konzeptkunst außerhalb des Kunstdiskurses historisch verortet wird, dann wird in ihrem Zusammenhang gemeinhin auf den Vietnamkrieg und die Studentenproteste der späten 1960er Jahre verwiesen. Diese Verortungen tragen zu keinem differenzierten Verständnis der Kunstwerke bei, ja zementieren sogar den kritischen Impetus, wie er für die Konzeptkunst allzu oft behauptet wird. (Siehe dazu stellvertretend Morris/Bonin 2012, S. xvi, 1).

20 Siehe die Aufsatzsammlungen Kosuth 1991 und Buren 1995. Die künstlerische Diskursproduktion in der Konzeptkunst beschreiben ausführlich Alberro 2003, S. 27–35, und Kotz 2005, S. 9–12.

21 Der Artikel erschien erstmals 1989 in französischer Sprache im Katalog zur Ausstellung *L'art conceptuel: une perspective* im Musée d'art moderne de la Ville de Paris. 1990 wurde er in englischer und deutscher Übersetzung publiziert (siehe Buchloh 1990). Aktuelle Schriften, in denen sich die Autor/innen mehr oder weniger explizit auf dieses kunsthistorische Narrativ stützen, sind Bourriaud 1998, S. 116; Buchmann 2007, S. 45–46; Corris 2006, S. 303; und Susan L. Jenkins, „Information, Communication, Documentation. An Introduction to the Chronology of Group Exhibitions and Bibliographies“, in: *1965–1975. Reconsidering the Object of Art*, Ausst.-Kat. Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 15.10.1995–4.2.1996, hrsg. von Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Cambridge, MA: MIT Press, 1995, S. 269–274.

22 Für Greenbergs Autonomie-Begriff siehe die Aufsätze „Avant-Garde and Kitsch“ und „Modernist Painting“ (Greenberg 1939 und Greenberg 1961).

23 Siehe Buchloh 1990. Der Autor reduziert das Werk auf einen sprachlichen Akt. Andere sprachliche Konzepte wie beispielsweise Wittgenstein'sche Sprachspiele und performative Sprechakte werden genauso von der Betrachtung ausgeschlossen wie nicht-sprachliche Systeme. Aufschlussreich ist dazu das 1994 in *October* abgedruckte Roundtable-Gespräch, in dem dieses linguistische Paradigma u. a. auch von Krauss rückblickend auf die 1960er Jahre verteidigt wird (Krauss u. a. 1994, S. 18–19). Stellvertretend für die Rezeption Duchamps siehe ebenfalls Krauss 1981, S. 79, oder Deutsche 2011.

der „Institutionskritik“ ein autonomes Künstler-subjekt mitgedacht, das sich die ausschließlich kunstbezogenen Rahmenbedingungen seiner Produktion in ebenso analytischer wie strategischer Absicht aneignet.²⁴ Dieses Kritik-Verständnis hat nicht nur die bisherige Diskussion um die Konzeptkunst dominiert, sondern auch zum Ausschluss von (als nicht institutionskritisch gewerteten) Positionen und anderer zeithistorischer Kontexte aus der Kunstgeschichtsschreibung geführt.²⁵

Erst in den letzten Jahren zeigen wenige neuere Ansätze eine Revision dieser Rezeption – und auch einen Generationenwechsel der Wissenschaftler/innen – an. Diese Ansätze nehmen vermehrt auch mediale, funktionale, performative und diskursive Aspekte der künstlerischen Praxis auf. Hierbei sind vor allem die Texte von Alexander Alberro und Sabeth Buchmann zu nennen. Alberro zeichnet in *Conceptual Art and the Politics of Publicity* den Aspekt der professionalisierten Selbstvermarktung und Publizität innerhalb der frühen New Yorker Konzeptkunst nach. Seine Ergebnisse in Bezug auf die Entwicklung des US-amerikanischen Kunstmarkts und die Vermarktungsstrategien des Galeristen Seth Siegelaub liefern wichtige Grundlagen für das vorliegende Buch. Sabeth Buchmann untersucht die Neubewertung des Produktionsbegriffs

der frühen Konzeptkunst, dessen Entstehung sie vor allem in Zusammenhang mit den damals aufkommenden Informations- und Kommunikationstechnologien erklärt.²⁶

Eine historische Differenzierung zeichnet sich auch in einigen Ausstellungen der letzten Jahre ab, die stärker auf konkrete Projekte und Ereignisse der frühen Konzeptkunst fokussieren. Das sind namentlich *In and Out of Amsterdam. Travels in Conceptual Art, 1960–1976, A Bit of Matter and a Little Bit More. The Collection and Archives of Herman and Nicole Daled. 1966–1979* und *Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*.²⁷ Von Bedeutung sind diese jüngeren Ansätze, weil sie die Konzeptkunst mit zeithistorischen Diskursen und Entwicklungen in Verbindung setzen und durch ihren Fokus auf Fallstudien zu einer differenzierteren Geschichtserzählung beitragen.

Für Ephemera allerdings ist diese Arbeit noch nicht geleistet worden. Sie dienen bislang fast ausschließlich als Prüfstein für die nicht

24 Siehe dazu beispielsweise die Einleitung im Sammelband *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings* (Alberro/Stimson 2009). Alberro zementiert darin die enge Definition der Institutionskritik, wie sie von den Künstler/innen der 1960er und 70er Jahre vorgenommen wurde (Alberro 2009). In anderen Fällen bildet der Kritikbegriff die implizite Grundlage für eine Betrachtung der Werke (siehe etwa Rorimer 1999). Auch Rosalyn Deutsche vermittelt diesen Kritikbegriff bis heute in ihren Vorlesungen zur Institutionskritik, die sie alle zwei Jahre abhält. Sie ist Professorin an der New Yorker Columbia University. Auf die problematische Tendenz, die Institutionskritik auf eine epistemologische Funktion zu reduzieren weist Isabelle Graw hin (siehe Graw 2005).

Die Werkanalysen in der vorliegenden Dissertation legen einen Kritikbegriff nahe, der die künstlerischen Aneignungsformen in ihrer ambivalenten Beziehung zum Gegenstand fasst. Kritik wird hier als Form der reflexiven Bezugnahme dessen verstanden, was die Künstler/innen in ihrer Arbeit und ihrem Lebensalltag prägt. Diese zwei unterschiedlichen Auslegungen von „Aneignung“ erörtert ausführlich ebenfalls Isabelle Graw im Aufsatz „Wo Aneignung war, soll Zueignung werden. Faszination, Subversion und Enteignung in der Appropriation Art“ (siehe Graw 2004).

25 Buchlohs Argumentation in seinem Text ist entlang der Binarität von kritischen versus unkritischen Künstlern formuliert: Die einen, zu diesen zähle beispielsweise Joseph Kosuth, seien einer positivistischen und administrativen Ästhetik verpflichtet, die gleichzeitig auch die politisch passive Mittelschicht repräsentiere. Die anderen, so zum Beispiel Hans Haacke, äußerten eine Institutionskritik, indem sie die administrative Ästhetik gegen das soziale System richteten (Buchloh 1990, S. 105–143).

26 Siehe Sabeth Buchmanns *Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica* (Buchmann 2007, siehe ferner Alberro 2003). Auch Blake Stimson nimmt in seinem Artikel „What Was Institutional Critique?“ eine historische Verortung vor, allerdings ausgehend vom Begriff der Institutionskritik. Er liest diesen als Ausdruck einer viel allgemeineren antiautoritären Bewegung der späten 1960er Jahre (Stimson 2009).

Wertvolle empirische Daten für die vorliegende Arbeit liefern jüngere Studien über das soziale und professionelle Netzwerk der Konzeptkunst und über die Entwicklung US-amerikanischer Kunstmagazine. Siehe hierzu Diana Crane, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World 1940–1985* (Crane 1987); Sophie Richard, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967–77. Dealers, Exhibitions and Public Collections* (Richard 2009) und Gwen Allen, *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art* (Allen 2011). Erhellend für die Untersuchung sind neben diesen neueren Ansätzen zur Konzeptkunst auch Forschungen zu benachbarten Strömungen, etwa zur Performancekunst. Siehe zum Beispiel Amelia Jones, „‘Presence’ in Absentia. Experiencing Performances as Documentation“ (Jones 1997); Liz Kotz, *Language between Performance and Photography* (Kotz 2006) und Fraser Ward „Some Relations Between Conceptual und Performance Art“ (Ward 1997).

27 Die Ausstellung *In and Out of Amsterdam. Travels in Conceptual Art, 1960–1976*, die 2009 im Museum of Modern Art, New York, stattfand, thematisierte den Aspekt des Reisens mit Fokus auf die Stadt Amsterdam. *A Bit of Matter and a Little Bit More. The Collection and Archives of Herman and Nicole Daled. 1966–1979* im Haus der Kunst, München 2010, porträtierte die Szene aus der persönlichen Perspektive des belgischen Sammlerpaars. *Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*, 2012 im Brooklyn Museum, New York, nahm das Buch *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966–1972* als Ausgangspunkt für die historische Darstellung der Szene, in der sich die Kuratorin Lucy Lippard bewegte. Zu allen Ausstellungen erschienen umfangreiche Kataloge. (Siehe Liese 2009; Daled 2010 und Morris/Bonin 2012).

weiter begründete Behauptung einer instituti-
onskritischen künstlerischen Geste. Entsprechend
werden einzelne Werkbeispiele in geradezu in-
flationärer Weise in der Literatur erwähnt, ohne
allerdings analysiert zu werden. Zu diesen zählen
etwa Robert Barrys *Closed Gallery Piece* (1969),
Dan Grahams *Schema (March 1966)* (1966/67)
oder *Homes for America* (1966/67) und Joseph
Kosuths *Second Investigation* (1968). Darüber hi-
naus scheinen Ephemera, folgt man der Literatur,
allein wegen ihrer hohen Auflagenzahl und der
Reichweite ihrer Distribution eine demokratische
Wende der künstlerischen Produktion zu belegen.
Schließlich würden die Künstler/innen mit der
Produktion von Einwegdrucken das Kunstwerk
seiner Materialität und Objektform entledigen,
dadurch traditionelle künstlerische Werte wie
Originalität und Authentizität zurückweisen und
sich so den Mechanismen des Kunstmarktes
entziehen.

Mit dieser Untersuchung möchte ich drei
Annahmen revidieren, die die Rezeption der
Konzeptkunst bisher prägten. Erstens, dass sich
die Künstler/innen mit der Bearbeitung von Ein-
ladungskarten und Anzeigen ausschließlich auf
institutionelle Machtverhältnisse innerhalb der
Kunstwelt bezogen, zweitens, dass sich die in den
Werken vollzogene künstlerische Reflexion und
Kritik durch den Begriff der Institutionskritik
erschöpfend fassen lassen, und drittens, dass
formale und materielle Aspekte in der Konzept-
kunst eine untergeordnete Bedeutung haben.

Kapitel 2 diskutiert die Mitteilungs- und
Adressierungsformen von Ephemera mit Blick
auf die künstlerische Auseinandersetzung
mit zeithistorischen gesellschaftlichen Ent-
wicklungen. In Ephemera zeichnet sich eine
konsumentenorientierte Kommunikationsweise
ab, die sich gleichzeitig ganz ähnlich in Wer-
beagenturen der New Yorker Madison Avenue
vollzog. Beide, Werbung und Konzeptkunst,
erprobten erstmals Mitteilungsformen, die sich
nicht länger im Verweis auf ein glänzendes Pro-
dukt (Auto, Kunstwerk, Ausstellung) erschöpfen.
Ins Zentrum tritt stattdessen der Akt der Kom-
munikation selbst, was zu einer Aufwertung des
Rezeptionsprozesses und einer Aktivierung des
Publikums führt.

Zugleich kommt in Ephemera ein Konzept
von Öffentlichkeit zur Anwendung, das sich an
der postfordistischen Logik von kommerzieller
Zielgruppenansprache und Werbewirkungsfor-
schung orientiert. Das Kapitel erörtert, wie sich
in Konzeptkunst und Werbung die Kritik an den
Werten der Nachkriegsgeneration und die Inno-
vation von Kommunikationsmodellen gegenseitig

bedingen. Buchlohs kanonischer Begriff „Äs-
thetik der Administration“ erhält in diesem
Kapitel eine Neuauslegung, denn die Analyse
macht deutlich, dass gerade die formale Aneig-
nung des damaligen Verwaltungsapparates als
Mittel diente, zwischen Kritik und Innovation zu
verhandeln.²⁸

Dies gilt besonders für die Fragebögen, die
die Vertreter/innen der frühen Konzeptkunst
vermehrt als „Werkformat“ und künstlerische
Publikumsbefragung nutzten. Dan Grahams
Likes (1969) und Yoko Onos *Circle Drawing
Event* (1964) wurden zwar als Anzeigen in Zei-
tungen abgedruckt respektive als Postkarten
verschickt. Anders als zu erwarten wäre, dienten
sie aber weder der Messung einer Wirkung ihrer
Werke, noch lässt sich darin ein Interesse an den
Stimmen des Publikums nachweisen. Die Fra-
gebögen stellten stattdessen Kommentare zur
intensiv geführten Positivismusdebatte der späten
1960er Jahre dar. Zugleich diente der Fragebogen
den Künstler/innen als Kommunikationsmittel
und dem Publikum als gedankliche Projektions-
fläche und zeichnete auf diesem Weg gleichsam
die Ideale einer konsumentenorientierten Kom-
munikation vor.

Heute gehört die künstlerische Produktion
von Einladungskarten, Anzeigen und Plakaten
längst zum Repertoire der Gegenwartskunst.
Zudem haben Ephemera der Konzeptkunst in
den letzten Jahren eine enorme Aufwertung im
Kunstbetrieb erfahren. Künstler wie Lawrence
Weiner, Richard Long oder Niele Toroni betonen
die historische Relevanz ihrer Ephemera, indem
sie Werkkataloge ihrer Einladungskarten und
Plakate publizieren. Auch Museen verstärken
in jüngster Zeit die Beschäftigung mit und die
Präsentationen von Ephemera-Sammlungen.²⁹
Angesichts dieser hohen Aktualität erstaunt es,
dass es bisher keine kunsthistorische Unter-
suchung gibt, in der künstlerische Ephemera
eingehend analysiert, kritisch befragt und kontex-
tualisiert werden.³⁰

28 Buchloh begnügt sich bei der historischen Verortung
der Werke mit wenigen Verweisen auf die Theorien
Theodor W. Adornos, Alain Robbe-Grilletts und Guy
Debords (siehe Buchloh 1990).

29 Stellvertretend sei hier nochmals auf die Ausstellung *In
and Out of Amsterdam* von 2009 im MoMA verwiesen,
die fast ausnahmslos Ephemera und Archivmaterialien
präsentierte (siehe Liese 2009).

30 Als hilfreiche Materialsammlung bietet sich Leiber/Alden
2001 an, enthält jedoch keine Werkanalysen. Wertvoll
sind außerdem einzelne Fallstudien, in denen allgemei-
ne Eigenschaften von Ephemera mitformuliert sind:
Bismarcks Analyse „R. S. V. P. Louise Lawler und die
Kunst des Einladens“ (Bismarck 2010b); Cherise Smith,
„Re-member the Audience. Adrian Piper’s Mythic Being

Die Analyse von Ephemera, die sich einer disziplinären Status- und Funktionszuweisung entziehen, stellt eine kunsthistorische Herausforderung dar. Wie lässt sich ein Objekt beschreiben, das einmal als Werbung, einmal als historisches Dokument und einmal als Kunstwerk auftritt und diesen Status jederzeit ändern kann? Die Kunstgeschichte basiert nach wie vor auf einer Hierarchisierung zwischen „unikaten“ Kunstwerken und drucktechnisch reproduzierten Medien. Um dennoch Rahmen- und Diskursbedingungen des Werks mit in den Blick zu rücken, wird deshalb üblicherweise der Begriff „Kontext“ herangezogen. Der „Kontext“ beschreibt alles, was ein Werk umgibt, was ihm aber nicht zugehört. Die realen, vorgegebenen oder vorgefundenen, räumlichen, zeitlichen und institutionellen Bedingungen bestimmen – so die mit dem Begriff verbundene Annahme – das Werk maßgeblich mit.³¹ Auch der weniger verbreitete Begriff des Paratextes betont – mehr noch als der „Kontext“ – das Moment einer Durchdringung von Werk und seiner Rahmung.³² Die Problematik liegt darin, dass beide, der Kontext- und Paratextbegriff, gleichwohl eine erkennbare Grenze zwischen Werk und Kontext suggerieren.³³ Durch die Grenzziehung wird ein autonomer Wirk- und Bedeutungsraum der Kunst behauptet. Die Analysen von Ephemera machen

Advertisements“; in: *Art-Journal*, Bd. 66, Nr. 1, Frühling 2007, S. 46–58, und Anne Rorimer mit „Siting the Page: Exhibition Works in Publications – Some Examples of Conceptual Art in the USA“ (Rorimer 1999, S. 11–25).

- 31 Der Kontextbegriff wurde aus der (post-)strukturalistischen Sprachtheorie als analytisches Hilfsmittel in die Kunstwissenschaft eingeführt und hat seit den 1990er Jahren einen festen Platz in den Diskursen der Gegenwartskunst. (Siehe Johannes Meinhardt, „Kontext“, in: *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, hrsg. von Hubertus Butin, Köln: DuMont, 2006, S. 141–144).
- 32 Genette bezieht sich in diesem Zusammenhang auf die Erörterungen zum Präfix „para“ des Literaturkritikers J. Hillis Miller: „„Para‘ is an ‚uncanny‘ double antithetical prefix signifying at once proximity and distance, similarity and difference, interiority and exteriority, something at once inside a domestic economy and outside it, something simultaneously this side of the boundary line, threshold, or margin, and at the same time beyond it, equivalent in status and at the same time secondary or subsidiary, submissive, as of guest to host, slave to master.“ (J. Hillis Miller, „The Critic as Host“, in: *Critical Inquiry*, Bd. 3, Nr. 3, Frühling 1977, S. 441). Was hier anklingt, ist die ambivalente Funktion des Paratextes gegenüber dem Text, der diesen einerseits vermittelt und sich ihm dadurch unterordnet, zugleich aber seine Lektüre wesentlich bestimmt. (Siehe Genette 2011 (1978), S. 2–9). An Bedeutung gewinnt dieses Verhältnis in der frühen Konzeptkunst, weil sich das eigentliche Werk, das sich als dematerialisiert präsentiert, unserem Zugriff entzieht. Der Paratext bleibt oft das einzige materielle Zeugnis des Werks.
- 33 Siehe die Beiträge in Kolb u. a. 2018.

jedoch deutlich, dass der Kontext in einer Weise auf die Bedeutungsstruktur des Kunstwerks übergreifen kann, dass es gerade nicht mehr möglich ist, schon vorweg zu bestimmen, was zu ihm gehört.

Die vorliegende Untersuchung erweitert die bestehenden Ansätze mit einer Engführung von Kunstgeschichte und Material Culture Studies. Der interdisziplinär ausgerichtete Forschungszweig hat sich im angelsächsischen Raum in den 1990er Jahren entwickelt.³⁴ Er geht von der Annahme aus, dass Menschen über ihre materielle Kultur denken und handeln und dass umgekehrt die Dinge, mit denen sie leben, eine soziale und kulturelle Praxis verdinglichen und repräsentieren. Dies hat zur Folge, dass sich über den Umgang und die Wahrnehmung des Gegenstandes auch seine Bedeutung im Laufe der Zeit ändern kann. Auf dieser Annahme basierend, hat sich die Metapher der Biografie und die Rede von einem sozialen Leben des Objekts als methodischer Fokus auf die materielle Kultur etabliert. Dieser Ansatz ist für die Untersuchung von Ephemera äußerst fruchtbar. Er macht es überhaupt erst möglich, die Bedeutungsveränderung von Ephemera in den letzten 50 Jahren zu beschreiben.³⁵

Kapitel 3 beleuchtet Fragen der Materialität und Alterung von Ephemera. Ich beschreibe darin die materiellen Funktionen von Ephemera als Objekte für die Überlieferung der Konzeptkunst. Ephemera beziehen ihre Bedeutung gerade aus der Tatsache, dass sie sich selbst nicht als Kunstwerke ausgeben, sondern in ihrer Rolle als Paratexte auf eine künstlerische Handlung

- 34 Der Ansatz entstand im Bereich von Anthropologie, Archäologie und Soziologie. Er resultierte aus dem Versuch, mittels Artefakten Informationen über prähistorische oder nicht schriftbasierte Kulturen zu gewinnen, für die es also keine schriftlichen Quellen gab. (Siehe Christopher Y. Tilley, *Handbook of Material Culture*, London: Thousand Oaks, CA: Sage, 2006, S. 1–3). Der Archäologe Carl Knappett beschreibt die Material Culture Studies als Feld, das die Disziplinen der Kognitivismuswissenschaft, Psychologie, Soziologie, Anthropologie und Kunstgeschichte tangiert (Knappett 2005, S. vii). Einflussreich für die Erweiterung dieses Fokus auf gegenwärtige kapitalistische Gesellschaften ist eine Gruppe von Material Culture-Anthropolog/innen am University College London. Siehe dazu das seit 1996 herausgegebene *Journal of Material Culture* (<http://journals.sagepub.com/home/mcu>).
- 35 Etabliert hat sich der Forschungsansatz heute in der Sozialanthropologie. Er wurde erstmals ausführlich in Igor Kopytoffs Artikel „The Cultural Biography of Things“ theoretisiert, der 1986 in Arjun Appadurais Sammelband *The Social Life of Things* erschien und bis heute kanonische Wirkung hat (Kopytoff 1986; Appadurai 1986). Als Einführungstext in die Material Culture Studies bietet sich ebenfalls „What do Objects do? A Material and Visual Culture Perspective“ an (siehe University College London 2009).

verweisen. Ihnen kommt die Aufgabe zu, die in den 1960er und 70er Jahren geforderte dematerialisierte Kunst materiell zu belegen. Dass Ephemera zwingend in Hinblick auf ihre Überlieferungsfunktion gelesen werden müssen, zeige ich exemplarisch an Daniel Burens *photo-souvenirs* auf. Der Künstler verarbeitete die Fotografien, mit denen er seine Plakataktionen im Stadtraum dokumentierte, zwischen 1966 und 1975 mit Vorliebe zu Bildpostkarten. In diesen Souvenirs wird die (verpasste) ortsspezifische und zeitlich begrenzte Aktion für die Nachwelt greif- und erinnerbar. Die Postkarte verortet aber die Aktion auch in einem räumlichen und zeitlichen Kontext, dessen Bedeutung sich jedoch auf seine geografischen Koordinaten beschränkt. Sie dient dem Nachweis einer zukunftsweisenden mobilen Kunstpraxis und entwirft zugleich das romantische Bild einer nomadischen Künstlerfigur.

Das Kapitel erörtert auch die Bedingungen der historischen Wertbildung von Ephemera. Wie wurde in den letzten 50 Jahren billige Printwerbung zu Sammlungsgut? Und welche Funktionen kommen dem jeweiligen Objektstatus von Ephemera damals und heute zu? In den 1960er und 70er Jahren fanden Ephemera ihren Einsatz als soziale Medien und „Posting-Formate“ und dienten so der langfristigen Imagebildung der Künstler/innen. Heute dagegen nehmen die mittlerweile vergilbten und nostalgisch gewordenen Drucksachen die Rolle als „authentische“ Geschichtsdokumente ein. So werden sie vor allem in Ausstellungen präsentiert, in denen sie als materielle Belege für eine innovative künstlerische Ideenproduktion stehen und damit beispielhaft auf den Wertekanon der heutigen „Wissensgesellschaft“ verweisen. Am Vergleich zweier Ephemera-Sammlungen, denen von Jean-Noël Herlin und von Nicole und Herman Daled, zeigt sich schließlich auch die hohe soziale Dynamik von Ephemera. Die unterschiedlichen Sammlungszusammenhänge, die Archivordnungen, aber auch ökonomische Interessen und sozialer Einfluss der Sammler/innen beeinflussen den weiteren „biografischen“ Verlauf der Exponate.

Mit dem Fokus auf „biografische“ Aspekte von Ephemera vernachlässige ich bewusst eine Orientierung an kunsthistorischen Klassifizierungen. Denn wie die Werkanalysen klar machen, lässt sich gerade in Hinblick auf Fragen der Medialität, Mobilität, Dokumentation oder des Ortsbezugs eine Trennung zwischen Konzeptkunst, Performancekunst, Land Art und Fluxus nicht länger aufrechterhalten. Die Untersuchung hält dennoch an der Bezeichnung

„Konzeptkunst“ fest. Der Begriff benennt die inhaltlichen Gemeinsamkeiten der künstlerischen Verfahrensweisen und ihre zeitliche, räumliche und diskursive Nähe zueinander. Die untersuchten Werke hingegen sprengen den Rahmen dessen, was üblicherweise als typische Konzeptkunst bezeichnet wird.³⁶

Mit dem methodischen Versuch, die kunsthistorische Lektüre mit Theorien über alltagsbezogene Dingkultur zu verbinden, möchte ich nicht zuletzt einen Beitrag zur aktuellen Frage leisten, wie die Kunstgeschichte mit all jenen künstlerischen Praktiken umgehen soll, die sich heute zunehmend an der Grenze zwischen Kunstwerk und Kontext, zwischen Kunst, Design und Alltagsobjekt ansiedeln. Ephemera der späten 1960er und 70er Jahre legen eine Lesart nahe, die nicht länger auf Status- und Gattungsgrenzen referiert. Dieses Buch versteht sich in diesem Sinne auch als „Fallstudie“ für Werke, die sich erst über die Kommunikations- und Handlungszusammenhänge zwischen Akteur/innen, Institutionen, Ereignissen und Orten erschließen.

36 Yoko Ono wird gemeinhin als Fluxuskünstlerin bezeichnet, Eleanor Antin hingegen dem Genre des Films zugeordnet.