

1. Unterwegs im globalen Dorf

Flexible und dezentrale Postwege

Die Schwarz-Weiß-Fotografie zeigt 100 kniehohere schwarze Gummistiefel. Sie stehen, zu einer Linie angeordnet, auf einem weitläufigen Sandstrand und scheinen auf den Atlantischen Ozean zu blicken. Die Postkarte mit diesem ungewöhnlichen Motiv kam von „Eleanor Antin, 201 Pacific Avenue, Solana Beach, California 92075“ und erreichte im März 1971 über den Postweg knapp 1000 Personen in den Vereinigten Staaten, Asien und Europa (Abb. 2a).¹ Über die nächsten zwei Jahre folgten in unregelmäßigen Abständen weitere 50 solcher Postkarten. Die letzte verschickte die Künstlerin am 9. Juli 1973.



2a S. 114

100 Boots ist eine Reisegeschichte in Bildern. Die handelsüblichen Bildpostkarten zeigen Orts- und Landschaftsansichten Kaliforniens und New York Citys. Immer sind darauf dieselben 100 Gummistiefel in wechselnden Formationen und bei unterschiedlichen „Aktivitäten“ zu sehen, die auf der Kartenrückseite angegeben sind (*100 Boots at the Bank*, *100 Boots in the Market*). Dass diese „Handlungen“ als Teil einer längeren Abenteuerreise wahrgenommen werden, liegt an der Distributionsform der Postkarten. Ihre konsequente Datierung durch den Poststempel legt eine chronologisch-lineare Leseweise nahe. So wurde die Serie von den Adressat/innen per Post empfangen und so wird sie heute auch in der bilderbuchähnlichen Publikation *100 Boots* von 1999 präsentiert.² Die Bildfolge der Karten gleicht einer Sequenz von Filmstills oder Frames, die nur in dieser zeitlichen Abfolge sinnvoll verstanden werden kann. Zusammen mit den Bildtiteln deuten die Karten so mögliche Narrationen in Form von einzelnen episodenhaften Abenteuern der Stiefel an.³

1 Siehe Antin 1999a, o. S.

2 Siehe Antin 1999.

3 Antin selbst legt den Vergleich mit den Frames von episodischen Abenteuerfilmen nahe. Als filmisches Vorbild nennt sie *The Perils of Pauline*, 1914. (Siehe Antins Brief an Jane Neocol, (MoMA Antin 1973) oder die Einleitung der Künstlerin zu ihrer Monografie *100 Boots* (Antin 1999, o. S.)).

Die Geschichte beginnt beim angepassten vorstädtischen Leben (*100 Boots on the Way to Church*, *100 Boots at the Bank*, siehe Abb. 3 und 4), das jedoch bei dem unbefugten Betreten von Privatgrundstücken ein jähes Ende nimmt (*100 Boots Trespassing*, siehe Abb. 5). Auf ihrer „Flucht“ entdecken die Stiefel daraufhin in einer Art Roadmovie die Landschaft Kaliforniens (*100 Boots on the Road*, *100 Boots in a Meadow*, siehe Abb. 6 und 7), haben wechselnde Jobs (*100 Boots on the Job*, *100 Boots out of Job*, siehe Abb. 8 und 9), befinden sich im Krieg (*100 Boots in the Bush*, *100 Boots by the Bivouac*, siehe Abb. 10 und 11), um schließlich auf eine größere Exkursion nach New York aufzubrechen (*100 Boots on the Ferry*, siehe Abb. 12), wo die Arbeit mit einer Ausstellung im Museum of Modern Art im Juni 1973 ihren Abschluss findet. Die Arbeit bietet unterschiedlichste Lesarten an, wobei sich die Erzählung durch die bewusste Banalität und einen kindlichen Humor auszeichnet.⁴



3 S. 116



4 S. 117



5 S. 118



6 S. 119

4 Es gibt vereinzelte Versuche, *100 Boots* als kritische Referenz an die Legionen abwesender Körper von jungen Männern zu lesen, die während des Vietnamkrieges ums Leben kamen. (Siehe beispielsweise Karen Moss, „Beyond the White Cell: Experimentation/Education/Intervention in California Circa 1970“, in: *State of Mind. New California Art Circa 1970*, hrsg. von Constance Lewallen und Karen Moss, Berkeley: University of California Press, 2011, S. 185). Solche Einengungen überzeugen angesichts der Vieldeutigkeit der Fotografien und Titel nicht. Antin selbst veröffentlichte mehrfach folgendes Narrativ, in dem sie von den Stiefeln in der männlichen dritten Person spricht: „We took him to the market, the bank and the church. He seemed to be a good suburbanite. [...] He began to champ at the bit, and, ignoring a ‚No Trespassing‘ sign, he climbed over a the chain-link-fence protecting a power transformer. He had committed his first crime and had to hit the road. [...] and 100 Boots was on his way to his next adventure.“ (Antin 1999a, o. S.). Die gleiche Erzählung wiederholt sie im Interview mit Cindy Nemser (Nemser 1972).



7 S. 120



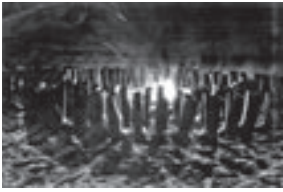
8 S. 121



9 S. 122



10 S. 123



11 S. 124



12 S. 125

Mobilität des Kunstwerks

Zentraler als eine den Szenen inhärente narrative Bedeutung ist das Motiv des Reisens, das auf unterschiedlichen Ebenen verhandelt wird. *100 Boots* fordert dazu auf, den Protagonisten – und mehr noch der Künstlerin – auf ihrer zweijährigen Reise durch die USA zu folgen. Wann hat sich Eleanor Antin an diesen Orten aufgehalten? Wie sah ihre Reiseroute aus? Wie viel Zeit lag zwischen dem Zeitpunkt der fotografischen Aufnahme und dem Versenden der Postkarte, und hat Antin die Karte am gleichen Ort aufgegeben, an dem auch die Fotografien gemacht wurden?⁵ Über den künstlerischen Produktions- und Distributionsprozess gibt das Werk – durch Fotografie, Text und Poststempel – selbst Auskunft. Ähnlich wie in den handelsüblichen Bildpostkarten, die On Kawara unter dem Titel *I Got Up* zwischen 1968 und 1979 täglich mit Orts- und Zeitangabe seines Aufstehens versehen und anschließend versendet hat, enthalten auch Antins Kartenrückseiten alle nötigen zeitlichen und geografischen Informationen, sodass man den Kontext der Reise nachvollziehen kann (Abb. 13a und 13b). Neben den durch die Künstlerin nachgewiesenen Orts- und Datumsangaben der fotografischen Aufnahme entwertete die Post

5 Für die Empfänger/innen stellten sich ähnliche Fragen betreffend Dramaturgie und Fortgang der Serie. John Perreault berichtet in der New Yorker Wochenzeitung *The Village Voice*, dass er sich selbst als Empfänger der Postkarten nie gefragt habe, was die Stiefel als Nächstes erleben, sondern nur, wann die nächste Karte im Briefkasten liegen würde (siehe Perreault 1973).

mit Hilfe des Poststempels die Briefmarke und versah sie ebenfalls mit Datum und Ort der Poststelle. Die Post authentifiziert das Werk, indem es Ort und Zeitpunkt seiner Entstehung und Distribution durch die Künstlerin belegt (Abb. 2b).



13a S. 126



13b S. 127



2b S. 115

Beim Vergleichen von Daten und Orten einer längeren Kartensequenz fällt schnell auf, dass sich Eleanor Antin beim Versand nicht an die Chronologie der Aufnahmedaten gehalten hat. Die Karte mit dem Titel *100 Boots in the Bush* wurde am 19. Juni 1971, um 16 Uhr in Solana Beach, California, aufgenommen, und erst fast zwei Jahre später, am 2. April 1973, abgeschickt. Dazu kommt, dass mehrere Karten das gleiche Aufnahmedatum tragen. Die Postkartenserie war also nicht das Resultat einer langen Reise, die Antin gemeinsam mit dem Fotografen Philip Steinmetz und mit 100 Stiefeln im Gepäck unternommen hat. Stattdessen hat Antin die Fotografien, die in mehreren Tagesausflügen entstanden waren, nachträglich zu einer Bildergeschichte geordnet. Was sich uns zunächst als Reise der Stiefel präsentiert, scheinbar nachweisbar durch Orts- und Zeitangabe der Künstlerin und beglaubigt durch die Post, offenbart sich bei näherer Betrachtung als freie narrative Bildabfolge. Ins Zentrum der Arbeit rückt dann die künstlerische Auseinandersetzung mit der Frage, wie Narration entsteht. Antin verwendet dafür die Gummistiefel als Akteure, die Postkarte als Bühne ihrer Bildergeschichte und den Postversand als dramaturgisches Gestaltungselement.

Dass die Künstlerin Narration in dieser

Weise gestalten konnte, liegt in der Tatsache begründet, dass sie die Karten in Eigenregie auf eine Reise zum Publikum sandte.⁶ Der Kontrolle der Künstlerin entzog sich einzig die Dauer der Postsendung. Antin konnte das Werk – mit Ausnahme einiger Tagesausflüge und Botengänge zum nächsten Postamt – bequem von Zuhause aus realisieren. Die Beauftragung der Post mit der Distribution und Präsentation des Werks bedeutete für die Künstlerin einen enormen Mobilitätsgewinn. Antin selbst gab als Grund für die Motivation zu *100 Boots* an, dass sie sich dadurch das ständige beschwerliche Reisen zwischen ihrem neuen Wohnort Solana Beach an der kalifornischen Westküste und New York City, wo sich ihr berufliches Leben abspielte und wo sie ihre Werke ausstellte, ersparen konnte.

“I wanted to do something that lasted longer – something that wouldn’t have to travel to do – that I could send out without moving from my nice old falling-apart house over the Pacific in California. So I thought of the mails which are an obvious method of distribution that reach everyone with an address.”⁷

Was Antin hier anspricht, ist nicht nur grundlegend für *100 Boots*, sondern für das Verständnis von Ephemera der frühen Konzeptkunst überhaupt: Das Werk wurde mobil und fand plötzlich alleine den Weg zum Publikum, über die Briefkästen in die Wohnzimmer und Büros seiner Rezipient/innen. Die dafür nötige Infrastruktur stellte die Post bereit, die jede Person mit einer Postadresse beliefert. Die Post hatte so weitreichende Folgen für das Werk. Produktion, Distribution und Rezeption begannen sich gegenseitig zu überlagern, was eine Verschiebung der traditionellen Aufgabenteilung zwischen den Künstler/innen und Kunstinstitutionen nach sich zog. Durch die direkte Übermittlung des Werks

konnten sich Künstler/innen und Rezipient/innen den Weg zu den klassischen Ausstellungsorten sparen. Die Präsentation, Promotion, Vermittlung und Sicherung des Werks war dadurch nicht länger den Museen und Galerien vorbehalten. Im Falle von *100 Boots* sprengte die lange zeitliche und räumliche Ausdehnung der Arbeit außerdem die Präsentationsmöglichkeiten klassischer Ausstellungsorte.

Für die Rezipient/innen bestand der Reiz nicht nur darin, dass das Werk alleine zu ihnen fand. Die Postkarte transportiert auch eine ganze Reihe von semantischen Ambiguitäten. Sie lässt unbeantwortet, für wen die (halb öffentliche) Botschaft gedacht ist, in welchem Verhältnis die Bild- oder Schriftseite zueinanderstehen, welche wichtiger ist, und ob die Briefsendung jemals ihr Ziel erreichen wird.⁸ Wenn nun die Künstler/innen die Postkarte als Träger und Multiplikator einer künstlerischen Aussage nutzen, verliehen sie dem Werk eine weitere ambigue Bedeutungsebene zwischen intimer Ansprache, Briefkorrespondenz und öffentlichem Werbeträger.

Die Form der postalischen Distribution bedeutete auch einen enormen Eingriff in Dimension, Materialität und Erscheinung des Werks und führte zu einer „administrativen Ästhetik“, die die frühe Konzeptkunst formal charakterisiert.⁹ Das Werk enthält jetzt Adressangaben zu Absender/in und Adressat/in, eine Briefmarke als Wertpapier, Zahlungsmittel und Quittung sowie Ort und Datum des Poststempels. Neben diesen Elementen, die jede Sendung aufweisen muss, um ins Distributionssystem der Post zu gelangen, fiel die Wahl der Konzeptkünstler/innen sehr oft auf standardisierte Formen wie etwa in hoher Auflage produzierte Einladungs- oder Postkarten, die nur selten und unerheblich vom standardisierten C5-Format abweichen und so in jede Manteltasche passen. Der Postversand war, etwa im Vergleich zum Telefon, damals eine günstige Kommunikationsmöglichkeit. Die US-Post übermittelte eine Postkarte innerhalb der USA für 8 Cent.¹⁰ Das bedeutet, dass die Produktion von Ephemera weder an große finanzielle Mittel noch an einen festen Ort oder an ein spezialisiertes Wissen gebunden war und damit die Integration der Werke in fast alle Lebensbereiche möglich wurde.

6 Das Zeitintervall zwischen den Sendungen lag zwischen drei Tagen und fünf Wochen. Innerhalb der Reihe erleben die Stiefel mehrere kleinere, jeweils fünf bis zehn Postkarten umfassende Episoden, wobei diese jeweils in sehr kurzen Zeitabständen verschickt wurden. Mit der Wahl der Reihenfolge und der zeitlichen Intervalle steuerte Antin die Lesart des Werks. Wie sie im frühen Interview mit Cindy Nemser erzählte, passte sie die Zeitintervalle zwischen dem Versenden einzelner Karten den Ereignissen der Geschichte an. Als die Stiefel zum Beispiel privates Gelände betreten hatten (*100 Boots Trespass*), konnte es Antin kaum erwarten, die Stiefel auf die Flucht zu schicken. Sie sandte deshalb bereits eine Woche später die nächste Karte mit dem Titel *100 Boots on the Road*. (Siehe Nemser 1972, S. 16; Caesar 2005, S. 110).

7 Nemser 1972, S. 16. Ein ähnliches Zitat findet sich auch in Caesar 2005, S. 109, und in Richards 1971.

8 Siehe Jacques Derrida, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris 1980, S. 17, 39.

9 Siehe Buchloh 1990.

10 Gespräch mit dem ehemaligen Basler Galeristen Rolf Preisig vom 27.9.2011, Zürich (ABP Preisig 2011).

Das Netz als Organisationsform und Ideologie

Diese für den Werkbegriff so wesentlichen mobilisierenden Eigenschaften von Ephemera stehen in einem engen funktionellen Zusammenhang mit dem netzwerkbasieren Verteilungssystem der Post. Es erlaubte Antin, die Distribution der Kunstwerke dezentral zu gestalten und zu steuern. Die Bedeutung, die das Netzwerk für die frühe Konzeptkunst hatte, weist über seine infrastrukturelle Funktion für die Distribution von Ephemera hinaus. Das Netzwerk hat für die Konzeptkunst eine ebenso zentrale metaphorologische Bedeutung als Ideologie. Sie stand für eine dezentralisierte Welt, die strukturell demokratisch und dehierarchisch organisiert ist. Schließlich steht das Netzwerk auch für eine soziale Praxis, die wir heute als *networking* bezeichnen.

Das Netz, in seiner metaphorologischen Bedeutung, formt, aufgrund des Fehlens einer zentralisierten Planung und Übersicht, ein System aus gleichberechtigten Knotenpunkten, die durch ihre vielfältigen und sich stetig wandelnden Verbindungen und Beziehungen zueinander bestimmt sind. Diese sich ständig verändernden Zustände machen das Netzwerk dynamischer, lassen mehr Offenheit und Möglichkeiten zu als eine hierarchische Organisationsstruktur.¹¹ Was seit einigen Jahren als Ideologie einer demokratisch organisierten und dehierarchisierten Netzwerkgesellschaft des späten 20. Jahrhunderts beschrieben wird, versuchten bereits die Konzeptkünstler/innen in den späten 1960er Jahren mit der Aneignung von Ephemera zu erreichen.¹² So kann potentiell jede Person sich dieser Kunstform bedienen, und ebenso kann jede Person mit einer Adresse erreicht werden. Der Verlust eines Zentrums legt zudem nahe, dass in der vernetzten Welt geografische Hürden für die Möglichkeit einer Kontaktknüpfung unerheblich werden. Deshalb musste Antin auch ihren neuen Wohnort in Kalifornien nicht mehr so oft verlassen, um sich bei ihrem Publikum regelmäßig in Erinnerung zu rufen.

Die Idee einer vernetzten Welt, wie sie hier zum Ausdruck kommt, war in der Kunst der späten 1960er Jahre nicht neu. Bereits vor dem Aufkommen der Konzeptkunst in den USA wurden Fluxus und die Bewegung der Mail

Art (ebenfalls „Correspondence Art“, „Network Art“ oder „Postal Art“) bekannt, die sich wesentlich über den Begriff des Netzwerks definierten.¹³ Der heute als Gründungsvater der Mail Art bekannte Ray Johnson begann bereits in den 1950er Jahren damit, ein Netzwerk aufzubauen, indem er collageartige Briefe, die aus ausgeschnittenen Magazinbildern, Werbung, Fotografien und Verpackungsresten bestanden, an seinen weiteren Freundeskreis verschickte. Oft forderte er seine Empfänger/innen auf, der Sendung etwas Eigenes hinzuzufügen und das Werk weiter zu gestalten, um es dann an eine nächste Person auf Johnsons Adressliste zu schicken.¹⁴ Im Laufe der 1960er Jahre expandierte und institutionalisierte Johnson seine Tätigkeit mit der Gründung seiner New York Correspondence School of Art. Zugleich wuchs die Mail Art zu einer internationalen Bewegung heran, die sich von Johnson als Gründer- und Schlüsselfigur entfernte, jedoch seine Praxis weiterführte. Sie besteht bis heute im Austausch von Briefkorrespondenzen innerhalb eines offenen Künstler/innen-Netzwerks, dessen Ziel die Gründung eines alternativen und von den etablierten Institutionen unabhängigen Netzwerkes ist. Mail Art und Konzeptkunst bedienten sich in den späten 1960er Jahren derselben Ideologie einer vernetzten Welt, in der alles und jeder miteinander in Kontakt treten kann. Die Künstler/innen zeichneten damit eine Entwicklung vor, die den Arbeitsalltag in heutigen Dienstleistungsgesellschaften nachhaltig prägt.

Das Netzwerk als Infrastruktur und seine gesellschaftlichen Konsequenzen nimmt denn auch in vielen Theorien zum Übergang von der industriellen zur postindustriellen Gesellschaft eine

11 Siehe Fisher 2007, S. 335.

12 Siehe ebd., Hardt/Negri 2004; Hardt/Negri 2003; Boltanski/Chiapello 2006 (1999); Castells 2005.

13 Der kollaborative Ansatz der Fluxus Mailings prägte die Mail-Art-Bewegung nachhaltig. Die Fluxus-Bewegung strebte durch gemeinsame Performances, kollektive Publikationen und Multiples eine Kollektivierung von Künstler/innen an. Sie schlug sich in den zahlreichen Ankündigungen und Einladungen zu Fluxus-Events nieder. Ken Friedman zufolge war Fluxus die erste Bewegung, die das Potenzial der Post als weltumspannendes, kosteneffektives Distributionssystem erkannte, was jedoch durch die künstlerische Praxis nie eingelöst wurde. Es fehlte an entsprechenden Bemühungen, eine breite Öffentlichkeit zu erreichen. Auch die zahlreichen Fluxus-Events glichen, obwohl sie öffentlich zugänglich waren, eher Privatveranstaltungen. (Siehe Ken Friedman, „The Early Days of Mail Art“, in: *Eternal Network. A Mail Art Anthology*, hrsg. von Chuck Welch, Calgary: University of Calgary Press, 1994, S. 3–16). Der Text behandelt ausführlich das Verhältnis zwischen Fluxus- und Mail-Art-Bewegungen in den USA.

14 Siehe Seeta Peña Gangadharans Artikel „Mail Art. Networking Without Technology“, in: *New Media & Society*, Bd. 11, Nr. 1-2, Februar/März 2009, S. 285–286.

Schlüsselrolle ein.¹⁵ Dass unsere gegenwärtige soziale Organisation einer netzwerkartigen Logik folgt, wird vermehrt auf die Entwicklungen im Bereich der Informations- und Kommunikationstechnologie und besonders auf das World Wide Web (WWW) zurückgeführt.¹⁶ Es sorgt dafür, dass wir heute mit gleichgesinnten Menschen aus unterschiedlichen geografischen Kontexten in Kontakt sind, wir gleichzeitig mit verschiedenen Orten der Welt kommunizieren können, während wir mit unseren Bürokollegen vielleicht keinerlei Beziehungen unterhalten. In vielen Theorien ist der Übergang zwischen der faktischen Beschreibung der Netzwerkorganisation und der in der Metapher transportierten Idee einer Welt, in der potenziell alles aufeinander bezogen ist, fließend.¹⁷

Lange Zeit vor der allgemeinen Verfügbarkeit des WWWs bedienten sich die Vertreter/innen der Mail Art und der Konzeptkunst mit der alltäglichen Postkommunikation dieser so aktuellen Netzwerklogik. Begründen lässt sich die künstlerische Nutzung des Postnetzes nicht durch eine neue Technologie – das Postsystem wurde seit langer Zeit als günstiges Kommunikationsmedium genutzt –, sondern durch ein wachsendes Interesse an der Netzwerklogik. Bereits in den 1970er Jahren zeigt sich ein wachsendes Interesse unterschiedlicher Disziplinen und Denkrichtungen an relationalen Eigenschaften (im Gegensatz zu substantziellen Eigenschaften), das unter anderem bereits damals

die US-amerikanische Soziologie prägte.¹⁸ Ebenfalls in den USA und bereits in den frühen 1960er Jahren fand auch die von Marshall McLuhan propagierte Idee des *Global Village* große Verbreitung, die den technischen Ausbau der Kommunikationsnetzwerke prophezeite und damit ebenfalls konnexionistische Fantasien anregte.¹⁹ Die Schriften McLuhans waren ebenso populär im Umfeld der frühen Konzeptkunst wie damals neuere Ansätze der Systemtheorie. Der prominenteste Verfechter eines systemtheoretischen Ansatzes war Jack Burnham, der das Kunstwerk nicht mehr als materielle Entität, sondern als Beziehung zwischen Menschen sowie zwischen Menschen und ihrer Umgebung verstand.²⁰ Als philosophisch geprägte Gesellschaftskritik wurde das Netzwerk populär mit Gilles Deleuzes und Félix Guattaris 1977 erschienenen Schrift *Rhizom*. Der Titel benennt ein netzartiges Wurzelgeflecht ohne Hierarchien und Zentren, das als Metapher für eine egalitäre Wissensorganisation eingesetzt wurde und die Hoffnung auf eine Alternative zu zentralisierten Machtstrukturen und dominanten Hegemonien bediente.²¹

Das Versprechen einer liberalisierenden Wirkung in Bezug auf autoritäre gesellschaftliche Ordnungen, das seit den 1970er Jahren mit dem Netzwerk verbunden ist, wirkt bis heute weiter und bildet in westlichen Gesellschaften das ideologische Fundament neoliberaler Politik. Dass das Netzwerk als dehierarchisierte Organisationsform zwar technologisch durch das Internet realisiert ist, jedoch längst von asymmetrischen Machthierarchien durchdrungen ist, ist erst seit einigen Jahren Gegenstand der kritischen Auseinandersetzung geworden.²²

15 Luc Boltanski und Ève Chiapello entdecken in der Netzwerklideologie ein distinktives Merkmal der Managerliteratur der 1990er Jahre. Ihr Ansatz ist nicht nur wegen seiner differenzierten Beschreibung des Netzwerkbegriffs als Merkmal einer gegenwärtigen Gesellschaftsform interessant, sondern auch, weil darin der Begriff kritisch reflektiert und hinsichtlich seiner ideologischen Funktionen erklärt wird – und nicht, wie so oft, rein positivistisch. (Siehe Boltanski/Chiapello 2006 (1999), S. 186).

16 Der Netzwerkbegriff, der bis in die 1970er Jahre nur in spezialisierten Kreisen gebräuchlich war, erlebt seitdem eine zunehmende Konjunktur. Heute ist er Gegenstand unterschiedlicher Disziplinen und Denkrichtungen. Ein detaillierter historischer Abriss über die steile Karriere des wissenschaftlichen Netzwerkbegriffs findet sich in ebd., S. 194–202. Auch in der Kunstgeschichte lässt sich diese Entwicklung beobachten. Neben einer Fülle an Untersuchungen, die sich seit den 1990er Jahren direkt auf die Netzkunst bezieht, gibt es auch Versuche, das Netzwerk als wissenschaftliche und künstlerische Herausforderung zu theoretisieren. (Siehe dazu stellvertretend Julia Gelshorn und Tristan Weddigen, „Das Netzwerk. Zu einem Denkbild in Kunst und Wissenschaft“, in: *Grammatik der Kunstgeschichte. Sprachproblem und Regelwerk im ‚Bild-Diskurs‘. Oskar Bättschmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Hubert Locher und Peter J. Schneemann, Zürich/Emsdetten/Berlin: Edition Imorde, S. 54–77).

17 Siehe Boltanski/Chiapello 2006 (1999), S.186–190, 196; siehe auch Castells 2005, S. 4.

18 In der Tradition des Pragmatismus wurde im Umfeld der Forschungsrichtung der Chicago School und des Symbolischen Interaktionismus ein Theorierahmen entworfen, der zwar nicht explizit das Netzwerkparadigma benannte, in den sich spätere Netzwerkanalysen jedoch ohne weiteres einfügen lassen (siehe Boltanski/Chiapello 2006 (1999), S. 199).

19 Siehe McLuhan 1994, S. 3–6.

20 Dies haben auch Seth Siegelau und Dan Graham im Gespräch bestätigt (ABP Siegelau 2010a und ABP Graham 2013). Auch in jüngerer Zeit wird der systemtheoretische Ansatz für das Verständnis von Werken der frühen Konzeptkunst herangezogen wie etwa bei Skrebowski 2008.

21 Siehe Deleuze/Guattari 1987; Deleuze/Guattari 1977.

22 Sie werden angeführt von den bereits erwähnten Autor/innen. (Siehe Fisher 2007; Hardt/Negri 2004; Hardt/Negri 2003; Boltanski/Chiapello 2006 (1999); Castells 2005).

Netzwerk als soziale Praxis

Eine von der demokratischen Idee des Netzwerks abweichende Praxis findet sich bereits in der Konzeptkunst der 1960er und 70er Jahre. Besonders augenfällig wird dies im Vergleich zur Mail Art, deren Vertreter/innen ebenfalls im Netzwerk künstlerische und soziale Anliegen miteinander verbanden.²³ Zentrales Ziel der Mail Art in der Tradition von Ray Johnsons Praxis war es, eine künstlerische Gemeinschaft zu bilden, um dadurch Verbindungen zwischen einzelnen Individuen herzustellen, die andernfalls nicht bestehen würden.²⁴ Die Mail Art zielte auf einen globalen Austausch, der über Elemente der interpersonellen Briefkommunikation hergestellt werden sollte. Die Sendungen bestanden fast ausschließlich aus collagen-ähnlichen Briefmitteilungen. Ungeachtet der Tatsache, dass sie bald ergänzt und weitergeschickt würden, enthielten sie nicht selten persönliche bis intime Inhalte für die Empfänger/innen.²⁵

Anders waren die Vertreter/innen der Konzeptkunst nie daran interessiert, mit den Mitteln der Briefkommunikation eine (künstlerische) Gemeinschaft zu bilden, an der beliebige Personen teilhaben konnten. Das Netzwerk der Konzeptkunst war stattdessen durch eine starke Zentrierung des einzelnen Künstlers oder der Künstlerin gekennzeichnet, von dem/der alle Aktivitäten ausgingen. Sie verwendeten Formen der standardisierten Massenkommunikation mit dem Ziel, ihr persönliches Kontaktnetz auf beziehungsweise auszubauen. In Antins Adresskartei befanden sich nicht nur bedeutende Akteure der damaligen Kunstszene wie etwa Sol LeWitt, Andy Warhol, John Baldessari, Daniel Buren, Gilbert & George, John Cage, Judy Chicago, Jasper Johns, Marian Goodman und Lucy Lippard, sondern auch

Kunstinstitutionen wie Museen und Bibliotheken sowie andere Prominenz, darunter Betty Friedan, George Plimpton, Leonard Bernstein, Phil Glass und Alan Ginsberg.²⁶ Anders als bei gewöhnlichen Urlaubsgrüßen setzte Antin die Postkarte nicht allein zur Pflege und Aufrechterhaltung sozialer Beziehungen ein, sondern oft auch als Mittel einer ersten Kontaktaufnahme. Die Postkarten erzählten dabei nicht einfach eine Bildgeschichte, sondern ermöglichten der Künstlerin auch eine Art virtuelle Präsenz in der Kunstwelt. In markantem Kontrast zur Mail Art stehen auch die hohen Auflagen von Ephemera der frühen Konzeptkunst. Sie unterscheiden sich voneinander einzig durch Adressierung, Briefmarke und Poststempel.²⁷ Angesichts der unpersönlichen Ansprache, die nicht zwischen den einzelnen Empfänger/innen unterscheidet, muss man bei Ephemera der frühen Konzeptkunst deshalb viel eher von einer Form der Mitteilung denn von Briefkommunikation sprechen.²⁸

Eleanor Antins Praxis, die hier stellvertretend für die Ephemeraproduktion der frühen Konzeptkunst steht, lässt sich treffend mit der heutigen Wortbedeutung des *networking* beschreiben. Die illustren Adressat/innen von *100 Boots* saßen in den wichtigsten Museen, zählten zu den einflussreichsten Kurator/innen, Künstler/innen und Sammler/innen, die in der damals relativ kleinen Konzeptkunstszene selbst wiederum durch ein professionelles Beziehungsnetz miteinander verbunden waren, Informationen austauschten, Karrieren förderten.²⁹ Der Nachweis eines international ausgerichteten und professionellen Netzwerks findet sich in analoger Weise in On Kawaras Postkartenserie *I Got Up*, in der auch der Bezug eines Werkes zu seiner sozialen und institutionellen Rahmung thematisiert wird (Abb. 13a und 13b). Wie bei *100 Boots* ist eine nähere Charakterisierung der Adressat/

23 Siehe dazu Howard Fox, der Antins künstlerische Arbeit aus demselben Grund in der Mail-Art-Bewegung verortet (Howard N. Fox, „Waiting in the Wings. Desire and Destiny in the Art of Eleanor Antin“, in: *Eleanor Antin*, Ausst.-Kat. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 23.5.–23.8.1999, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1999, S. 15–157).

24 Siehe Jeanne Marie Kusina, „The Evolution and Revolutions of the Networked Art Aesthetic“, in: *Contemporary Aesthetics*, Nr. 3, 2005, <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0003.017/--evolution-and-revolutions-of-the-networked-art-aesthetic?rgn=main;view=fulltext>.

25 Die Mail Art setzte die privaten Inhalte des Briefverkehrs als Widerstandsmoment im bürokratischen Postsystem ein (siehe ebd.). Craig J. Saper führte dafür den Begriff „intimate bureaucracy“ ein. (Siehe Craig J. Saper, *Networked Art*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, S. X–XII, Vorwort, S. 16).

26 Die Namen finden sich auf Antins umfassender Adressliste, die sie für den Postversand von *100 Boots* nutzte. Sie ist im Besitz der Los Angeles County Museum of Art, Balch Art Research Library, wo auch die Antwortschreiben auf *100 Boots* archiviert sind. (Siehe BARL Antin 1970–1974).

27 Antin verwendete meist vorgedruckte Adressetiketten, die sie auf die Karten klebte. Weil sich im Laufe der Zeit die Liste der Empfänger/innen immer wieder veränderte, adressierte Antin die Postkarten zunehmend auch von Hand (siehe Antin 1999a, o. S.).

28 Die Vermutung liegt nahe, dass sich auch deshalb für die Konzeptkunst der im Vergleich zu Mail Art offenere Begriff *Ephemera* durchgesetzt hat. Er steht nicht nur für eine interpersonelle Briefkommunikation, sondern viel allgemeiner für Drucksachen mit Ankündigungsfunktion.

29 Siehe Antins Adresslisten für den Postversand von *100 Boots* (BARL Antin 1970–1974).

innen hinsichtlich ihrer Stellung und ihrer Positionen im Kunstsystem aufschlussreich.³⁰



13a S. 126



13b S. 127

Entsprechend der zunehmenden Bedeutung des Netzwerkparadigmas erfreute sich der Nachweis von sozialen Netzwerken in der frühen Konzeptkunst großer Beliebtheit. Ein bemerkenswertes Beispiel stellt Jan Dibbets' Beitrag für das *Art & Project Bulletin*, Nr. 15, im Jahr 1969 dar (Abb. 14).³¹ Es enthielt die Anweisung des Künstlers an das Publikum, die rechte Seite des Faltblatts im A3-Format auszuschneiden und an die Amsterdamer Galerie *Art & Project* zurückzusenden. Jedes retournierte Bulletin wurde auf einer Weltkarte vermerkt und die Verbindung von der Wohnadresse zu *Art & Project* in Amsterdam als Linie eingezeichnet. Die Galerie präsentierte daraufhin die grafische Auswertung auf der Weltkarte in einer Ausstellung. Ein halbes Jahr später erschien sie ebenfalls abgedruckt in der Sommerausgabe des Kunstmagazins *Studio International* (Abb. 15a–c).³² Neben den Grafiken weisen die Magazinseiten auch die Namen aller Adressat/innen nach, die Dibbets Aufforderung gefolgt waren und das Bulletin zurückgeschickt hatten (Abb. 15b). Die Liste repräsentiert die damals relativ kleine Konzeptkunstszene mit Schwerpunkt Europa und enthält neben vielen prominenten Künstler/

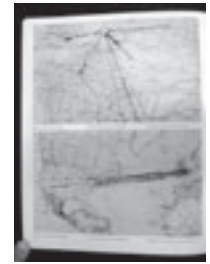
innennamen auch einige wichtige Galerist/innen und Sammler/innen der Zeit.



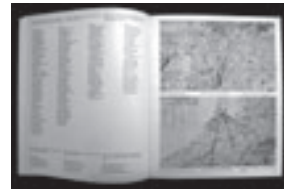
14 S. 129



15a S. 130



15c S. 133



15b S. 131

Der Nachweis von Netzwerken war in der frühen Konzeptkunst jedoch nicht auf künstlerische Arbeiten beschränkt, sondern diente auch Ausstellungsmachern als Beleg ihrer internationalen Perspektive auf die Kunst. Harald Szeemann druckte einen Auszug seines Adressbuchs markanterweise auf den ersten Seiten des Katalogs zur Ausstellung *Live in your Head. When Attitudes Become Form* ab (Abb. 16a und 16b). Es versammelt die Namen und Adressen der an der Ausstellung partizipierenden Künstler und jene von anderen Protagonisten der internationalen Kunstszene rund um die Konzeptkunst. Das Adressbuch ist expliziter Hinweis auf die internationale Ausrichtung der Ausstellung.³³ In beiden Beispielen diente die Zurschaustellung des eigenen Netzwerks weniger der Offenlegung bestimmter Ausschlussmechanismen der Kunstszene als einer Selbstpositionierung innerhalb der Kunstwelt und damit der Aufwertung der eigenen Arbeit. Bereits damals war im Bereich der Kunst das Maß der sozialen Vernetzung und deren internationale Ausrichtung ein Gradmesser für beruflichen Erfolg.



16a S. 134



16b S. 135

- 30 Auch Kawaras Adressat/innen waren fast ausschließlich einflussreiche Protagonist/innen der Szene rund um die Konzeptkunst und wiesen untereinander ein enges Netz an sozialen professionellen Beziehungen auf. Siehe dazu die Netzwerkanalyse zu *I Got Up* in Preisig 2012.
- 31 Zwischen 1968 und 1989 veröffentlichten Geert van Beijeren und Adriaan van Ravesteijn 156 Ausgaben des *Art & Project Bulletin*. Dieses bestand üblicherweise aus einem einzigen beidseitig bedruckten Faltbogen und wurde gratis an eine Adressliste mit circa 400 bis 500 Personen verschickt. Unter ihnen befanden sich neben Künstler/innen auch Kurator/innen und andere Vertreter/innen der Kunstszene. Die Auflage umfasste etwa 800 Kopien, wovon ein Teil in der Galerie während der Ausstellungsdauer auslag. Da die Bulletins, wie bei Dibbets' Beitrag, oft die Ausstellung selbst bildeten, nahmen sie den Status eigenständiger Werke an.
- 32 Die Ausgabe von *Studio International* enthielt eine sich über 48 Seiten erstreckende „Ausstellung“, die von Siegelglaub organisiert wurde. Er bat sechs Kritiker/innen, eine Sequenz von acht Seiten des Hefts zu editieren. Dibbets Beitrag war Teil von Lippards kuratierten Seiten. Die 48 Seiten der Ausgabe des Magazins wurden zusätzlich als Katalog unter dem Titel *July/August Exhibition Book* veröffentlicht (siehe Siegelglaub 1970).

33 Siehe Szeemann 1969, o. S.

Die Netzwerknachweise der frühen Konzeptkunst bieten darüber hinaus wertvolle Einblicke in soziale und geografische Zusammenhänge der Strömung. Sie belegen nicht nur die Dominanz europäischer und US-amerikanischer Städte, sondern auch die massive Überrepräsentation männlicher Akteure innerhalb der frühen Konzeptkunst. Die genderspezifischen Produktionsbedingungen müssen für die Beurteilung von *100 Boots* mitberücksichtigt werden. Antin nutzte die durch Ephemera gegebenen Netzwerkmöglichkeiten unter anderen Vorzeichen als ihre männlichen Kollegen. Die Arbeit mit Ephemera bot eine ebenso seltene wie notwendige Möglichkeit, um sich als weibliche Künstlerin überhaupt öffentliche Aufmerksamkeit zu verschaffen.³⁴

Reiseziel Museum of Modern Art, New York

Wie professionell die Künstler/innen der Netzwerk-Tätigkeit nachgingen, wird besonders deutlich an der Tatsache, dass fast alle Ephemera – obschon sie von den Künstler/innen in Eigenregie distribuiert wurden – in Zusammenarbeit mit einer Kunstinstitution entstanden sind. Antins Karte *100 Boots on the Ferry*, verschickt am 30. Mai 1973, markiert eine Wende innerhalb des zweijährigen Projekts (Abb. 12). Sie ist die erste von fünf Postkarten, die die letzte große Expedition der Gummistiefel nach New York City dokumentieren, die schließlich in Form einer Einzelausstellung im Museum of Modern Art endet. Antin formulierte erstmals 1972 in einem Brief an die Kuratorin Jane Neocol ihre Idee, die Serie nach New York zu bringen.³⁵ Neocol beantragte daraufhin erfolgreich die von Antin vorgeschlagene Ausstellung in der Sektion „Projects“ des MoMA und sicherte damit gleichzeitig die Finanzierung der New-York-Exkursion.



12 S. 125

Die vom 30. Mai bis 8. Juli gezeigte Ausstellung versammelte sämtliche 51 Postkarten der Serie und 28 großformatigere Fotografien, die

34 *100 Boots* ist bis heute die am häufigsten erwähnte Arbeit der Künstlerin.

35 Siehe Eleanor Antin, Brief an Jane Neocol, datiert 8.5.1972 (MoMA Antin 1973).

weitere Abenteuer der Stiefel in New York zeigten, jedoch nicht zu Postkarten weiterverarbeitet wurden. Außerdem präsentierte das Museum die 100 Stiefel als Objekte in einem Ausstellungsraum, der zu einer Art Mietskaserne umgestaltet wurde. Dieses „Crash Pad“ war ausgestattet mit einem alten Waschbecken, Matratzen, Schlafsäcken, Decken, Küchenstühlen und einem Radio, wobei der Raum nur durch den Spalt einer mit einer Kette gesicherten Tür sichtbar war (Abb. 17).³⁶ Für die Ausstellung wurden die fünf Fotografien, die Antin in New York City aufgenommen hatte, zu Einladungskarten umfunktioniert: *100 Boots on the Ferry*, *100 Boots Cross Herald Square*, *100 Boots Visit the Egyptian Gardens*, *100 Boots in the Park*, *100 Boots Enter the Museum* (Abb. 12, 18–21). Antins Absenderadresse wurde bei diesen Karten durch die Anschrift des MoMA ersetzt, der Nachweis der Druckerei „Frye & Smith Ltd. San Diego California“ entfernt. Der einzige markante Unterschied zu den übrigen Karten von *100 Boots* ist das gedruckte Ausstellungsdatum, das nun das ansonsten leere Mitteilungsfeld der Postkartenrückseite markiert (Abb. 22). Antin hielt am Vorgehen der Distribution fest. Die fünf Karten wurden in zeitlichen Abständen von sieben Tagen verschickt, wobei sich der Zeitplan jetzt jenem der Ausstellung anpasste. Die erste Karte, verschickt am 30. Mai, fiel mit dem ersten Tag der Ausstellung zusammen, die letzte wurde 10 Tage vor Ende der Ausstellungs-dauer versandt.³⁷ Dazu kamen die zwei Karten,



17 S. 136



18 S. 137



19 S. 138



20 S. 139



21 S. 140



22 S. 141

36 Siehe Werkliste „Projects: 100 Boots by Eleanor Antin“ (MoMA Antin 1973).

37 Antin schlug dieses Vorgehen bereits im Brief an Neocol vom 16.7.1972 vor: „I would then employ several of the sequences shot in New York as postcards to be mailed out from the Museum itself so that the mail work will be

die die Ausstellung im MoMA rahmten; zum Auftakt der Exkursion nach New York versandte Antin am 11. Mai 1973 die Karte *100 Boots Go East*, die die Stiefel entlang von Bahngleisen in landschaftlicher Umgebung zeigen. *100 Boots on Vacation* wurde am 9. Juli, nur ein Tag nach dem Abschluss der Ausstellung versandt. Sie gibt den Blick durch die offenen Hintertüren eines Busses auf gestapelte 100 Stiefel frei und ist die letzte der 51 Postkarten der *100 Boots*.

Antins Postkarten, deren Bedeutung sich angeblich gerade in der institutionskritischen Distributionsweise entfaltete, nahmen also zum Schluss der Serie fast unmerklich die Eigenschaften von gebräuchlichen Ausstellungseinladungen an.³⁸ Wie nahtlos sich *100 Boots* in die Logik der musealen PR-Arbeit einfügte, zeigt sich etwa daran, dass hinsichtlich der Adressliste kaum Änderungen vorgenommen wurden. Die Künstlerin forderte beim Museum eine Auflage von 1000 pro Postkarte an, um damit ihre Mailingliste zu beliefern.³⁹ Diese musste sich weitestgehend mit dem Verteiler des MoMA decken, denn das Museum hielt es nicht für nötig, zusätzliche Personen mit Einladungskarten zu beliefern – mit Ausnahme von ein paar Trustees.

Antins Zusammenarbeit mit dem MoMA verweist darauf, wie die Vertreter/innen der frühen Konzeptkunst die Netzwerklogik nicht für eine neue Demokratisierung der Kunst nutzten, sondern in einen ökonomischen Kontext übersetzten. Das Bemühen um Erweiterung eines professionellen Netzwerks bedingte die gezielte Adressierung zentraler Akteure des Betriebs und den Einbezug von etablierten Kunstinstitutionen und deren Vertreter/innen.⁴⁰

formally locked together with the New York show as the wind-up of the whole thing. In fact, the last card might be mailed out from the Museum on the last day of the show.“ (MoMAA Antin 1973a).

38 Auf einen institutionskritischen Impetus der Arbeit verweist auch der Saaltext zur Ausstellung *100 Boots*, die 1973 im MoMA stattfand. („100 Boots by Eleanor Antin“ (MoMAA Antin 1973)).

39 Siehe MoMAA Antin 1973b.

40 Die damalige Ambivalenz, zwar außerhalb der etablierten Institutionen zu agieren und dennoch von der Kunstwelt wahrgenommen zu werden, beschreibt sehr treffend Joseph Kosuth: „Well, the point I was making was that in the 60's we were very much thinking about the fact that we really wanted to break the form of making meaning radically and we didn't want to show in galleries and museums. We wanted to work directly out in the world. And the work I did at that time reflected this. However, we began to realize that, in fact, there was already a discourse, a sort of circuitry of galleries and museums in which information could flow. Unplugging your microphone somehow didn't really seem to be the way to go. So when Leo Castelli asked me to show with him. In 1969, when I was 24 years old, it was the right crisis moment for that ‚truth‘. I realized

Die Ausstellung *100 Boots* präsentierte sich als krönender Abschluss der über zweijährigen Serie. Zu stark hebt sich die Reise nach New York mit der Ausstellung im MoMA durch ihre Ereignishaftigkeit von den ansonsten trivialen Abenteuern der Stiefel ab, um als eine von vielen Episoden gelesen zu werden. Antin selbst erklärt im Brief an Necol vom 16. Juli 1972, gemäß der semantischen Struktur der Geschichte von *100 Boots* erlaube ein Abenteuer der Größenordnung der Exkursion nach New York keine Nebenbehandlung, weshalb die Serie zwingend mit der Ausstellung im MoMA enden müsse.⁴¹

Die Presse nimmt, als zentraler Knotenpunkt, innerhalb der professionellen Netzwerke eine große Bedeutung ein. Es erstaunt daher nicht, dass die Künstlerin, mit dem Hinweis, nichts dem Zufall überlassen zu wollen, darauf bestand, sich persönlich um sämtliche Öffentlichkeitsarbeit zu kümmern.⁴² Ebenso wenig verwundert es, dass die letzten fünf zu Einladungskarten umfunktionierten Karten von *100 Boots* die erneute Aufmerksamkeit vieler Printmedien weckten.⁴³ Antin hatte den Auftritt im MoMA über den Zeitraum von zwei Jahren medial vorbereitet und damit die übliche PR-Arbeit des Museums bei weitem übertroffen.

Das große Medieninteresse an der Ausstellung, das sich über den nordamerikanischen Raum erstreckte, richtete sich dabei interessanterweise weniger auf Antins künstlerische Praxis – die postalische Distribution von Kunst war damals nicht mehr neu – als auf die institutionelle Anerkennung des Werks durch das MoMA. Die Artikel spiegeln die implizite Annahme, dass *100 Boots* – ganz ohne Mithilfe der Künstler/innen – eine plötzliche Anerkennung durch das Museum erfahren habe respektive von diesem entdeckt worden sei:

„So far, mail art has remained an ‚in‘ thing among artists. Comic strips, collages, junk,

that there were a lot of people who could not ignore the kind of work I was doing, which was becoming known as conceptual art, and that if I was in a gallery like Castelli, they had to take it seriously. So I went there. The space was often very loaded for me because of what had gone on it before. And that was often problematic. But that was part of the texture of what I had to work with.“ (Joseph Kosuth und Felix Gonzalez-Torres, *A Conversation*, Presstext, Andrea Rosen Gallery, New York 2005, <http://www.andrearosengallery.com/exhibitions/felix-gonzalez-torres-and-joseph-kosuth>).

41 Siehe MoMAA Antin 1973a.

42 Siehe MoMAA Antin 1973b.

43 Die Arbeit hatte vorher schon beträchtliche Bekanntheit erlangt und einige Medien hatten bereits über sie berichtet. (Siehe beispielsweise Richards 1971 und Nemer 1972).

and practical jokes have circulated among them, but very little of it has reached the gallery or the attention of the average art lover. With the boots' appearance at the Museum of Modern Art, the form reaches a new level of respectability.⁴⁴

Tatsächlich aber nahm die Beziehung zwischen Museen und Künstler/innen die Form einer temporären Allianz an. Sie bediente gleichzeitig ganz unterschiedliche und scheinbar widersprüchliche Interessen: Die Künstler/innen äußerten ihr Autonomiebestreben gegenüber den Institutionen und suchten deren Zusammenarbeit dennoch für die Promotion ihrer Werke. Die Institutionen dagegen profitierten vom unternehmerischen Geist der Künstler/innen für die eigene PR und konnten zugleich ihren Vermittlungsanspruch gegenüber der Öffentlichkeit geltend machen.

Demokratie- und Profitversprechen

Unter den Pressestimmen zur Ausstellung *100 Boots* finden sich außerdem viele anerkennende Worte über Antins künstlerische Strategie, das Galerisystem mit Hilfe der Post zu unterlaufen.⁴⁵ Diese Betonung einer subversiven Geste Antins erstaunt nicht nur hinsichtlich des wenig expliziten Narrativs von *100 Boots*, sondern auch im Vergleich zum strategischen Vorgehen der Mail-Art-Künstler/innen. Ihre alternativen Netzwerke lassen sich zu Recht als demokratisch und dehierarchisiert beschreiben. Die Legitimierung oder Überprüfung ihrer Werke durch die Autorität der Kunstinstitutionen ablehnend, zahlten sie den Preis, von der Öffentlichkeit und Kunstwelt weitgehend ignoriert zu werden. Ray Johnson bleibt bis heute einer von ganz wenigen bekannten Namen, die mit der Mail Art in Verbindung gebracht werden.

Dennoch hält die Rezeption nach wie vor mehrheitlich an der Behauptung fest, es handle sich bei Ephemera der frühen Konzeptkunst um Werkformen mit institutionskritischen Aussagen. Eine Beschreibung der Werke beschränkt sich in der Fachliteratur zur Konzeptkunst der späten

44 Bill Marvel, „Galoshes Crash the MoMA. These Boots Were Made for Mailing“, in: *The National Observer*, 30.6.1973, S. 22. Auf die bereits etablierte Praxis der Mail Art verweisen auch Perreault 1973; Nemser 1972, S. 16, und Diana Loercher, „Tramp, Tramp, Tramp, the Boots Are Marching“, in: *Metropolitan Area*, 9.6.1973, S. 11.

45 Siehe zum Beispiel Ernest Leogrande, „100 Boots, 1 Bazar“, in: *News* (New York City), 31.5.1973, S. 95; Richard Martin, „Richard Martin on Art“, in: *Where It's At Magazine*, 1973, S. 45–46, S. 45; Arts 1973 sowie Richards 1971.

1960er und 70er Jahre allerdings meist auf die alternativen Distributionsformen, die die Künstler/innen mit der Produktion von Formaten wie Einladungskarten und Anzeigen schufen. Sie werden in Verbindung gebracht mit den dominanten Strukturen und Hierarchien, die die Kunstinstitutionen der Zeit prägten und mit dem Bedürfnis der Künstler/innen, außerhalb der etablierten Kunstinstitutionen und des Kunstmarktes den Zugang zur Kunst zu demokratisieren und ein größeres Publikum zu erreichen.⁴⁶

Bis heute beruft sich die Rezeption auf diese ideelle Komponente des Netzes: das Versprechen einer dezentralen, dehierarchisierten und damit demokratischen Form der Produktion. Zwar bedeutete die Verwendung des Postsystems in der Konzeptkunst einen realen Autonomiegewinn gegenüber den Kunstinstitutionen. Die Künstler/innen organisierten Distribution und Vermittlung ihrer Arbeit selbst und traten damit in Konkurrenz zu den Galerien und Museen.

Markanterweise dienten nun aber diese „alternativen Distributionsformen“ wesentlich dazu, professionelle Netzwerke aufzubauen. Im Unterschied zu Fluxus und Mail Art stand das Netzwerk im Dienst einer unternehmerischen Autonomie. Als Selbstunternehmer bewegten die Künstler/innen sich flexibler, mobiler und adaptiver, als dies in einem Kollektiv möglich ist, und entsprachen damit den Anforderungen einer auf Selbstverantwortung referierenden Arbeitslogik des Postfordismus.⁴⁷ Das Netzwerk stellte dabei, wie *100 Boots* deutlich macht, keine Alternative zu den Institutionen dar, sondern ein zusätzliches ökonomisches Handlungsfeld. Ökonomisch ist dieses Handlungsfeld hinsichtlich der Logik der Netzwerkökonomie, der die Praxis der Konzeptkunst bereits in den 60er Jahren folgte.⁴⁸ Sie basiert weniger auf Produktion und Verkauf eines Produkts als auf der Bildung eines sozialen

46 Diese Betrachtungsweise deckt sich mit vielen Aussagen von Künstler/innen, Kritiker/innen und Theoretiker/innen der Zeit, die nicht selten zur argumentativen Untermauerung dieser These beigezogen werden. Stellvertretend sei hier nochmals auf die Medienberichterstattung zu Antins *100 Boots* verwiesen. (Siehe Leogrande 1973 (wie Anm. 45); Martin 1973, S. 45 (wie Anm. 45); Arts 1973; Richards 1971). Ein Künstler, der sich in seinen Schriften explizit zu einer institutionskritischen Praxis bekannte, war Daniel Buren (siehe Buren 1995).

47 Siehe Pascal Gielen (Hg.), „Institutional Imagination. Instituting Contemporary Art Minus the ‚Contemporary‘“, in: *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, Amsterdam/New York: Antennae, 2013, S. 23.

48 Ich beziehe mich mit dem Begriff „Netzwerkökonomie“ auf die soziologischen, philosophischen und medientheoretischen Schriften von Boltanski/Chiapello 2006 (1999), S. 188–204; Hardt/Negri 2003; Fisher 2007; Castells 2005.

Netzwerks und dem Austausch von Informationen, der sich gewinnbringend auf zukünftige berufliche Schritte auswirkt. Das bedeutet aber auch, dass die künstlerische Praxis, solange sie sich für die Vermarktung des eigenen Werks umsetzen ließ, weder Kritik an einer Institutionalisierung der Kunst noch die Zusammenarbeit mit Museen, Kunstmagazinen und Galerien ausschloss. Die Künstler/innen übten mit der postalischen Distribution weniger Kritik an den Institutionen selbst als an Formen der Institutionalisierung der Kunst.⁴⁹ Einer liberalen Auffassung folgend, richteten sie sich gegen die Einschränkung künstlerischer Autonomie durch erstarrte Normen und Institutionen, die das Werk, seine Ausstellbarkeit und Distribution betreffen.⁵⁰

Die Parallelen zur gegenwärtigen Diskussion, wie sie vor allem in Zusammenhang mit dem Internet in unserer vernetzten Gesellschaft geführt werden, sind unübersehbar. Unsere Arbeitswelt ist geprägt von Themen wie Mobilität, Konnektivität, Flexibilität, Kooperation, Dezentralisierung, Dehierarchisierung, Kommunikation und Kreativität. Diese Begriffe beschreiben zentrale Ideale der gegenwärtigen kapitalistischen Dienstleistungsgesellschaft und sind deckungsgleich mit jenen Kernkompetenzen, die auf dem Arbeitsmarkt gefordert werden.⁵¹ Und wie damals das Postnetz, birgt heute das World Wide Web ein strukturell bedingtes demokratisches Moment, das allerdings nur in beschränktem Maß eingelöst wird. Neben dem eingeschränkten Zugang zur Infrastruktur für einen Großteil der Bevölkerung liegt der Grund dafür im profitorientierten Nutzen und in der Kontrolle großer Teile des Webs durch global

agierende Konzerne.⁵² Wie zahlreiche Autoren nachweisen, wurde die Netzmetapher, die am prominentesten im Zusammenhang mit Netzwerk-Technologien verwendet wird, erfolgreich vom Kapitalismus vereinnahmt.⁵³

Analog dazu blieben Dominanzen und Hierarchien auch in der vernetzten Welt der frühen Konzeptkunst bestehen. Obschon jede Person mit einer Postadresse Empfänger/in von Antins Postkarten hätte werden können, war der Zugang zum Werk in Tat und Wahrheit beschränkt auf die Elite der Kunstwelt, deren Schlüssel Antins Mailingliste war. Das Beispiel lässt darüber hinaus Zweifel am Ideal der dezentralen Netzwerkproduktion aufkommen.⁵⁴ Die Werk- und Distributionsform von Ephemera ersparte der Künstlerin zwar das Pendeln zwischen Kalifornien und New York, gleichwohl endet *100 Boots* in New York City, einem der wichtigsten Kunstzentren in dieser Zeit, im Museum of Modern Art, der wahrscheinlich mächtigsten Kunstinstitution auf dem amerikanischen Kontinent. Die Ausrichtung an und die Anerkennung von Machtzentren der Kunstwelt blieb eine Bedingung dieser neu gewonnenen Mobilität, die es ermöglichte, abseits der Zentren, allein durch das

49 Die Künstler/innen stimmten in den Kanon eines damals populären Anti-Institutionalismus ein, ohne jedoch auf die Institutionen zu verzichten. Dieses widersprüchliche Verhältnis der Konzeptkunst zu den Institutionen führt Blake Stimson aus (Stimson 2009, S. 20–31).

50 Boltanski und Chiapello erklären die Verwendung des Netzwerkbegriffs in ihrem historischen Abriss über die Begriffsentwicklung mit dem Bedürfnis, allgemeine Formeln zu entwickeln, mit Hilfe derer beliebige Einheiten miteinander verbunden werden können. So diente etwa in der französischen Philosophie der späten 1960er Jahre die Netzmetapher der Kritik an allen möglichen Bezugsgrößen und erlaubte es, die strikten Trennungslinien zwischen den Ordnungen und Klassen, zwischen Institution und Selbstorganisation im Sinne einer allumfassenden konnektionistischen Fantasie aufzuheben (siehe Boltanski/Chiapello, 2006, S. 196–197). Dies mag auch den scheinbaren Widerspruch erklären, dass Antin die Struktur von Institutionen mittels eigenunternehmerischer Tätigkeit unterließ und zugleich ihre Arbeit in institutionellen Ausstellungen münden ließ.

51 Siehe Gielen 2010, S. 18–23.

52 Analog dazu ist auch das Postnetz trotz seiner Stellung als öffentlich-rechtliche Anstalt des Bundes von zunehmenden Ökonomisierungsprozessen betroffen. Der massive Abbau von Poststellen in kleineren Gemeinden hat vor allem in der älteren Bevölkerung Entrüstung ausgelöst. Die neue Postverordnung, z.B. in der Schweiz, die nach langem politischen Seilziehen vom Bundesrat im Sommer 2012 verabschiedet wurde, schreibt vor, dass die nächste Poststelle zu Fuß oder mit den öffentlichen Verkehrsmitteln innerhalb von 20 Minuten für 90% der Bevölkerung erreichbar sein muss; oder dass die Öffnung von Briefkästen mindestens die Maße von 2,5 x 25 cm betragen muss (nach Art. 33). Der Bundesrat möchte so die Mindestanforderungen an ein demokratisch strukturiertes Postnetz einhalten. (Siehe Pascal Krauthammer, „Weiterhin ein anständiges Postnetz“, Audiobeitrag in: *Rendez-vous*, 30.8.2012, 12.30 Uhr, DRS 1, DRS 2, DRS 4 News und DRS Musikwelle, Zürich: SR DRS, 2012, <https://www.srf.ch/sendungen/rendez-vous/weiterhin-ein-anstaendiges-postnetz>). Die Machtverhältnisse von Netzwerken beschreibt Alexander Galloway aus medienhistorischer Perspektive. (Siehe Alexander R. Galloway, *Protocol. How Control Exists After Decentralization*, Cambridge, MA: MIT Press, 2004, sowie Galloway 2014).

53 Boltanski und Chiapello zeichnen den Legitimierungsprozess nach, in dem das Netzwerk als Bedingung für Werte wie Unabhängigkeit, Mobilität und Flexibilität steht. Der Begriff des „Netzwerks“, der bislang negativ oder technisch verstanden wurde, erfährt in den 1990er Jahren, unter anderem in der Managerliteratur, eine Verallgemeinerung und Aufwertung. (Siehe Boltanski/Chiapello 2006 (1999), S. 191–204). In den letzten Jahren erschien zu diesen Fragen auch eine große Anzahl an ideologiekritischen Publikationen. (Siehe stellvertretend Fisher 2007; Castells 2005; Virno 2003).

54 Das Ideal einer dezentral organisierten Kunstwelt wird beispielweise von Perreault in seinem Artikel zur MoMA-Ausstellung beschworen (siehe Perreault 1973).

Netz der Post, mit der Kunstwelt in Verbindung und als Künstlerin erfolgreich zu sein.⁵⁵ Die Verheißung nach Demokratisierung und Überschreitung der Grenzen des Kunstbetriebs, wie sie die Netzwerkmetapher transportiert, wurde im Vertrieb der Werke über das Postnetz nicht eingelöst. Dass die Rezeption der Konzeptkunst bei der Interpretation der Werke gleichwohl dem metaphorologischen Versprechen des Netzwerks unhinterfragt folgt, lässt sich im Rekurs auf Blumenfeld erklären. In seiner Theorie zur Metamorphologie beschreibt er, wie die Metapher *als* Bild gegenüber der realen Funktionsweise (des Netzwerks) eine mächtige Eigendynamik – im Sinne einer Utopie – entwickeln kann, die begrifflich nicht einzuholen ist, aber auf die Theoriebildung Einfluss nimmt.⁵⁶

In *100 Boots* wird das neue Verhältnis der künstlerischen Produktion zu Mobilität und Dezentralität als ambivalente Größe verhandelt. Die Reise, die mit den Abenteuern der Stiefel eingeführt wird, entpuppt sich bald als Fiktion, die einzig auf den Postkarten suggeriert wird. Die Stiefel, ebenso wie Ephemera Platzhalter für Fortbewegung, stehen sinnbildlich für diese neu gewonnene Mobilität, die das physische Reisen obsolet macht. Im Kontrast dazu steht die Ausstellung im MoMA, die – aller Mobilität zum Trotz – das Thema des Reisens durch den umständlichen Transport der 100 Stiefel nach New York, sehr materiell werden lässt und die Frage aufwirft, wo die Grenzen der Netzwerkmobilität erreicht sind.

100 Boots steht für eine künstlerische Praxis der frühen Konzeptkunst, die bereits in den späten 1960er Jahren eine Entwicklung unserer heutigen Netzwerkgesellschaft vorzeichnete und Werte wie Mobilität, Flexibilität und Dezentralität vorwegnahm. Die Künstler/innen entwarfen mit der Produktion und Distribution von Ephemera die Idee einer vernetzten Welt, in

55 Antins Aussage über die Ausstellung *100 Boots* im MoMA, „I always knew they have to enter the museum to become art“, suggeriert zwar eine Kritik an der Definitionsmacht von Kunstinstitutionen. Gleichzeitig kommt darin auch die Bereitschaft zum Ausdruck, sich dem MoMA unterzuordnen. Das Zitat findet sich sowohl in Richards 1971, als auch in Laurie Johnston, „100 Boots to End Cross-Country March at Museum“, in: *New York Times*, 16.5.1973, S. 49. Das Verhältnis zwischen Institutionen und Netzwerken bildet auch heute einen zentralen Gegenstand der Diskussion um die Produktion von Kunst. Der Kurator und Aktivist Ben Vickers sieht die Dominanz von Institutionen innerhalb der aktuellen Gesellschaftsordnung darin begründet, dass Netzwerke zwar beweglich, aber nicht in der Lage sind, Erfahrungen und organisatorisches Wissen zu bewahren (siehe Vickers 2014, S. 39).

56 Siehe Blumenberg 1979, S. 10-15.

der die Ambivalenz zwischen Demokratie- und Kapitalversprechen ebenso Ausdruck fand wie ein neues unternehmerisches Selbstverständnis der Künstler/innen, mit dem sich die Möglichkeiten der vernetzten Welt gewinnbringend ausschöpfen ließen.

Künstlerische Verwaltung des multiplen Werks

In den 1990er Jahren realisierte Eleanor Antin eine zweite Werkversion von *100 Boots*: eine vollständige Serie von 51 Postkarten in einer Auflagehöhe von 25. Jede Karte ist nummeriert, die erste der Serie von der Künstlerin signiert. Bei einer Auktion von Christie's in New York City im Jahr 2010 wurde die Editionsnummer 2/25 für 32'500 USD verkauft.⁵⁷ Die Neuauflage bot Antin die Möglichkeit, das Werk zu verkaufen – eine Möglichkeit, die bei der ursprünglichen Version von *100 Boots* nur die Empfänger/innen der Postkarten hatten. Vor allem aber bleibt die Serie so in ihrer Vollständigkeit erhalten und kann heute entsprechend in Ausstellungen präsentiert werden.⁵⁸

Die Überlieferung von Ephemera wird nämlich durch die strukturelle Unvollständigkeit des Werks erschwert. Zwar sind Antins Postkarten von den Empfänger/innen sorgsam verwahrt oder befinden sich in Museen und Archiven, die sich des künstlerischen Wertes bewusst sind und *100 Boots* für die Mit- und Nachwelt sichern. Die unbekannte Anzahl der heute noch erhaltenen Karten von *100 Boots* ist aber über mehrere Kontinente verteilt; die Serien sind zum Teil unvollständig oder nicht mehr erhalten.⁵⁹

Werke in Form von Anzeigen, Einladungen und Ausstellungsankündigungen stellten neue Anforderungen an die Künstler/innen:

57 Siehe den Verkaufsnachweis der Auktion vom 11.11.2010: Christie's, *Sale 2357, Lot 430, Eleanor Antin, 100 Boots, 11.11.2010, New York, Rockefeller Plaza*, New York, 2010, <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/eleanor-antin-b-1935-100-boots-5374099-details.aspx>. Unklar ist, wann Antin diese Edition realisierte.

58 In der Edition wird das Werk auf seinen Gehalt als serielle Bildergeschichte reduziert. Es verliert dadurch seine Eigenschaften als komplexes Referenzsystem, das durch Poststempel und Adressierung auf geografische und soziale Kontexte verweist. Dies wird etwa beim Vergleich mit jener Werkversion deutlich, die sich im Besitz der Kadist Foundation befindet. Sie umfasst zehn Karten, frankiert, entwertet und adressiert an Bob Smith, damals Kurator am Brand Art Center in Glendale, Kalifornien, und bezieht ihre Bedeutung gerade aus der Tatsache, dass die Karten versandt wurden. (Siehe Kadist Art Foundation, *Kadist Collections, Eleanor Antin, 100 Boots*, Paris, 2012, <http://kadist.org/work/100-boots>).

59 Da Antin die Adressliste während der Realisationsphase der Arbeit laufend veränderte, hat kaum jede/r Adressat/in ein vollständiges Set an Karten erhalten.

Konzeptbasierte Werke ließen sich auf dem Postweg äußerst effizient verbreiten. Sie konnten jetzt gleichzeitig in unterschiedlichen Kontexten auftauchen, wodurch die Bedeutung des „Originals“ ad absurdum geführt wurde. Dieses Kapitel fragt nach den Konsequenzen der netzwerkorientierten Produktions- und Distributionsweisen von Ephemera der frühen Konzeptkunst. Wie gingen Künstler/innen mit Werken um, die nicht länger durch einen in sich abgeschlossenen Gegenstand, sondern durch die Relationen seiner Teile zueinander bestimmt waren? In welchem Verhältnis steht ein textbasiertes künstlerisches Konzept zu seinen Ausführungen? Herausgefordert wurde in der Herstellung und Distribution von Ephemera nicht bloß ein modernistisches Verständnis des autonomen Einzelwerks, sondern auch der künstlerische Umgang mit dem eigenen Werk. Die Koordination von Produktion und Distribution stellte die Künstler/innen vor organisatorische und administrative Anforderungen, denn das Werk musste einerseits möglichst breit verstreut, aber zugleich – für seine Sicherung – auch kontrolliert werden.

Fragmentierungen des Werks

Dan Grahams vielbeachtetes *Schema (March 1966)* von 1967 ist Teil einer in den 1960er Jahren entstandenen Werkgruppe, die der Künstler eigens für den Abdruck in Magazinen konzipiert hatte. Das Werk ist beispielhaft für jene text- und konzeptbasierten Ephemera der frühen Konzeptkunst, die sich unbeschränkt oft realisieren lassen, weil sie einzig auf einem schriftlichen Konzept basieren. *Schema (March 1966)* ist eine Auflistung von Angaben über die Druckseite einer Publikation oder Zeitschrift: die Anzahl an Adjektiven, Adverbien, Nomen, das Verhältnis von bedruckter und unbedruckter Fläche, die Papierstärke, Schrifttypus, Größe oder Anzahl der verwendeten Zeichen (Abb. 23a und 23b). Wie Graham erklärt, sollte *Schema (March 1966)* als einzelne Seite in unterschiedlichen Zeitschriften abgedruckt werden. Bei jeder Veröffentlichung fällt dem Herausgeber die Aufgabe zu, die Daten dem jeweiligen Kontext der Magazinseite entsprechend zu vervollständigen.⁶⁰ Allerdings erweist sich *Schema (March 1966)* in seiner Ausführung als unabschließbar.

60 Der die Arbeit erläuternde Text findet sich bei fast allen Druckversionen, so auch in der Zeitschrift *Aspen*, Nr. 5+6, 1966/1967 (Graham 1966/1967). Als Wiederabdruck erschien der Text auch im 1972 herausgegebenen Katalog *Works* (Graham 1972, o. S.).

Da beim End-Druckvorgang im gedruckten Text minimale Abweichungen von der Vorlage entstehen, müssten die Angaben zum jeweiligen prozentualen Anteil von bedruckter und unbedruckter Seitenfläche fortlaufend korrigiert werden. Die Daten lassen sich deshalb niemals präzise angeben.⁶¹ *Schema (March 1966)* zitiert formal die Seite eines Magazins, dessen Inhalt die Arbeit selbst bildet. Werk und Kontext der Magazinseite fallen insofern zusammen, als das Werk als selbstreferenzielles Inventar für den Kontext dient. Indem das Werk aus gedrucktem Papier und aus Informationen auf dem Papier besteht, behauptet es sich einerseits als ein und dasselbe wie die physisch präsente Seite und reflektiert andererseits zugleich deren materielle Eigenschaften.⁶²



23a S. 142



23b S. 143

Das Werk existiert grundsätzlich in zwei Versionen: als unausgeführtes Konzept mit Platzhaltern für die zu vervollständigenden Daten (Abb. 23a) und als realisiertes Werk mit je nach Publikationskontext variierenden Zahlenangaben (Abb. 23b). Als Druckversion erschien *Schema (March 1966)* zwischen 1966 und 1969 allein in fünf verschiedenen Printmedien. Es handelt sich dabei um drei alternative Kunstmagazine, die, mit Ausnahme von *Aspen*, im direkten Umfeld der frühen Konzeptkunst entstanden.⁶³ die Winterausgabe von *Aspen*,

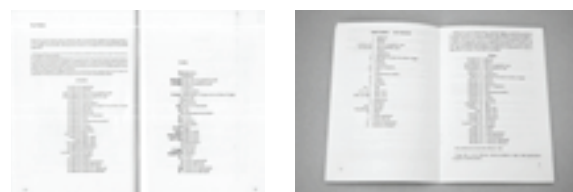
61 Dan Graham bezieht sich auf Kurt Gödels Unvollständigkeitstheorem. Siehe dazu die ausführlichen Erläuterungen in Stemmrich 2008, S. 18–21. Graham erklärt, dass alle zu vervollständigenden Daten in *Schema (March 1966)* voneinander abhängig seien, gegenseitig ad infinitum angepasst werden müssten und deshalb keine der Angaben abschließend präzise gesetzt werden könne (siehe Graham 1972, o. S.). Dieses Prinzip der Unabgeschlossenheit ist nur in Hinblick auf die prozentualen Angaben zur bedruckten und unbedruckten Fläche der Magazinseite nachvollziehbar, nicht aber in Bezug auf alle anderen Daten von *Schema (March 1966)*.

62 Die Selbstreferenzialität, die darin liegt, sich selbst zu zitieren, wiederholt sich auch im Werktitel: Mit „Schema“ wird eben das bezeichnet, was das Werk selbst darstellt.

63 Im Gegensatz dazu behauptet Alberro, dass die Veröffentlichung von *Schema (March 1966)* im industriellen Kontext der Magazine, das Werk einem breiten Publikum physisch zugänglich gemacht habe, dem Kunst sonst nur in Form von Reproduktionen bekannt sei. (Alberro 2004, S. 59).

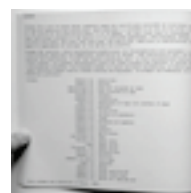
Nr. 5/6, 1966/1967 (Abb. 23a und 23b), die erste Ausgabe von *Extensions* 1968 (Abb. 24) und *Art-Language*, Bd. 1, Nr. 1, 1969 (Abb. 25). Zur Ausführung kam das Werk außerdem im 1969 erschienenen Katalog zur Gruppenausstellung *Konzeption/Conception* in Leverkusen (Abb. 26a–b), sowie in Dan Grahams selbstpubliziertem Buch *End Moments* aus dem gleichen Jahr (Abb. 27a–c).⁶⁴ Anders als bei *100 Boots* ist die Vierteiligkeit von *Schema (March 1966)* nicht auf seine serielle Ausrichtung zurückzuführen. Sie resultiert aus dem textbasierten Konzept, aus dem die Eigenschaften jeder spezifischen Version abgeleitet werden. Der Umstand, dass heute die entsprechenden Publikationen nur noch schwer erhältlich sind, macht den ephemeren Charakter dieser einzig als Druckmedien bestehenden Versionen und die damit verbundenen Probleme der Werksicherung deutlich.⁶⁵ Wie Antin hat deshalb auch Graham das Werk in eine verkäufliche Form gebracht. Er hat dadurch dessen Erhalt gesichert und darüber hinaus den Nachweis erbracht, dass dieses Werk Bestandteil seines Œuvres ist. Das belgische Sammlerpaar Herman und Nicole Daled hat *Schema (March 1966)* im Jahr 1971 über die Lisson Gallery für seine Sammlung angekauft. Das Werk umfasst 15 Papierdokumente (Abb. 28a bis 28d). Darunter befinden sich neben fotokopierten Druckversionen von *Schema (March 1966)* mehrere mit handschriftlichen Notizen ergänzte Schreibmaschinenblätter, von denen manche originale Druckvorlagen, manche ergänzende Texte des Künstlers sind, sowie einige handschriftliche Skizzen und Werkentwürfe. Alle Dokumente tragen die handschriftliche Signatur des Künstlers. Der Version wird dadurch der Status eines Originals verliehen und damit eine Hierarchisierung der Werkteile vorgenommen. Alle anderen, nicht signierten Werkversionen, wie sie in Druckmedien veröffentlicht wurden,

sind gegenüber dem Original auf ihren Status als Reproduktionen (dieses Originals) reduziert.



24 S. 144

25 S. 145



26a S. 146



26b S. 147



27a S. 148



27b S. 149



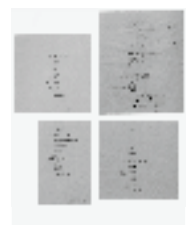
27c S. 150



28a S. 152



28b S. 153



28c S. 154



28d S. 155

64 Siehe Graham 1969b, S. 44–46; *Konzeption/Conception* 1969, o. S.; Graham 1969a, S. 14–15; Graham 1968, S. 22–23, und Graham 1966/1967, o. S.

65 Die Suche nach den Druckversionen wird zusätzlich dadurch erschwert, dass trotz der unzähligen Artikel, die bisher zu *Schema (March 1966)* entstanden sind, einzig der Nachdruck von *For Publications* ein vollständiges und fehlerfreies Verzeichnis über die Publikationsorte und -daten des Werks enthält (leider ohne die entsprechenden Werkabbildungen). (Siehe Graham 1991 (1975)). Erst 2008 zeigte der Händler und Ausstellungsmacher David Platzker in seinem New Yorker Ausstellungsraum und Buchladen *Specific Objects* in Zusammenarbeit mit Dan Graham in der Ausstellung *Vintage Dan Graham: Projects for Publications, 1966–2009* (15.6.–18.7.2009) sämtliche originalen Publikationen des Künstlers und hatte dafür auch alle Druckversionen von *Schema (March 1966)* zusammengetragen.

Grahams Dokumentensammlung ist für die Praxis der frühen Konzeptkunst eher ungewöhnlich. Zum „Original“ erklärt wird üblicherweise eine erste Niederschrift des Konzepts, aus dem sich alle Druckversionen ableiten lassen und dem

sie sich unterordnen. Ein solches handschriftliches „Ursprungsdokument“, das heute, gerahmt und ausgestellt, Zeugnis der künstlerischen *inventio* ablegt, hat Sol LeWitt 1973 an Herman und Nicole Daled verkauft. Die 15 Seiten umfassende Version von *Sentences on Conceptual Art* von 1968 besteht einzig aus einem handschriftlichen Manuskript und ein paar wenigen losen Notizen.⁶⁶

Partitur und Aufführung

Hierarchisierungen und Fragmentierungen, wie sie für die frühe Konzeptkunst bezeichnend sind, werden erst nachvollziehbar, wenn man die Nähe vieler Werke zu Partituren, Instruktionen und Performance-Notationen berücksichtigt, die bereits in der Happening- und Fluxusbewegung große Verbreitung gefunden haben.⁶⁷ So lässt sich in den frühen 1960er Jahren eine allgemeine Tendenz zur Produktion von Werken beobachten, in der ein generelles Template oder eine Idee unterschiedliche „spezifische“ Umsetzungen generieren. Diese können die Form einer Performance, eines skulpturalen Objekts, fotografischer Dokumente oder sprachlicher Statements annehmen.⁶⁸ Nelson Goodman bezeichnet solche Kunstwerke in seiner sprachphilosophischen Untersuchung als „allografisch“. Anders als autografische Werke, zu denen Zeichnungen oder Gemälde zählen, sind allografische Werke – gleich Musikpartituren – ohne Informationsverlust reproduzierbar. Sie bedingen die wiederholbare Kopierbarkeit von Symbolen, weil sie auf Notationssystemen basieren. Dagegen kann die Transposition autografer

Zeichenrealisierungen nicht ohne Informationsverlust stattfinden. Für die Frage nach der Authentizität eines Kunstwerks ist diese Unterscheidung von Bedeutung; in der Musik oder Literatur gibt es, anders als in der Malerei, so etwas wie Fälschung nicht.⁶⁹

Goodman folgend haben wir es bei vielen textbasierten Werken der frühen Konzeptkunst, wie bei Dan Grahams *Schema (March 1966)* oder Sol LeWitts *Sentences on Conceptual Art*, mit allografischen Notationssystemen zu tun. Kennzeichnend für sie ist die Unterscheidung zwischen Partitur und Aufführung. Diese Distinktion entspricht in der Konzeptkunst jener von Konzept und Form eines Werks – eine Differenzierung, die in den späten 1960er und 70er Jahren zum zentralen Moment der künstlerischen Praxis erhoben wurde. Viele Künstler/innen beharrten auf dieser Trennung, weil für sie das Werk einzig in der Idee bestand und nicht in den physischen Manifestationen, in denen diese Ideen realisiert wurden. Das Kunstobjekt sollte, mehr noch, zugunsten der Idee verschwinden.⁷⁰ Diese Trennung von Form und Inhalt – die erste Voraussetzung für die Form konzeptbasierter Werke – rekurriert implizit auf den Dualismus zwischen Geist und Körper, der die abendländische Kultur seit der Neuzeit prägt.

So hat beispielsweise der Künstler Joseph Kosuths besonders vehement darauf hingewiesen, dass seine Werke als reine sprachliche Abstraktion zu lesen seien.⁷¹ Die zahlreichen Photostats, die Kosuth von Lexikoneinträgen gefertigt hat, verstand er nicht als Kunst, sondern bloß als „specific representations“ – später nannte er sie Requisiten – für die generelle Idee, das Werk. Im Falle von Kosuth erwies sich das Bemühen um eine auf Sprache reduzierte Kunst als nicht realisierbar. Denn diesen Intentionen zum Trotz bildete sich auf dem Kunstmarkt bald eine große und bis heute anhaltende Nachfrage nach den oft großformatigen Photostats. Sie sind zu Kosuths unverwechselbarem künstlerischem Markenzeichen geworden.⁷²

66 Das Werk wurde 2010 in der Ausstellung *A Bit of Matter and a Little Bit More. The Collection and Archives of Herman and Nicole Daled. 1966–1979* im Haus der Kunst in München gezeigt und auch in den umfassenden Begleitkatalog aufgenommen. Bemerkenswert ist, dass der Katalog im Bildteil zwischen Werken und Archivmaterial unterscheidet. Gerade LeWitts *Sentences on Conceptual Art* sind beispielhaft für die fließenden Grenzen zwischen Archivmaterial und Kunstwerk in der Konzeptkunst. Ironischerweise schließt LeWitts Werk mit dem Satz „These sentences comment on art, but are not art“. Die Arbeit findet sich im Katalog unter der Rubrik „Werke“ (siehe Daled 2010, S. 226–229).

67 Siehe Kotz 2005. Zu den einflussreichsten Vertretern aus Fluxus und Happening gehören etwa George Brecht, John Cage oder Allen Kaprow. Eine umfassende Untersuchung zum Übergang von abstrakter Malerei zu konzeptuellen Strategien hat Julia Robinson am Beispiel der Partituren (Event Scores) von George Brecht vorgelegt. (Siehe Julia E. Robinson, *From Abstraction to Model. In the Event of George Brecht & the Conceptual Turn in the Art of the 1960s*, Dissertation, Princeton: Princeton University, 2008).

68 Siehe Kotz 2005, S. 3.

69 Siehe Goodman 1976, S. 127–221; Martin Fischer, „Schrift als Notation“, in: *Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes*, hrsg. von Peter Koch und Sybille Krämer, Tübingen: Stauffenburg, 1997, S. 83–101.

70 Zum ersten Mal ausführlich beschrieben wurde dieses Dogma der späten 1960er Jahre im Vorwort von Lucy Lippards *Six Years. The Dematerialisation of the Art Object from 1966–1972*: „Conceptual Art, for me, means work in which the idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious and/or ‚dematerialized‘“ (Lippard 1997 (1973), S. vii–xxii, Zitat S. vii).

71 Am markantesten zeigt sich dies in Kosuths zahlreichen publizierten Texten (Kosuth 1991; Kotz 2005, S. 9–11).

Als (physische) Realisationen künstlerischer Konzepte befinden sich die Werke der frühen Konzeptkunst in einem permanenten Spannungsfeld: Sie sind einerseits Teil eines allografischen Notationssystems, in dem es kein eigentliches Original gibt, sondern jede einzelne Realisation ein eigenständiges Werk ist. Weil sich aber andererseits jede Realisation an einem Grundschema orientiert, kann sie ebenso gut, wie im Falle von Kosuth, als bloße Ableitung verstanden und damit gegenüber dem Grundschema abgewertet werden.

Anders als bei Kosuth, der dieses Spannungsfeld aufzulösen suchte, stellt Dan Grahams signierte Version von *Schema (March 1966)* das Vorhandensein eines Ursprungdokuments in Frage. Die zum Original erhobenen Kopien und Manuskripte erweisen sich als beliebige Sammlung von Dokumenten, von denen wenigstens die Fotokopien nur deshalb zu Originalen werden, weil sie die Signatur des Künstlers tragen. In ihrer Erscheinung erinnert die Version deshalb weniger an ein Kunstwerk denn an eine Dokumentensammlung aus dem administrativen Kontext, die gerade signiert und auf dem Weg zur nächsten Dienststelle autorisiert wurde. Man darf die Arbeit daher als Hinweis auf die von Willkür geprägte Praxis lesen, mit der (Kunst-) Institutionen einem beliebigen Gegenstand den Status „Kunst“ verleihen – eine Praxis, die Graham in Zusammenarbeit mit der John Gibson Gallery für *Schema (March 1966)* selbst anwendete.

Wenn nun aber ein Konzept eine Vielzahl an Realisationen generieren kann, in welcher Beziehung stehen diese zueinander? Haben wir es dann mit Werkteilen, Versionen oder gar unterschiedlichen Werken zu tun? Und ist es für die Bedeutung des Werks ausschlaggebend, welche Version wir ansehen, das heißt, verändert sich die Bedeutung der Versionen mit dem Publikations- respektive Präsentationskontext? Liz Kotz bezeichnet die jeweilige Umsetzung eines Konzepts nicht als Repräsentation oder Reproduktion, sondern als Spezifikation. Sie richtet das Augenmerk auf den Umstand, dass sich die Reproduktion je nach Kontext verändert, also *spezifiziert*.⁷³ Die Bezeichnung scheint zunächst gerade für Grahams *Schema (March 1966)* treffend, wird das Werk doch in unterschiedlichen Printmedien produziert. Jede abgedruckte

72 Dieser Erfolg ist nicht zuletzt auf Kosuths professionelle Selbstvermarktung zurückzuführen. Eine ausführliche Analyse hierzu findet sich in Alberro 2003, S. 27–42.

73 Siehe Kotz 2005, S. 14.

Version spezifiziert dabei das Konzept, indem es die Eigenschaften des (spezifischen) Kontextes, wie etwa die Typografie auf der Magazinseite, in sich aufnimmt und wiedergibt. Indem *Schema (March 1966)* objektsprachlich die formalen und materiellen Eigenschaften der Magazinseite (Papierstärke etc.) beschreibt und sich gleichzeitig metasprachlich selbst mit den sprachlichen Eigenschaften wie Anzahl Nomen und Adjektive zitiert, löst sich die Aussage des Werks im Kontext auf. In Absetzung zu einem als autonom aufgefassten Werk weist *Schema (March 1966)* also eine Struktur auf, die sich gegenüber dem Präsentationskontext als durchlässig erweist.

Allerdings bestätigt sich diese Kontextspezifität in der Ausführung des Werks nur beschränkt. Zwar verändern sich in den Druckversionen etwa die von den Herausgeber/innen gewählte Typografie, Papierqualität, das Format und die Zahlenangaben des Schemas. Weil jedoch das Werk auf der weißen Seite einen abgeschlossenen Raum für sich beansprucht und so andere Teile des Magazins auf den umliegenden Seiten nicht einbezogen werden, verharret der Kontextbezug in den Druckversionen auf einer formal abstrakten Ebene, in der das Werk nur auf sich selbst referiert.⁷⁴ Die einzelnen Spezifikationen fügen dem Konzept also weder zusätzliche Bedeutungsebenen hinzu, noch dienen sie einem besseren Verständnis des Werks. Für Letzteres ist vielmehr die Lektüre des Begleittextes zum Konzept und des Grundschemas notwendig, die Graham in den Jahren 1967 bis 1968 immer mitabdruckte (Abb. 23 bis 27).⁷⁵

74 In Anlehnung an die Praxis der Minimal Art findet hier ein bloß formaler Kontextbezug statt. Er stellt sich nur in Bezug auf Materialität, Dimension und Raum her, nicht jedoch in Hinblick auf soziale Aspekte. Die Magazinseite ist vergleichbar mit einem neutralisierten White Cube. Dagegen versteht Alberro *Schema (March 1966)* am Übergang zwischen einer phänomenologischen Auffassung von Ortspezifität der Minimal Art und einem strukturalistischen Zugang zur Kontextspezifität, wie er in der Konzeptkunst bedeutsam wird (Alberro 2004, S. 57).

75 Weil sich die einzelnen Ausführungen formal teilweise sehr ähnlich sind, ist es nicht immer einfach, eine angewandte Werkversion von einer Reproduktion zu unterscheiden. Dies wird weiter durch den Umstand erschwert, dass in vielen Monografien und Katalogen zu Grahams Œuvre sämtliche Druckversionen wiederum als Reproduktionen (und nicht als Spezifikationen des Schemas) abgebildet sind. Die vom Künstler und der Lisson Gallery 1972 herausgegebene Monografie *Works* versammelt verschiedene Versionen von *Schema (March 1966)* als Reproduktionen. Darunter mischen sich auch Druckvorlagen, die nie in Magazinen erschienen sind, was eine Übersicht zusätzlich beeinträchtigt. Graham gibt dadurch eine Lesart des Werks vor, die nicht länger zwischen dem angewandten Werk und seiner Reproduktion unterscheidet. Er blendet die Rahmenbedingungen der Realisation mit ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten aus. Zugleich ermöglichen die Wie-



23a S. 142



23b S. 143



24 S. 144



25 S. 145



26a S. 146



26b S. 147



27a S. 148



27b S. 149



27c S. 150

Zeitschriften: Mediatisierte Orte der Kunstrezeption

Die Trennung von Konzept und Ausführung brachte es mit sich, dass ein und dasselbe Werk gleichzeitig in unterschiedlichen medialen Kontexten präsentiert werden konnte, ohne dabei den Status einer Edition oder Reproduktion anzunehmen. Die Veröffentlichung von *Schema* (March 1966) durch unterschiedliche Printmedien hatte so eine bisher ungekannte Verbreitung des Werks zur Folge. Gegenüber dem selbstorganisierten Postversand, den Eleanor Antin für *100 Boots* wählte, ermöglichte die Distribution über ein Printmedium eine noch mobilere, effizientere und dezentralisierte Werkproduktion. Graham überließ nicht nur die Ausführung von *Schema* (March 1966) den Herausgeber/innen. Er lagerte auch den Vertrieb an Zeitschriften und anderer Publikationsorgane aus, die ihrerseits die Dienste der Post nutzten. Mit der Wahl eines

derabdrucke eine Erhaltung des Werks. Über das Interesse von Künstler/innen an der Gattung des Werkkatalogs siehe Schneemann 2005a, S. 205–221, hier S. 210.

Printmediums wählte Graham zugleich seine Zielgruppe und konnte auf sein soziales Netzwerk zugreifen. Das Werk gelangte nun über die Mailingliste einer Zeitschrift an die Abonnent/innen, deren Zahl sich mit der Veröffentlichung in mehreren Printmedien vervielfachte.

Es ist aber nicht allein auf ihre Wirkung als Präsentationsverstärker zurückzuführen, dass außer Dan Graham gleichzeitig auch eine ganze Reihe anderer Künstler/innen – etwa Joseph Kosuth, Stephen Kaltenbach oder Adrian Piper – Printmedien als Ausstellungs- und Distributionskontext ihrer konzeptbasierten Werke wählten. Kunstmagazine gewannen, besonders im New Yorker Umfeld, im Laufe der 1960er Jahre bedeutenden Einfluss auf den Kunstmarkt, den Fachdiskurs und die öffentliche Wahrnehmung. Ihre zunehmende Relevanz als Ort der Vermittlung und Präsentation von Kunst hatte bedeutende Konsequenzen für die Kunstproduktion der Zeit.

Wie Alberro dargelegt, griff im Zuge des Wirtschaftsaufschwungs der 1960er Jahre in den USA der Glaube an ein ungebrochenes Wachstum auch auf den Kunstmarkt über. Kunst wurde zu Rekordpreisen verkauft und Gegenstand von Spekulationen. Eine neue Klientel entstand im Umfeld der New Yorker Börse, die im Sammeln von Kunst eine ähnliche Form von Abenteuer und Risiko fand wie in der Privatwirtschaft.⁷⁶ Mit steigender Zahl neuer Sammler/innen entstanden während der 1960er Jahre zum einen viele neue Galerien, zum andern aber auch Kunstmagazine. Die Gründe für diese Gleichzeitigkeit liegen in der gegenseitigen ökonomischen Abhängigkeit von Zeitschriften und Galerien im Kunstbetrieb. Diese lässt sich bis heute beobachten: Die Zeitschriften finanzieren sich wesentlich über den Anzeigenmarkt, der sich vor allem über Galerien speist. Im Gegenzug verfügen die Magazine über größere Publizität und leisten für die Galerien einen wesentlichen Teil der Vermittlungs- und Promotionsarbeit. Wirkt diese Promotionsarbeit für die Galerien verkaufsfördernd, so ermöglicht sie weitere Investitionen in Form von Anzeigen usw.

Wie sehr die Magazine damals von einem florierenden Kunstmarkt profitierten, zeigte sich etwa darin, dass Artforum seinen Anzeigenanteil zwischen 1962 (im ersten Heft) und 1970 von sechs auf 43 Seiten erhöhte.⁷⁷ Der große Ein-

⁷⁶ Siehe Alberro 2003, S. 3, 7.

⁷⁷ Siehe ebd., S. 11. Aufschlussreich ist ebenfalls Jennifer Wells' Analyse des New Yorker Kunstmarktes in Bezug auf die Pop Art der 1960er Jahre. (Jennifer Wells, „The Sixties. Pop Goes the Market“, in: *Definitive Sta-*

fluss dieses relativ geschlossenen ökonomischen Systems auf den Diskurs innerhalb des Ausstellungsbetriebs war in den 1960er Jahren relativ neu.⁷⁸ Die zunehmende Bedeutung der Magazine war indes nicht auf ihre ökonomische Funktion beschränkt. Ihnen fiel eine grundlegendere Rolle für die Popularisierung der Gegenwartskunst zu. So genannte „experimentelle Kunst“ gewann im Laufe der 1960er Jahre nicht nur zunehmend an Marktwert, sondern auch an öffentlicher Anerkennung und wurde zum Gegenstand des Interesses für die Massenmedien.⁷⁹ Technische Entwicklungen im Druckbereich und die neuen Bedürfnisse eines wachsenden kunstaffinen Publikums trugen zu einer neuen Bildkultur der Magazine bei.⁸⁰ Und mit wachsendem Bildanteil stieg wiederum die Bedeutung der Magazine als primärer Ort der Kunstrezeption.⁸¹ Die neue Visualität untermauerte die Bedeutung der Magazine für die Popularisierung und Vermarktung der Kunst, wie sie für den Kunstmarkt wichtig waren. Dass hier von den Museen bisher nicht die Rede war, hat den einfachen Grund, dass sie für die Ausstellungspraxis während der Entstehungszeit der Konzeptkunst eine untergeordnete Rolle spielten. Anders als eine Reihe von Galerien, die sich schon früh auf Konzeptkunst spezialisierte, stellten die meisten Museen erst im Laufe der 1970er Jahre verbreitet Konzeptkunst aus.⁸²

Die strukturellen Verschiebungen im Kunstbetrieb, zu denen es damals kam, lassen Zweifel

tements. American Art 1964–1966, hrsg. von Kermit Champa, Providence: Brown University Press, 1986, S. 53–61).

- 78 Diese Entwicklung beginnt bereits nach dem Zweiten Weltkrieg, wie Christine Biancos Betrachtung des Verhältnisses von Medien und Kunstmarkt in der Pop Art und dem Abstrakten Expressionismus aufzeigt. (Christine Bianco, *Selling American Art. Celebrity and Success in the Postwar New York Art Market*, Gainesville: University of Florida, 2000, S. 41–52).
- 79 Siehe Alberro 2003, S. 7.
- 80 John Campbell McMillian betont die Bedeutung technischer Fortschritte für die Entstehung zahlreicher alternativer Magazine. (John Campbell McMillian, *Smoking Typewriters. The Sixties Underground Press and the Rise of Alternative Media in America*, Oxford: Oxford University Press, 2011).
- 81 Siehe Allen 2011, S. 23. Für einen Abriss zur Geschichte der Entwicklung der Kunstmagazine siehe darin das Einführungskapitel, S. 16–23. Im Interview mit Nemer beschreibt Antin diese neue Situation mit Fokus auf das Publikum: „[...] people talk about the works of Carl Andre and Robert Morris who were never in New York when either of them were showing. They’ve seen little pictures of their works in magazines and discuss them with perfect impunity.“ (Antin in Nemer 1972, S. 17).
- 82 Für eine umfangreiche Materialsammlung zum professionellen Netzwerk der frühen Konzeptkunst siehe Richard 2009. Die Autorin weist die ebenso internationalen wie familiären Beziehungsnetze der Konzeptkunstszene nach.

aufkommen an der verbreiteten These, die Künstler/innen hätten aus freien Stücken neue Ausstellungskontexte erschlossen, um damit Kritik an den Kunstinstitutionen zu üben. Wir müssen vielmehr annehmen, dass die Künstler/innen direkt vom zunehmenden Einfluss der Kunstmagazine und von den Publikumsbedürfnissen betroffen waren. Sie sahen sich mit der Notwendigkeit respektive Möglichkeit konfrontiert, sich stärker in einem massenmedialen Kontext zu verorten.⁸³ Die institutionelle Zusammenarbeit wurde von den Künstler/innen deshalb nicht so sehr unterwandert, als vielmehr auf Kunstzeitschriften ausgeweitet.⁸⁴ Dies ermöglichte ihnen eine mobilere und dezentralere Produktionsweise, die sich für eigene künstlerische Promotion gewinnbringend nutzen ließ. Die erfolgreichen Künstler/innen waren nunmehr die, welche ihre Werke am besten in Umlauf bringen konnten.⁸⁵ So berichtete beispielsweise Dan Graham 1970 in einem Brief seinem damaligen New Yorker Galeristen John Gibson von seinem Vorhaben, seine frühen Arbeiten in einer Publikation zu veröffentlichen, um den Verkauf derselben anzukurbeln. Zudem solle dann ein zweiter Katalog mit neuen Arbeiten entstehen, die er jedoch vorher in Kunstmagazinen platzieren wollte: „My goal will be to get individual pages on pieces published as widely as I can in various art magazines before this second catalogue comes out – and do new work to fill it out.“⁸⁶

- 83 Grahams Einschätzung zufolge waren die Berichterstattung und die fotografische Reproduktion allererste Bedingungen dafür, dass ein Artefakt als Kunst wahrgenommen wurde. Über die Definitionsmacht der Kunstmagazine schrieb er rückblickend: „[...] if a work of art wasn’t written about and reproduced in a magazine it would have difficulty attaining the status of ‚art‘. It seemed that in order to be defined as having value, – that is, as ‚art‘ – a work had only to be exhibited in a gallery and then to be written about and reproduced as a photograph in an art magazine. Then the record of the no longer extant installation, along with more accretions of information after the fact, became the basis for its fame, and to a large extent, its economic value.“ (Graham 1999 (1985), S. 12. Siehe auch Allen 2011, S. 13).
Bedeutsam ist, dass viele Konzeptkünstler/innen bereits in den 1960er Jahren in die Produktion von Kunstzeitschriften involviert waren, teilweise in der Rolle von Kunstkritiker/innen oder durch die Mitarbeit im Layoutbereich (siehe ABP Graham 2013).
- 84 Wie Sabeth Buchmann zu Recht konstatiert, brachte die Trennung von Idee und Ausführung konzeptbasierter Kunst den Künstler/innen eine bisher ungekannte ökonomische Autonomie gegenüber dem Kunsthandel. Die Autorin berücksichtigt jedoch nicht, dass sich die Künstler/innen mit der Publikation in Zeitschriften in ein anderes Abhängigkeitsverhältnis begaben. (Buchmann 2007, S. 23).
- 85 Siehe Alberro 2003, S. 16–23. Buchmann spricht in diesem Zusammenhang treffend von einer Verlagerung der (Objekt-)Produktion auf den Bereich der Distribution in der Konzeptkunst. Siehe Buchmann 2007, S. 23.
- 86 SMK Marzona ca. 1960–1980a.

Oft konnte Dan Graham die Absicht, seine Werke möglichst weit zu streuen, allerdings nur bedingt einlösen. Damals noch eher unbekannt, musste der Künstler jede Gelegenheit wahrnehmen, um seine Werke abzdrukken. Weil populäre Zeitschriften wie *Artforum* oder *Arts Magazine* seine frühen Arbeiten nicht oder jedenfalls nicht als eigenständige Arbeit abzdrukken bereit waren, musste er sie – wie bei *Schema (March 1966)* – in *Extensions* und *Art-Language* publizieren. Diese alternativen Zeitschriften kursierten nur innerhalb der Konzeptkunstszene und verstanden sich teilweise selbst als künstlerische Publikationsorgane.⁸⁷ Graham reagierte auf diesen Umstand später, indem er seine Werke für Kunstmagazine direkt im Anzeigenteil publizierte. In jedem Fall waren es die persönlichen Kontakte zu den Herausgeber/innen die es ihm ermöglichten, seine Werke in diesen Kontexten zu realisieren.⁸⁸

Grenzgänge zwischen Kontextkunst und Werbung

Die beschriebenen Entwicklungen im Kunstbetrieb sind bedeutsam für das Verständnis von Dan Grahams *Schema (March 1966)* und bilden darüber hinaus auch den thematischen Schwerpunkt des Werks. Im Unterschied zu Abbildungen und Texten in Kunstzeitschriften, in denen auf aktuelle Ausstellungen hingewiesen wird, bezieht sich *Schema (March 1966)* auf den Repräsentationskontext des Magazins selbst. Es verweist auf den Einfluss, den Elemente wie etwa das Erscheinungsbild eines Textes auf Bedeutung und Rezeption des Werks haben.⁸⁹ *Schema (March 1966)* spiegelt Funktionen des Betriebsapparates.⁹⁰ Die Wahl des Distributionsystems und des Präsentationskontextes, mit der das Werk in immer neue Erscheinungsformen gebracht wird, scheint deshalb eine zentrale

Bedeutung einzunehmen. Die nähere Analyse zeigt jedoch, dass *Schema (March 1966)* seine Aussage nicht aus den wechselnden Publikationskontexten bezieht, sondern vielmehr aus der Tatsache, dass es in diesen unterschiedlichen Kontexten auftreten kann. Die Arbeit bietet insofern eine allgemeine Reflexion über die Materialität von Information (die sich bereits beim Studium des nicht ausgeführten Grundkonzeptes erschließt) und über die paratextuellen Elemente von Printmedien.⁹¹ Entgegen der in der Literatur vertretenen Meinung ist *Schema (March 1966)* keine kontextspezifische Intervention, sondern ein Metakommentar über Kunstmagazine und ihre Bedeutung im Kunstsystem.⁹²

Umso deutlicher wird dies beim Vergleich mit einer Anzeige, die 1969 in der Januar-Ausgabe von *Artforum* erschien. Sie warb für die von Seth Siegelaub kuratierte Ausstellung 5–31 January 1969 und erinnert in ihrer Erscheinung unmittelbar an Dan Grahams *Schema (March 1966)* (Abb. 29a und 29b).⁹³ Der Galerist nahm ohne Grahams Wissen und Zustimmung *Schema (March 1966)* als Vorlage für die Anzeige seiner Gruppenausstellung, in der Dan Graham nicht vertreten war. Letzterer hatte bis zu unserem Gespräch keine Kenntnis darüber, dass diese Anzeige existierte.⁹⁴ Sie weicht von Grahams Vorlage ab, indem die Auflistung nicht länger rein sprachliche Textmerkmale aufnimmt, sondern auch die Besucherinformationen zur Ausstellung. Wir erfahren darin, dass 32 Werke von 4 Künstlern – „1 Robert Barry, 1 Douglas Huebler, 1 Joseph Kosuth, 1 Lawrence Weiner“ – zu sehen seien und dass die Ausstellung von 2000 gedruckten Katalogen begleitet werde.

87 Siehe ABP Graham 2013. Zur Geschichte dieser „Künstlerzeitschriften“ siehe Allen 2011.

88 Siehe ABP Graham 2013, sowie seine Erklärung zur Arbeit *Detumescence* in Graham 1972, o. S.

89 Stemmrich beschreibt dagegen die Magazine als nicht etablierte Orte der Berichterstattung über Kunst. Anders als in Museen und Galerien würde in Magazinen nicht darüber bestimmt, was Kunst ist und was nicht (siehe Stemmrich 2008, S. 15–16). Im Widerspruch dazu behaupte ich, dass Graham mit *Schema (March 1966)* gerade auf die neue Definitionsmacht von Kunstzeitschriften hinwies und darauf, wie sehr die Reproduktion von Werken in Zeitschriften die öffentliche Wahrnehmung und Anerkennung eines Kunstwerks beeinflusste.

90 Siehe Alberro 2004, S. 58.

91 Gerard Genette definierte Paratexte als „alle jene Begleittexte [...], die einem literarischen Werk auf seinem Weg durch die Öffentlichkeit zur Seite gehen.“ (Genette 2011 (1987), S. 7). Dazu zählen Elemente wie Titel, Fußnoten, Vorwort, aber auch formale Gestaltungselemente wie Schriftbild, Absatzgebung oder Typografie. Die Theorie stützt sich auf die Annahme, dass Veränderungen in der ökonomischen Struktur des Verlagswesens auch zu Veränderungen der Paratextgestaltung führten. Paratexte seien deshalb immer abhängig von kulturellen Konventionen und dienten als Elemente der Rezeptionssteigerung.

92 Alberros Behauptung, die Anwendungen von *Schema (March 1966)* thematisierten deshalb die politische Dimension von Kunstzeitschriften, weil sie in Beziehung mit anderen Magazininhaltungen wie Ausstellungsbesprechungen, Anzeigen, Artikeln und Abbildungen gesetzt würden, trifft gerade nicht zu (siehe Alberro 2004, S. 58).

93 Siehe Siegelaub 1969b, S. 12. Es handelte sich dabei um Siegelaubs erste Gruppenausstellung, bestehend aus dem Katalog selbst. Die beteiligten Künstler waren Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth und Lawrence Weiner.

94 Siehe ABP Graham 2013.

Grahams ursprüngliches Schema der selbstreferenziellen Inventarisierung von Daten wurde dahingehend verändert, dass nicht mehr die sprachlichen Fakten der Magazinseite zitiert, sondern stattdessen die Ausstellungsdaten und die Telefonnummer von Seth Siegelaub aufgelistet waren.



29a S. 156



29b S. 157

Im Gegensatz zu *Schema* (March 1966) nimmt Siegelaubs Version inhaltliche Bezüge zum Kontext der Magazinseite auf. Mit den Zeilen „0 Objects, 0 Painters, 0 Sculptures“ beginnend, verweist sie unmissverständlich auf die unten und nebenstehenden Anzeigen der New Yorker Galerie Graham und Nicholas Wilder.⁹⁵ Beide werben für gleichzeitig stattfindende Ausstellungen mit Vertretern der klassischen Moderne oder zeitgenössischen Künstlern, die in den Bereichen der Malerei oder Skulptur arbeiten. Von diesem traditionellen Verständnis von zeitgenössischer Kunst distanziert sich Siegelaubs Ausstellungsankündigung nachdrücklich. Ein anderes in der Anzeige zum Ausdruck kommende Distinktionsmerkmal der beworbenen Ausstellung ist das Fehlen einer Galerieadresse. Sie wurde durch die Telefonnummer des Galeristen ersetzt, unter der man den Katalog bestellen konnte.⁹⁶

Anders als die Originalversion von *Schema* (March 1966) bietet die Anzeige eine ganze Bandbreite von Lesarten an, die sich zufällig, das heißt, erst mit dem vom Herausgeber zugewiesenen Kontext der Magazinseite, entfalten. Siegelaub machte damit Gebrauch von der wenig beachteten ikonografischen Vielfalt des Anzeigenteils, auf den auch Marshall McLuhan hinweist.⁹⁷ Außerdem zeigt sich hier im Kontext

95 Beide Galerien existieren heute nicht mehr.

96 Siegelaub grenzte sich mit dieser Anzeige von herkömmlichen Werbeformaten ab. Seine unkonventionelle wie zukunftsweisende Informationspolitik zur Vermarktung seiner Künstler zielte weniger auf die Produktion von Objekten als auf die Zirkulation von Informationen. (Siehe Alberro 2003, hier besonders S. 13 und S. 40).

97 McLuhan 2003 (1964), S. 280: „Even in America, literate people have small skill in understanding the iconographic varieties of the ad world. Ads are ignored or deplored, but seldom studied and enjoyed.“

des Anzeigenteils, mit dem sich ein kommerzielles Kunstmagazin bereits damals finanzierte, die gegenseitige ökonomische Verbindung von Kunstmagazinen und dem Kunstmarkt im Kunstbetrieb ganz konkret.

Die Anzeige für die Ausstellung von Seth Siegelaub exemplifiziert und problematisiert den fließenden Übergang zwischen Kunstwerk und Werbung. Die künstlerische Entscheidung, das Werk in unterschiedlichen Printmedien (gleichzeitig) oder als Einladungskarte für mehrere Ausstellungen zu publizieren, führte nur in wenigen Fällen zu kontextbedingten Bedeutungsänderungen. Viele Werke erinnern deshalb an Werbekampagnen.⁹⁸ Beispielhaft dafür sind Robert Barrys *Closed Gallery Piece* von 1969 und Daniel Burens *Part 2 – Announcement To Read As A Guide To What Is To Be Seen* von 1973 (Abb. 30 und Abb. 1). Sie fanden sich nicht wie *Schema* (March 1966) in Printmedien und anderen Publikationen, sondern mehrmals als Einladungskartenmotive umgesetzt, die für verschiedene Galerausstellungen warben.⁹⁹ Beide Werke ändern mit den wechselnden Kontexten zwar ihre Form, aber nicht ihre Bedeutung. Das angewandte Prinzip der Wiederholung führt hier zu einer Formalisierung des Werks, die an die Minimal Art und deren Anlehnung an industrielle Produktionsweisen erinnert.¹⁰⁰



30 S. 159



1 S. 113

98 Eine Ausnahme bildet Adrian Pipers Anzeigeserie *The Mythic Being*, die die Künstlerin zwischen 1973 und 1975 in *The Village Voice* publizierte.

99 In Burens Fall kündigte die erste Karte von 1970 institutionsunabhängige Aktionen in den Straßen New York Cities an. Auf diese folgten Einladungen zu Ausstellungen in der Galerie Yvon Lambert in Paris 1970/1971, in der Galleria Sperone in Turin 1972 und, wie bereits erwähnt, in der John Weber Gallery in New York 1973. Die Versionen unterscheiden sich leicht im Wortlaut und aufgrund der vorgenommenen Übersetzungen in die jeweilige Landessprache des Ausstellungsorts.

100 Interessanterweise wird diese Formalisierung der Werkversionen durch die Rezeption übernommen und verstärkt, indem die Kontexte der Arbeiten systematisch ausgeklammert werden. Dies gilt besonders für Anzeigen, die zur Bebilderung von Katalogen aus dem Kontext der Zeitungsseiten herausgeschnitten wurden. (Siehe beispielsweise Graham 1972, o. S.; Alberro 2004, S. 51–52; Stemmerich 2008, S. 18–19). Analog dazu verhält es sich mit den Abbildungen von Einladungskarten, etwa bei Barrys *Closed Gallery Piece*, bei denen wir nichts zur Kooperation mit der entsprechenden Institution oder der dazugehörigen Ausstellungen erfahren. (Siehe zum Beispiel *Some Places to Which We Can Come*. Robert Barry. *Works 1963-1975*, Ausst.-Kat. Nürnberg, Kunsthalle Nürnberg, 18.9.–16.11.2003, und Aarau, Aargauer Kunsthaus, 15.5.–15.8.2004, hrsg. von Kunsthalle Nürnberg und Aargauer Kunsthaus,

Die Netzwerkverwalter

Der neue Produktionskontext generierte neue Anforderungen an die künstlerische Arbeit. Um sich in einem Kunstbetrieb zu positionieren, in dem durch Magazine vermittelte Information immer bedeutender wurde, mussten die Vertreter/innen der Konzeptkunst zunehmend soziale, organisatorische und verwalterische Aufgaben wahrnehmen. Das Knüpfen von Kontakten zu unterschiedlichen Vertreter/innen von Kunstinstitutionen und anderen Akteur/innen der Kunstszene wurde zur Voraussetzung, um das Werk, in Form von Ephemera oder Ausstellungen, gleichzeitig über die entsprechenden Medien zu verbreiten und in den Institutionen platzieren zu können.

Dies belegen die zahlreichen Korrespondenzen zwischen den Galeristen Franco Toselli, John Gibson und Rolf Preisig mit Konzeptkünstlern wie Douglas Huebler, Michael Asher, Sol LeWitt, Richard Long, Robert Smithson oder Dan Graham aus den frühen 1970er Jahren.¹⁰¹ Sie kreisen fast ausschließlich um Belange der Terminierung von Ausstellungen und Publikationen sowie um Verkäufe und die damit verbundenen finanziellen Fragen. In den Briefwechseln wird außerdem deutlich, dass die circa 20 Personen umfassende Gruppe männlicher Vertreter der jungen Konzeptkunstströmung, deren Arbeiten kanonbildend werden sollten, über ein gemeinsames professionelles Netzwerk verfügte. In den Biografien der Künstler finden sich denn auch die immergleichen Namen von ein paar wenigen international agierenden Galerien. Zu diesen gehören auch die Galleria Toselli in Mailand, die John Gibson Gallery in New York und Rolf Preisig in Basel.¹⁰²

Bielefeld: Kerber Verlag, 2003, S. 8; *Jenseits des Bildes/Beyond the Picture. Werke von Robert Barry, Sol LeWitt, Robert Mangold, Richard Tuttle aus der Sammlung Dorothy & Herbert Vogel, New York*, Ausst.-Kat. Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 3.5.–5.7.1987, hrsg. von Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld: Kunsthalle, 1987, S. 98–99).

101 Siehe auch SMK Marzona ca. 1960–1980a. Die Korrespondenzen von Franco Toselli, 1971–1977, und John Gibsons, 1969–1975, sind Teil des Archivs der Sammlung von Egidio Marzona (SMK Marzona ca. 1960–1980). Sie sind als Bestandteil der Staatlichen Museen zu Berlin und der Kunstbibliothek in Berlin heute öffentlich zugänglich. Die Korrespondenzen Rolf Preisigs umfassen die Jahre 1973–1979 und sind im Privatbesitz des in Zürich lebenden, ehemaligen Galeristen.

102 Siehe Richard 2009. Es besteht keine Verwandtschaft zwischen mir und Rolf Preisig. Eine Einladungskarte von Daniel Buren, die an Barbara und Rolf Preisig adressiert war und die ich bei der Recherche in der Kunstbibliothek Berlin entdeckte (Abb. 52a–b), veranlasste mich dazu, den ehemaligen Galeristen zu kontaktieren. Für weitere Details zur Spurensuche nach meinem Namensvetter siehe Preisig 2011.

Die künstlerische Arbeit verschob sich bei textbasierten Werken von der Ebene der Werkproduktion auf die der Vermittlung und Planung der Distribution. Entsprechend beschrieb Seth Siegelau die Bedeutung seiner Kontaktliste: „I personally value my network of booksellers and my mailing list throughout the world as a very important aspect of what I do.“¹⁰³ Als organisatorische Herausforderung stellte sich vor allem die Planung der nunmehr an verschiedenen Orten gleichzeitig stattfindenden Ausstellungen heraus. Nicht selten wurde ein Werk, das bereits mehrfach gezeigt wurde, zusammen mit Instruktionen zur Präsentation an den Galeristen geschickt, was die Präsenz des Künstlers in der Kunstwelt enorm erhöhte.¹⁰⁴ In einem Briefwechsel organisieren Seth Siegelau und Jan Dibbets eine Reihe von zum Teil gleichzeitig stattfindenden Ausstellungsprojekten.¹⁰⁵ Der Künstler spricht davon, Werke auf Vorrat zu produzieren und es dem Galeristen zu überlassen, diese mehrmals für verschiedene Ausstellungen weiter zu vermitteln.¹⁰⁶

Die professionelle Rolle der Konzeptkünstler/innen entspricht der Figur des Vermittlers, wie sie auch Boltanski und Chiapello als Bedingung für das Funktionieren einer projektbasierten Produktionsweise des gegenwärtigen Kapitalismus beschreiben. Im industriellen Kapitalismus war Arbeit gleichbedeutend mit Warenproduktion. Die heutige Arbeitsweise dagegen erfordert den Umgang mit Informationsquellen sowie das Vermögen, Vertrauen zu anderen aufzubauen und Projektpartner/innen zu motivieren. Das bedingt eine hohe Frequenz sozialer Begegnungen und die

103 „On Exhibitions and the World at Large. Seth Siegelau in Conversation with Charles Harrison“, in: *Studio International*, Nr. 187, Dezember 1969, S. 202.

104 Sie praktizierten damit eine frühe Form der heute so populären Wanderausstellungen.

105 Siehe Seth Siegelau, Brief an Jan Dibbets, 23.4.1969, sowie Jan Dibbets, Brief an Seth Siegelau, 14.5.1969 (MoMAA Siegelau 1966–1990, [I.B.8, Dibbets, Jan: *Correspondence, notes, mock-ups and photographs of artworks (including Jan Dibbets' Postcard piece), and some pamphlets*]).

106 Allein zwischen Ende April und Ende Juni 1969 war Dibbets in drei Ausstellungen vertreten, die sich für den Künstler bequem in seinem Atelier und über die Briefkommunikation realisieren ließen. Denn es handelte sich in zwei Fällen um Ausstellungen, die ausschließlich in gedruckter Form bestanden: Das *Art & Project Bulletin*, Nr. 9, 24.4.–21.5.1969, und eine Postkarte, die Dibbets in Zusammenarbeit mit Siegelau zwischen dem 9. und 30.5.1969 realisiert hatte. Dieses Vorgehen erkennt man auch in einem Brief von Dibbets an Toselli von 1971. Darin präsentierte der Künstler seinem Galeristen wegen Zeitknappheit eine fertig konzipierte Ausstellung. (Siehe Jan Dibbets, Brief an Franco Toselli, 11.11.1971 (GRI Getty Minimal/Conceptual 1969–1989 [Series II. *Letters to Franco Toselli (Galleria Toselli), 1917–1989*])).

Möglichkeit, sich in bestehende Netze einzugliedern.¹⁰⁷ „Der Unternehmergeist zeigt sich in der Vielzahl der unterschiedlichsten Projekte, die parallel zueinander in Angriff genommen werden können.“¹⁰⁸

Die Vertreter/innen zeichneten mit ihrer projektbasierten Vorgehensweise ebenfalls eine künstlerische Praxis vor, wie sie ähnlich in den 1990er Jahren unter dem Label „Relational Art“ diskutiert wurde. Zu deren Vertreter/innen zählen etwa Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno.¹⁰⁹ Die Künstler/innen betonten den ausgeprägten Dienstleistungscharakter ihrer Projekte, in denen sie Formen gemeinschaftsbildender Kollaboration anstrebten.¹¹⁰ Wie in der frühen Konzeptkunst bestand die künstlerische Arbeit der Relational Art aus einem hohen Maß an administrativen und aus kollaborativen Aufgaben, die analog zur Idee des Netzwerks temporär und egalitär organisiert sind.¹¹¹ Gemeinsam ist den Vertreter/innen der Konzeptkunst und der Relational Art außerdem, dass die Realisation des Werks zwar die Zusammenarbeit mit anderen Akteur/innen der Kunstszene bedingt, Autorschaft aber dennoch an den Einzelkünstler/die Einzelkünstlerin und sein/ihr Œuvre gebunden bleibt. So trat Dan Graham für *Schema (March 1966)* klassisch künstlerische Kompetenzen an die Herausgeber/innen der Zeitschrift ab. Dass

er ein konzeptbasiertes Werk schuf, auf dessen einzelne Versionen er nur noch beschränkt Einfluss hatte, ist als Absage an die Individualität des künstlerischen Ausdruckes zu deuten. Wie Antin lagerte er die Aufgaben von Distribution und Authentifizierung an eine privatwirtschaftlich organisierte Institution aus, die bislang nicht an der Werkproduktion teilhatte.

Das Löschen der personalisierten künstlerischen Handschrift wurde in der Konzeptkunst der 1960er und 70er Jahre zu einem grundlegenden Prinzip. Mit der Wahl des hoch aufgelegten drucktechnisch reproduzierten Werks machten die Künstler/innen ihre Absage an einen Werkbegriff deutlich, dessen Einzigartigkeit auf einen persönlichen Stil seines Urhebers oder seiner Urheberin zurückweist. Wie sich hier mit Blick auf die künstlerische Praxis zeigt, lassen sich der neue Kunstbegriff und das sich damit verbundene künstlerische Rollenverständnis nicht allein mit dem Hinweis auf die Kritik gegen ein modernistisches Kunstverständnis erklären.¹¹² Die Idee einer delegierten oder gebrochenen Autorschaft fügt sich stattdessen widerstandslos in die Logik der enthierarchisierten Netzwerkgesellschaft ein, in der ebenfalls hierarchische Strukturen in Frage gestellt werden und eine dezentrale Produktion angestrebt wird. Der Künstler/die Künstlerin ist darin einer von vielen Knoten, der sich potenziell mit allen anderen Knoten zwecks temporären Informationsaustauschs verbinden kann.¹¹³

Als direkte Folge einer netzwerkbasieren Produktionslogik formulierte sich in der Aneignung von Ephemera der Konzeptkunst ein verstärktes Bemühen um Kontrolle. Das vervielfältigte Werk und die neuen Distributionsformen erweitern zwar den Wirkungs- und Gestaltungsbereich der Künstler/innen. Zugleich droht jedoch dadurch auch ein Kontrollverlust über die Verfügungsgewalt des Werks, bei dem der Status des Originals nicht mehr länger gesichert ist. Dies ruft auf Seiten der Künstler/innen wie der Galerien das verstärkte Bedürfnis nach

107 Siehe Boltanski/Chiapello 2006 (1999), S. 152–157. Siehe auch Bismarck 2003, S. 87–91. Sie erörtert, wie die Ausstellung seit den 1960er Jahren zunehmend zu einem Vermittlungsmedium wurde, in dem sich die Arbeits- und Handlungsfelder von Kurator/innen und Künstler/innen überlagern und in Konkurrenz zueinander treten.

108 Boltanski/Chiapello 2006 (1999), S. 156. Siehe auch Loacker 2010, das Kapitel *Das Projekt: Dominante Organisationsform der neuen Arbeitswelt*, S. 51–70.

109 Die Bezeichnung geht auf Nicolas Bourriauds gleichnamige Publikation *Relational Art* zurück. Der Autor benutzt darin eine Terminologie, die den Internetboom der 1990er Jahre widerspiegelt und in der die Netzwerkidee ebenfalls zum Tragen kommt. Die Anlehnung an das Netzwerk manifestiert sich auch in der Bezeichnung „Relational Art“, die die Hinwendung zu Prozess und Beziehungsstrukturen und die Verneinung fixer Objekteigenschaften betont (Bourriaud 1998). Die weitreichende Bedeutung des Netzwerks als Denkfigur für die Gegenwartskunst belegt auch die *Spike*-Ausgabe „The Network“ von 2014. (Siehe Galloway 2014 und Vickers 2014).

110 Stellvertretend sei hier auf Rirkrit Tiravanijas Aktionen verwiesen, die er häufig im Museum veranstaltete und an denen er die Besucher/innen mit thailändischem Essen bekochte.

111 Miwon Kwon beschreibt solche mobilen Formen ortsspezifischer Kunstpraktiken der 1990er Jahre, indem sie eben jene organisatorischen und administrativen Aufgaben ins Zentrum künstlerischer Arbeiten stellt (Kwon 1979, S. 103).

112 In der Literatur zur Konzeptkunst wird die Absage an einen unverwechselbaren handschriftlichen Gestus gemeinhin als Reaktion auf einen kunsthistorischen Diskurs gelesen, wie ihn Clement Greenberg vertrat. Ich verweise hier vor allem auf Greenberg 1939 und Greenberg 1961.

113 Die Komplexität und die Ambivalenzen kollektiven künstlerischen Arbeitens, die sich bereits in den 1960er Jahren entlang von aktuellen Produktionsbedingungen ereigneten, haben heute weiter zugenommen. Eine differenzierte Analyse des Themenkomplexes findet sich in der 2012 von Rachel Mader herausgegebenen Aufsatzsammlung *Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell* (Mader 2012).

Werksicherung und Authentifizierung hervor.

Eine solche artikuliert sich sowohl in der nachträglichen Deklaration eines autorisierten „Ursprungsdokuments“, aber auch in den Selbstdokumentationen und in den Werknachweisen, wie sie sich häufig in Katalogen und Monografien finden. Dan Grahams und Eleanor Antins Beispiele sind hierfür exemplarisch.¹¹⁴ Mit dem Bedürfnis nach Klärung von Besitzverhältnissen stellten sich in der frühen Konzeptkunst neue Rechts- und Copyrightfragen, die sich im verbreiteten Einsatz von Kaufverträgen und Zertifikaten äußerten und den administrativen Anteil der künstlerischen Arbeit weiter ausdehnten.¹¹⁵

Die Künstler/innen lassen sich in ihrer neuen Rolle also nicht nur als postfordistische Netzwerker/innen und flexible Vermittler/innen ihres entmaterialisierten, mobil gewordenen Werks beschreiben. Gerade wenn es um Fragen des Besitzes und der Werksicherung geht, wird deutlich, wie sehr auch in der frühen Konzeptkunst die Vorstellung des mit Wert bemessenen Werks an das Objekt gebundenen bleibt. Dies hat zur Folge, dass die Künstler/innen als Verwalter/innen ihrer Werke die Vervielfältigung und Distribution mit einer auktorialen Geste steuern und kontrollieren.

Medienkunst im Offset-Druck

Daniel J. Boorstin erfasst die kulturellen und massenmedialen Entwicklungen in den USA zu Beginn der 1960er Jahre mit bemerkenswerter Klarheit. Mit Blick auf Journalismus, Populärkultur, Reisen und Kunst beschreibt er in *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*, wie das ewig Gültige und Wahre, das einmal das US-amerikanische Leben bestimmt habe, etwas Billigem, ja Künstlichem gewichen sei: einer Welt der Illusionen, produziert durch Massenkultur, Medien und die grafische Revolution. Im 1961 erschienenen Bestseller liefert Boorstin eine treffende Beschreibung des Sensationalismus in der Ära der Massenmedien in den USA und nimmt damit zentrale Themen der Postmoderne-Diskussion vorweg.¹¹⁶

Boorstin behauptet, die Flut an Bildern verzerrt unsere Urteilskraft so sehr, dass wir nicht mehr zwischen Realität und Bild unterscheiden könnten. Ausführlich widmet er sich in diesem Zusammenhang der Nachrichtenproduktion in den Medien. Die von Boorstin geprägten und in den Medienwissenschaften bis heute gebräuchlichen Begriffe des „Pseudoereignisses“ oder des „mediatisierten Ereignisses“ bezeichnen einen Anlass, der sich nicht spontan ereignet, sondern geplant, angeregt, arrangiert worden ist, und zwar vor allem zum Zweck der massenmedialen Berichterstattung. Der Erfolg des Pseudoereignisses misst sich daran, ob es medial aufgezeichnet wurde, zum Beispiel in Form von Fotografie, und ob Zeitungen, Magazine, Radio und Fernsehen darüber berichteten.¹¹⁷

Auch Ephemera der frühen Konzeptkunst nehmen die Gestalt von Pseudoereignissen an. Sie beziehen sich auf Ereignisse, die vor allem durch ihre mediale Vermittlung, durch die

114 So beschränkt sich die Reproduktion von *100 Boots* in Katalogen und Ausstellungen entweder auf die Bildseiten der Postkarten oder auf eine kleine Auswahl an verschickten Karten. Die für ein umfassendes Verständnis des Werks nötige Mailingliste ist in den Präsentationen nicht enthalten. Die Liste ist bisher nur ein einziges Mal im Rahmen einer Einzelausstellung gezeigt worden: 1995 in der Craig Krull Gallery, Los Angeles. Zur Rolle des Werkkatalogs für die (Re)konstruktion eines künstlerischen Werks siehe Schneemann 2005a.

115 Zu den Kaufverträgen und Zertifikaten sind in den letzten Jahren zwei Publikationen erschienen. Maria Eichhorn versammelt in *The Artist's Contract* zahlreiche Interviews mit Künstler/innen und anderen Vertreter/innen der frühen Konzeptkunst über die vertraglichen Regelungen bei ihren Werkverkäufen. (Maria Eichhorn, *The Artist's Contract. Interviews with Carl Andre, Daniel Buren, Paula Cooper, Hans Haacke, Jenny Holzer, Adrian Piper, Robert Projansky, Robert Ryman, Seth Siegelaub, John Weber, Lawrence Weiner, Jackie Winsor*, hrsg. von Gerti Fietzek, Köln: König, 2009). Susan Hapgood und Cornelia Lauf fokussieren auf die Dokumente selbst sowie deren formale und inhaltliche Entwicklung. Den Blick lenken die Autorinnen dabei auf den Fetischcharakter, der oft von solchen Wertpapieren als Werkersatz ausgeht. (*In Deed. Certificates of Authenticity in Art*, hrsg. von Susan Hapgood und Cornelia Lauf, Amsterdam: Roma Publications, 2011).

116 Siehe Boorstin 1992 (1961). Das Buch beschreibt ein Phänomen, das sechs Jahre darauf von Guy Debord als „Gesellschaft des Spektakels“ geprägt wurde. (Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, Detroit: Black & Red, 1970 (frz. *La société du Spectacle*, Paris 1967)).

117 Boorstin illustriert seine Theorie an der Geschichte eines Hotels, das nach neuen Wegen suchte, um sein öffentliches Image zu verbessern und so die Umsätze zu steigern. Der Public Relations Manager riet deshalb eine Feier zum 30-jährigen Jubiläum des Hotels zu veranstalten. Die Feier wurde dann auch abgehalten, war selbst aber nur Mittel für die mediale Berichterstattung. Letzterer wurde eine größere Wirkmacht darin zugeschrieben, das Bild des Hotels in der Vorstellung potenzieller Gäste zu prägen, als dem eigentlichen Event. (Boorstin 1992 (1961), S. 7–44, S. 10). Zum Gebrauch des Begriffs „Pseudoereignis“ in den Medienwissenschaften siehe Roland Burkart, *Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft*, Wien: Böhlau, 2002, S. 286–291.

Einladungskarte oder Anzeige, leben und von einer künstlerischen Auseinandersetzung mit medialen Übersetzungsprozessen zeugen. Zwischen einer „live“ stattfindenden künstlerischen Handlung und ihren medialen Repräsentationen verhandelnd, eigneten sich die Künstler/innen die Funktionsweisen von Fernsehen oder Radio an. Dazu zählen Simultanität, Virtualität, Portabilität und Mobilität.¹¹⁸ Die Vertreter/innen der frühen Konzeptkunst imitierten die Möglichkeiten der damals neuen elektronischen Medien, virtuelle Realitäten zu erzeugen. Der Grund dafür, dass die Künstler/innen diesen neuen Medien dennoch einfache, damals bereits in Ablösung begriffene vorzogen, liegt nur zum Teil in den medialen Möglichkeiten von Ephemera selbst. Ebenso bedeutsam war eine Technologie-Skepsis, die sich damals gegen die US-amerikanische Kriegsindustrie richtete.

Pseudoereignisse

1969 kündigte Jan Dibbets mit einer Postkarte eine Aktion in Amsterdam an. Die zweigeteilte Bildseite zeigt eine Fotografie des Künstlers und eine Hausfassade. Einer der Balkone wurde nachträglich mit Filzstift mit einem „X“-Zeichen markiert (Abb. 31a). Die Rückseite der Karte erklärt den Zusammenhang der Bilder: An drei Tagen, jeweils um die gleiche Zeit, wird der Künstler die dargestellte Gebärde auf ebendiesem Balkon in Amsterdam ausführen. „On May 9 (friday), May 12 (monday) and May 30 (friday) 1969 at 3:00 Greenwich Mean Time (9:00 EST) Jan Dibbets will make the gesture indicated on the overside at the place marked ‚X‘ in Amsterdam, Holland.“ (Abb. 31b). Die Karte enthält eine nüchterne und präzise Beschreibung einer banalen Handlung. Sie bestand darin, zur angegebenen Zeit auf dem abgebildeten Balkon in Amsterdam den Daumen in die Luft zu halten. Innovativer, überraschender und interessanter als das hier beworbene Ereignis ist es, dass Dibbets dieser Handlung durch die Postkarte eine solche Publizität verlieh.

118 Für den Kunstkritiker Gregory Battcock offenbarte das Fernsehen durch seine Portabilität neue Möglichkeiten für die Kunst. Im Setting des Fernsehens sah er durch diese Mobilität der transportierten Informationen die Kunst und die Betrachter/innen von der Tyrannei des Objekts befreit. (Gregory Battcock, „The Sociology of the Set“, in: *The New Television. A Public/Private Art*, erschienen anlässlich der Tagung *Open Circuits. An International Conference on the Future of Television*, Museum of Modern Art, New York, hrsg. von Douglas Davis und Allison Simmons, Cambridge, MA: MIT Press, 1977, S. 22–23).



31a S. 160

31b S. 161

Boorstins Pseudoereignis existiert bei Jan Dibbets' Aktion nur noch als medial inszenierte Information.¹¹⁹ Die Postkarte überführt die künstlerische Aktion in ein Objekt und bildet nicht zuletzt ihre einzige Dokumentation. Jan Dibbets' Werk legt darüber hinaus die Inszenierung des Ereignisses offen. Der Karte fehlt nämlich die Angabe des genauen Veranstaltungsortes. Als medial inszenierte Aktion lässt sich auch Daniel Burens Ausstellung 1973 in der John Weber Gallery beschreiben. Die unscheinbare Einladungskarte, die er zu diesem Anlass verschickte, enthält statt der effektvollen Abbildung eines Kunstwerks eine schlichte Auflistung von Daten. Der als Tabelle gestaltete Text zählt akribisch auf, was in der angekündigten Ausstellung *Part 2 – Announcement To Read As A Guide To What Is To Be Seen* zu sehen sein wird. Statt Zeit- und Ortsangaben enthält die Einladungskarte aber nur das wenig informative Konzept für eine noch unrealisierte Arbeit *in situ* (Abb. 1). Anders als bei Dibbets fand die Ausstellung der Werke im Falle von Buren tatsächlich statt. Davon zeugen wenigstens die überlieferten „Photo Souvenirs“ (Abb. 32).



1 S. 113



32 S. 163

In beiden Fällen – und darin gleichen sie Boorstins Pseudoereignis – kommt den Einladungen selbst eine größere Bedeutung zu als den künstlerischen Aktionen. Wie viele Ephemera der frühen Konzeptkunst zeichnen sich Burens und Dibbets Beispiele durch die zweckentfremdete Aneignung von gedruckten Mitteilungs- und Werbeformaten aus. Dibbets erklärt mit der Einladung eine banale Handlung zum Großanlass und nimmt diese absurderweise bereits vorweg. Buren und Dibbets entziehen dem Publikum die für den Besuch

119 Siegelaub bestätigte in einer Skype-Korrespondenz vom 12.11.2010, dass keine künstlerische Aktion stattgefunden hatte (ABP Siegelaub 2010b).

der Ausstellung notwendigen Angaben und unterlaufen damit die Mitteilungsfunktion einer Einladung. Die beiden Künstler laden stattdessen zur Suche ein: Dibbets nach dem Ort des Künstlers in Aktion; Buren nach dem Ort, an dem sich das mysteriöse Werk befindet. Gerade dadurch aber wecken sie die Neugier der Rezipient/innen und lösen die Werbefunktion der Karte ein. In beiden Fällen wird im Kleingedruckten auf der Karte für weitere Informationen auf die Galeristen verwiesen.

Das im Laufe der 1960er Jahre zunehmend komplexe Verhältnis zwischen einem Ereignis und seiner medialen Berichterstattung sieht Boorstin als Folge davon, dass in der US-amerikanischen Gesellschaft Erfahrungen nur noch aus zweiter Hand, also durch die mediale Berichterstattung, vermittelt würden.¹²⁰ Dies führe zu einem neuen Verhältnis von Ereignishaftigkeit und zu einer steigenden Nachfrage nach Neuigkeiten. Die Produktion von medialen News nehme zu: „Demanding more than the world can give us we require that something be fabricated to make up for the world's deficiency.“¹²¹ Was Boorstin für die massenmedial inszenierten Pseudoereignisse beschreibt, gilt ebenso für Ephemera: Die Frage, wie interessant oder unerwartet eine Ankündigung ist und ob ein Event tatsächlich stattfand, trägt das Interesse an den Nachrichten wesentlich mit.¹²²

Anders als die Massenmedien nutzen die Künstler/innen das ambivalente Verhältnis von Realität und Inszenierung eines Ereignisses nicht allein zur Steigerung des Nachrichtenwerts ihrer Einladungen. Sie reflektieren die vorgenommenen Übersetzungsprozesse, indem sie die Inszenierung ihrer Werke, durch den Hinweis auf die Fiktionalität einer Aktion oder die Unterschlagung von Besucher/innen-Informationen, sichtbar machen. Dies hat zur Folge, dass angekündigte Handlung und Ankündigung zusammenfallen und Ephemera *selbst* zum Ort einer künstlerischen Handlung werden.

Liveschaltung

Bezeichnend für Ephemera der frühen Konzeptkunst ist, dass der künstlerische Auftritt nicht im Museum, sondern im nichtöffentlichen Raum stattfindet. Ephemera erreichen das Publikum zu Hause oder im Büro durch den Postversand. Dort muss das Kunstwerk, beim Durchsehen der Post und beim Blättern in einer Zeitung, aus allen möglichen anderen Informationen, Werbungen und Ankündigungen herausgefiltert werden, damit es überhaupt erst als solches gelesen werden kann. Anders als im herkömmlichen Ausstellungskontext, in dem die Informationen relativ isoliert präsentiert werden, und anders als bei der linearen Lektüre eines Fließtextes in Printmedien verlangt die Rezeption von Ephemera ein additives Lesen von sich gegenseitig überlagernden und begrenzenden Informationen.¹²³ Dieser Kontext unterscheidet sich markant von der traditionellen Kunstrezeption, die üblicherweise im von äußeren Einflüssen geschützten Museum stattfindet. Vielmehr gleicht die Situation bei der Rezeption von Ephemera unserer täglichen Navigation durch die Informationsflut.

Dieser neue Rezeptionskontext erschließt sich vor dem Hintergrund der in den späten 1960er Jahren sich rapide verbreitenden elektronischen Massenmedien. Die US-amerikanische Mittelschicht wurde damals geradezu überschwemmt mit massenmedial vermittelten Ereignissen. Der Fernseher belieferte nun die Privathaushalte mit bewegten „Live“-Bildern des Vietnamkrieges. Massiv veränderte sich dadurch die gesellschaftliche Wahrnehmung und Bedeutung von direkt übertragbaren Ereignissen. Philip Auslander untersucht in seinem Buch *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, wie das Fernsehen durch seine Möglichkeit, Live-Ereignisse in die Wohnzimmer zu bringen, zunehmend in Konkurrenz stand mit klassischen Live-Medien wie Performance und Theater.¹²⁴

120 In ähnlicher Weise äußerten sich auch Akteur/innen der Kunstszene über die zunehmend mediale Vermittlung. Sie führe dazu, dass die Öffentlichkeit nicht mehr direkt in Kontakt mit kulturellen Aktivitäten komme, sondern durch die Massenmedien informiert würde.

121 Boorstin 1992 (1961), S. 9.

122 Siehe ebd.

123 Für McLuhan unterschied sich die Lektüre des Buches von jener der Zeitung von allem Anfang an, und zwar, weil die Zeitung von Beginn an zu einer Mosaikform tendierte. (McLuhan 2003 (1964), S. 282).

124 Das Fernsehen ist imstande, Bild und Ton in einer scheinbaren Unmittelbarkeit zu vermitteln und sich *live* in ein räumlich und zeitlich entferntes Ereignis einzuschalten. „Television can ‚go live‘ at any moment to convey sight and sound at a distance in a way no other medium can (...) even though that way of using the medium is now the exception rather than the rule.“ Auslander vertritt die These, dass klassische „Live-Medien“ wie Theater oder Performance sich dem Fernsehen immer mehr annäherten, um der Dominanz von mediatisierten Darstellungsformen entgegenzuwirken. Eine klare Grenze zwischen *live* stattfindenden und medial

Als sich einige Konzeptkünstler/innen mit der Produktion und Distribution von Ephemera in den späten 1960er und frühen 70er Jahren ebenfalls – wenn auch in viel marginalerer Weise – den Privatraum des Publikums eroberten, setzten sie die Drucksachen in Beziehung zu den Wirkungsweisen der Massenmedien. Gleich einem Fernsehsprecher richtet sich Jan Dibbets auf der Einladungskarte aus dem Jahr 1969 direkt ans Publikum, um seine eigene Aktion anzukündigen. Im Gegensatz zum Fernsehen, bei dem die Sendeinhalte vom Publikum der 1960er Jahre als „live“ wahrgenommen wurden (abgesehen davon, ob es sich dabei tatsächlich um eine Echtzeit-Übertragung handelte), boten Ephemera den Rezipient/innen die Möglichkeit, über eben diese medialen Wirkungsweisen nachzudenken. Und indem die Realisierung einer künstlerischen Handlung oder Ausstellung unbestimmt blieb oder bereits als Fiktion oder Absenz intendiert war, wiesen sie auf die Bedingungen hin, unter denen soziales Handeln in einer medialisierten Kultur wahrgenommen wurde. Die Künstler/innen thematisierten damit die von Boorstin beschriebene Medialisierung der US-amerikanischen Gesellschaft der 1960er Jahre, deren Informationsfluss zunehmend professionalisiert und kontrolliert wurde.¹²⁵

Mediale Übersetzungen

Ephemera treten also mit anderen Formen von Ereignishaftigkeit in Beziehung, wie sie im von den Massenmedien geprägten Alltag vorkommen. Sie tun dies wesentlich durch die Inszenierung einer künstlerischen Handlung. Im Falle von Dibbets ist es die Geste auf dem Balkon, bei Buren das Kleben von Plakaten im Stadtraum. Augenfällig sind die Parallelen der Werke zur Performancekunst, deren Anfänge ebenfalls zurück in die späten 1960er und frühen 1970er Jahre reichen. Während aber gerade bei der Body Art – etwa bei Werken von Carolee

vermittelten Ereignissen hätte sich deshalb zunehmend aufgelöst, so sehr, dass es heute keine ontologische Unterscheidung zwischen diesen Formen mehr gäbe. (Siehe Auslander 1999, S. 7, Zitat S. 13).

- 125 Eine ähnliche künstlerische Strategie, in der die Mechanismen des Pseudoereignisses noch radikalisiert auftraten, entwickelte in den gleichen Jahren der argentinische Künstler Robert Jacoby. Im Mai 1966 produzierte er beispielsweise den Katalog zu einer Ausstellung, die nie realisiert worden ist. Seine Kritik gegen die Mythenproduktion der Massenmedien artikuliert Jacoby im Manifest *A Media Art*, das er in Buenos Aires im Juli 1966 zusammen mit zwei anderen, brasilianischen Künstlern herausgab (Alberro 1999, S. 140–142).

Schneemann oder Chris Burden – die Unmittelbarkeit des Live-Erlebnisses ideologisch im Zentrum eines neuen, entgrenzten Kunstbegriffs stand, enthalten Ephemera eine Reflexion über die Flüchtigkeit performativer Prozesse im beginnenden Medienzeitalter. Indem Ephemera zwischen der physischen Präsenz des Künstlers/der Künstlerin und seiner/ihrer medialen Präsenz vermitteln, weisen sie auf die Materialität hin, die jeder Kunstform unterliegt, oder anders formuliert: dass die Dokumentation eines performativen Aktes immer Mediatisierung bedeutet.¹²⁶

Gemeinsam ist dagegen vielen Werken der frühen Performance- und Konzeptkunst die Zweiteilung in vorgängig artikulierten Plan oder ein Konzept und empirisch-physische Ausführung dessen. Dies gilt unter anderen für die frühen Performances von Marina Abramović, Chris Burden, Bruce Nauman und Vito Acconci. Die gemeinsame Anlage der beiden Strömungen ist bisher vor allem durch die angelsächsisch geprägte Geschichtsschreibung der 1960er Jahre zu Unrecht ausgeblendet worden.¹²⁷

- 126 Die hier besprochenen Beispiele lassen sich deshalb auch als Hinweis auf das Problem der adäquaten Überlieferung der Performancekunst lesen. Besonders in den frühen Beispielen der 1970er Jahre sahen viele Künstler/innen einen unüberwindbaren Widerspruch zwischen der Performance-Dokumentation und der Idee von Unmittelbarkeit und *liveness*. In ähnlicher Weise wie Ephemera enthielten auch Werke früher Videokunst eine Reflexion über das Verhältnis zwischen der Unmittelbarkeit der künstlerischen Handlung und seiner medialisierten Form der Überlieferung. Ulrike Rosenbach beispielsweise tritt in ihrem Closed-Circuit-Verfahren in der Rolle der Performerin und der Dokumentaristin auf. In *Salto Mortale* (1978) hing Rosenbach kopfüber mit den Beinen an einer Schaukel über einem Salzkreis und filmte Fotografien, die an Stellwänden im Halbkreis die Schaukel umgaben. Die Bilder der Videokamera wurden gleichzeitig auf vier Monitore am Rande des Kreises übertragen. Die Projektionen von Bildern aus der Perspektive der Aktionskünstlerin waren somit Teil der Performance. Gleichzeitig leisten sie als Bandaufzeichnung eine Teildokumentation des Geschehens, wodurch die Grenze zwischen Dokumentation und dem performativen Akt verschwimmt. Für kritische Beiträge zum Verhältnis von Performancekunst und Dokumentation siehe Philip Auslander, „The Performativity of Performance Documentation“, in: *A Journal of Performance Art*, Bd. 28, Nr. 3, September 2006, S. 1–10; Marcel Bleuler, *Betrachterbeschwörungen. Filmische Performancedokumentationen und der Versuch einer systematischen Lektüre*, Dissertation, philosophisch-historische Fakultät, Universität Bern, 2013, sowie Jones 1997.

- 127 Kanonisch geworden ist stattdessen eine Lesart, in der die frühe Konzeptkunst als ausschließliche Auseinandersetzung mit geschlossenen linguistischen Systemen verstanden wird. Diese Lesart wird beispielhaft in einer Roundtable-Diskussion in *October* artikuliert, in der Krauss und Buchloh auf eine getrennte Analyse des linguistischen Paradigmas der Konzeptkunst und „gegenparadigmatischer“ Praktiken wie die der Performancekunst beharren (Krauss u. a. 1994, S. 18–19). Die performativen Aspekte von Sprache bleiben bei dieser Verortung ebenso unberücksichtigt wie die zentrale Rolle von bildgenerierenden Medien wie der Fotografie und deren Bedeutung innerhalb der Massenkommunikation.

Tatsächlich bewegen sich die Werke von Daniel Buren und Jan Dibbets ebenso wie die frühen Performances von Marina Abramović in einem Spannungsfeld zwischen Idee und Realisation, also zwischen dem Auftritt der Künstlerin und ihrer Repräsentation in einem Dokumentationsmedium. Im Falle ihrer 1974 aufgeführten Performance *Rhythm O* findet sich die Arbeit meist dokumentiert durch eine Fotografie und das Konzept (Abb. 33a–b).¹²⁸ In Bezug auf die überlieferte Form des Werks unterscheidet sich *Rhythm O* von konzeptuellen Werken nur in der jeweiligen Gewichtung von künstlerischer Handlung und Konzept.



33a S. 164

33b S. 165

Ein Ephemera-Beispiel, worin eine künstlerische Handlung in sehr direkter Weise vorgeführt wird, ist Adrian Pipers *The Mythic Being Village Voice Series*. Zwischen 1973 und 1975 veröffentlichte die Künstlerin in der alternativen New Yorker Wochenzeitung *The Village Voice* 17 Anzeigen.¹²⁹ Sie zeigen die immer gleiche schwarz-weiße Fotomontage: Vor ausgeleuchtetem Hintergrund, der an ein Studiosetting erinnert, erscheint in der linken unteren Ecke ein fotografisches Porträt von Adrian Piper, die die Gestalt einer männlichen Person mit Afro-Perücke, Schnurrbart, Sonnenbrille und Arbeiterkleidern angenommen hat.¹³⁰ Als Montage ins Bild gesetzt ist eine

Diese eingeschränkte Sichtweise führt zu einer Dichotomie zwischen (immaterieller, zeichenhafter) Sprache und (materieller, körperlicher) Performativität, die sich allerdings durch unzählige künstlerische Beispiele widerlegen lässt. Siehe Frazer Ward, der diese Interpretation über einen Vergleich von Ian Burns *Mirror Piece* (1967) und Vito Acconcis *Step Piece* (1970) kritisiert (Ward 1997, S. 37); zur Kanonisierung von Künstlern in der Rezeption der Konzeptkunst siehe Graw 2005, S. 47.

128 Siehe beispielsweise Abramović u. a. 1998.

129 Die Serie gliedert sich in *Cycle 1* und *Cycle 2*. Piper sah ursprünglich vor, die Serie bis *Cycle 12* fortzusetzen und insgesamt 144 Anzeigen zu veröffentlichen. (Adrian Piper, Konzeptpapier für *The Mythic Being Village Voice Series*, 1973–1975, in: APRAF Berlin 1970–1980. Siehe auch Entwürfe und Bildmaterialien zur geplanten Serie in: APRAF Berlin 1970–1980).

130 Dieselbe Figur bildete Pipers Alter Ego für eine Reihe zwischen 1972 und 1975 entstandener Arbeiten, wie zum Beispiel die Video-Performance-Dokumentation *The Mythic Being*, 1973 (ein achtminütiger Ausschnitt aus Peter Kennedys Film *Other Than Art's Sake*) oder die Serie von Fotografien mit dem Titel *The Mythic Being: I/You/(Her)* von 1974.

Gedankenblase. Der darin erscheinende handschriftliche Text ist das einzige Element, das sich in den 17 Anzeigen verändert. Die erste Anzeige erschien am 27.9.1973: „Today was the first day of school. The only decent boys in my class are Robbie & Clyde. I think I like Clyde. 9-21-61“ (Abb. 34). Danach folgten die Anzeigen monatlich aufeinander und enthielten Gedankensätze wie: „No matter how much I asked my mother to stop buying crackers, cookies and things, she does anyway and says it's for her, even if I always eat it. So I decided to fast. 12-12-64“ oder „I really wish I had a firmer grip of reality. Sometimes I think I have better ideas than anyone else around, with the exception of Sol LeWitt and possibly Bob Smithson whose ideas I really respect. 4-12-68“ (Abb. 35 und 36). Die Texte stammen aus Adrian Pipers Tagebüchern aus den Jahren 1961–72, die sie nach einer mathematischen Reihe in Übereinstimmung mit dem Erscheinungsdatum der Anzeige ausgewählt hat.¹³¹



34 S. 166

35 S. 166

36 S. 167

Wie Seth Siegelaubs Anzeigenversion von *Schema (March 1966)*, Abb. 29a–b, enthält auch *The Mythic Being Village Voice Series* seine Bedeutung erst durch den zufälligen Kontextbezug.¹³² Die an Comicstrips erinnernde Arbeit ist mitten im Anzeigenteil platziert und bildet durch die Erscheinung des verkleideten Mannes einen markanten Kontrast zum textbasierten

131 Die Serie beginnt mit einem Tagebucheintrag vom 21.9.1961, darauf folgen 27.10.1962, 11.1963, 12.12.1964, 9.1.1965, 2.1966, 3.1967 etc. Auch wenn nicht alle Daten präzise angegeben werden, zeichnet sich eine Zahlenreihe ab, in der sich die Daten immer jeweils um einen Monat und ein Jahr fortsetzen. Die Anzeigen erscheinen in *The Village Voice* mit einem Abstand von immer einem Monat (27.9.1973, 25.10.1973, 29.11.1973, 3.1.1974, 31.1.1974 usw.). Vergleicht man die beiden Datumsangaben von Tagebucheinträgen und Erscheinungsdatum der Anzeigen, stimmen jeweils die Monatsziffern überein. Errechnet man die Differenz zwischen beiden Daten, so ergibt sich eine dritte Zahlenreihe. Zu Beginn des ersten Zyklus liegen zwischen Tagebucheintrag und Erscheinungsdatum circa zwölf Jahre. Mit jeder Folge der Artikelserie reduziert sich diese zeitliche Differenz um ziemlich genau ein Jahr. Die Einträge beginnen sich also mit zunehmender Anzahl Anzeigen zeitlich anzugleichen, das heißt, die Tagebucheinträge der Künstlerin kommen langsam in der Gegenwart an.

132 Die Künstlerin hatte keinen Einfluss auf die Platzierung der Anzeige innerhalb des Anzeigenteils.

Umfeld (Abb. 37). Ähnlich dem Auftritt eines Fernsehmoderators tritt die Figur aus dem Buchstabenmeer der Zeitungsseite auf, um uns scheinbar bei der Lektüre der Anzeigen behilflich zu sein. Die Zeitungsseite wird hier zur Bühne, auf der eine Vielzahl weiterer Akteur/innen und Institutionen um jeden Quadratzentimeter ringen. Die Selbstinszenierung steht sowohl bei *The Mythic Being Village Voice Series* als auch bei Jan Dibbets' Einladungskarte im Zentrum der künstlerischen Interventionen. Mit den fotografischen Porträts bilden sie einen Kontrast zur Repräsentation in Anzeigen und Ausstellungseinladungen, die sich üblicherweise in der Nennung von Künstler/innen-Namen und in der Abbildung von Werken erschöpft.



29a S. 156



29b S. 157



37 S. 167

Der in der frühen Konzeptkunst vielbeschworenen Absage ans Künstlersubjekt zum Trotz steht hier die Präsenz des Künstlers/der Künstlerin im Zentrum der Werke.¹³³ Allerdings sind sie in Ephemera Teil einer medialen Inszenierung. Der konstruierte Charakter der fotografischen Dokumentation und der demonstrativ didaktische Auftritt der Künstler/innen wirken überzeichnet. Künstlerische Rollen werden hier verhandelt und mit den Erwartungen des Publikums wird gespielt. Während Dibbets betont banale Handlung als Absage an klassisch künstlerische Kompetenzen gelesen werden kann, thematisiert Piper rassen- und genderspezifische Zuweisungen an ein künstlerisches Subjekt. Als Tagebuchautor/in tritt in Pipers *The*

133 Sie verweist auf den Umstand, dass die „Persona“ der Künstler/innen in der bildfeindlichen Konzeptkunst zunehmend als Ersatz des objekthaften Werks fungierte. Am Beispiel von Siegelau weist Alberro nach, wie es für den Galeristen immer wichtiger wurde, nicht nur über die Werke und ihre Verfügbarkeit, sondern auch vermehrt über die Künstler zu berichten (siehe Alberro 2003, S. 40–41).

Mythic Being Village Voice Series nicht, wie zu erwarten wäre, eine junge Frau auf, sondern die Künstlerin in Verkleidung einer namenlosen, männlichen, afroamerikanischen Figur. Zu ihm passen die stereotypen Tagebucheinträge eines weiblichen Teenagers ebenso wenig wie die karrierebezogenen Vergleiche mit anderen (weißen, US-amerikanischen) Konzeptkünstlern. Die bewusste Entfremdung einer biografischen Äußerung erreicht Piper durch neue soziale Zuschreibungen.¹³⁴

Globale Gemeinschaften

Die hier beschriebenen Selbstinszenierungen sind untrennbar mit dem künstlerischen Interesse für Übersetzungsprozesse verbunden, die sich zwischen Konzept, Handlung und medialer Repräsentation ereignen. Eleanor Antins Postkartenserie *100 Boots* ist in Bezug auf Dramaturgie und Serialität an ein zeitbasiertes filmisches Format angelehnt. Während Filme 24 Stills pro Sekunde produzieren, wählte die Künstlerin zeitliche Abstände von 4 bis 5 Wochen zwischen dem Verschicken der einzelnen Postkarten.¹³⁵ Damit wollte sie die Grenzen dessen ausloten, was noch als Narration gelesen werden kann. Eine mediale Rückübersetzung nahm Antin mit der Ausstellung im MoMA vor. Dort wurden die Stiefel von *100 Boots* erstmals als Objekte gezeigt, nachdem sie während zwei Jahren nur in Fotografien vor das Publikum getreten waren.¹³⁶

Die Übersetzungsprozesse bei Ephemera der frühen Konzeptkunst beziehen eine zeitliche und räumliche Dimension mit ein. So referieren die Anzeigen von *The Mythic Being Village Voice Series* auf in der Vergangenheit liegende Ereignisse, deren geografische Lokalisierung unbestimmt bleibt. Adrian Piper unterläuft damit die Ankündigungsfunktion der sie umgebenden

134 *The Mythic Being Village Voice Series* zeichnet Pipers spätere politische Auseinandersetzung mit Rassen- und Geschlechterfragen vor, die sie immer mit einem konzeptuellen Ansatz verbindet. Siehe dazu Pipers Statement von 1975, in dem sie die Anlage der Serie erklärt (siehe Adrian Piper, Statement für *The Mythic Being: Getting Back*, 1975, in: APRAF Berlin 1970–1980).

135 In einem Interview mit Moira Roth weist die Künstlerin explizit auf die gesuchte Parallele zum Film hin. (Siehe Moira Roth, „A Conversation with Eleanor Antin, Solana Beach, California, January 8, 1973“, in: GRI Antin 1953–2010, S. 3).

136 Ebd., S. 2: „[...] like all movie stars they've only been seen through the camera lens. A head-on collision with them in a small room and the glamour is over. [...] Art glamorizes everything. Well, this is the first time *100 Boots* will be seen in the flesh, or rather, rubber.“

Anzeigen, die zwingend zukünftige Ereignisse betreffen. Wie Buren und Dibbets entzieht sie damit dem Publikum die Partizipationsmöglichkeit und medialisiert die künstlerische Handlung.

Auch bei der Postkarte von Jan Dibbets, die die künstlerische Aktion auf einem Amsterdamer Balkon ankündigt, sind zeitliche und räumliche Fiktionalisierungen wesentlich für die Bedeutung des Werks. Die Postkarten wurden von New York City aus verschickt und richteten sich nicht in erster Linie an ein lokales Publikum, das der Amsterdamer Aktion hätte beiwohnen können. Darauf weist auch der in drei Sprachen abgedruckte Text auf der Rückseite der Karte hin. Anstatt zu einem tatsächlich stattfindenden Event einzuladen, übermittelten der Künstler und sein Galerist mit der Postkarte ein kleines Kunstwerk, das sein internationales Publikum aus Europa und Nordamerika zu einer virtuellen Gemeinschaft vereinte.

Eine solche Gemeinschaft beschrieb in den frühen 1960er Jahren Marshall McLuhan mit seinem Konzept des *Global Village*. Die Möglichkeit eines globalen Dorfes erschloss sich für McLuhan durch die rapide voranschreitende Entwicklung und Nutzung von elektronischen und elektromagnetischen Technologien. Er prophezeite, dass diese und ihre Weiterentwicklung etwa zu kabelloser Kommunikationstechnik, wie wir sie heute nutzen, die Relevanz geografischer Distanzen im Prozess der Kommunikation verringern würden. McLuhan sieht das damals angebrochene elektronische Zeitalter als Erweiterung des menschlichen zentralen Nervensystems.¹³⁷ Diese Metapher, die unmittelbar an das Bild des Netzwerks erinnert, verdeutlicht eine radikale Veränderung, die mit dem Ende des mechanischen Zeitalters anbrechen sollte. Während McLuhan die mechanischen Medien als Erweiterungen des Körpers verstand (so wie er auch das Rad als Erweiterung des menschlichen Fußes las), beschrieb er das elektronische Zeitalter als Vorgang einer Implosion.¹³⁸ Der menschliche Informationsschaltkreis des Nervensystems fällt dabei mit dem äußerlichen, elektronisch gesteuerten Kommunikationssystem zusammen, wodurch eine neue Form von virtueller, globaler Gemeinschaft entsteht.

“In the electric age, when our central nervous system is technologically extended to involve us in the whole mankind and to

137 Siehe McLuhan 2003 (1964), S. 5–6, und McLuhan/Fiore 1968, S. 20.

138 Siehe ebd., S. 53.

incorporate the whole of mankind in us, we necessarily participate, in depth, in the consequences of our every action.”¹³⁹

Diese neuartige, virtuelle Verbindung des Individuums zur Menschheit erschließt sich im globalen Dorf, in dem reale geografische und zeitliche Distanzen internalisiert und damit überwunden sind.¹⁴⁰ Die Gemeinschaft formiert sich darin, losgelöst von einer bestimmten geografischen Lokalisierung und über kulturelle und soziale Grenzen hinweg. McLuhan prophezeite mehr als 30 Jahre vor der Verbreitung des World Wide Web die heute in westlichen Ländern dominierende Netzwerkgesellschaft. In ihr können Kommunikationspartner/innen, ohne ihre Position im Raum ändern zu müssen, virtuelle Gemeinschaften bilden. Das WWW vorzeichnend, versprach sich der Autor neben der gemeinschaftsbildenden Wirkung auch ein neues demokratisches Bewusstsein von den Bewohner/innen des globalen Dorfs. In ihm sind unterschiedliche soziale Gruppen nicht bloß enthalten, sondern sie sind über die Verbindung der elektronischen Medien ineinander verwoben.¹⁴¹

McLuhans Faszination für die Überwindung von Zeit und Raum durch elektronische Medien findet ihre Low-Tech-Entsprechung in den postalisch distribuierten Drucksachen der frühen Konzeptkunst. Durch ihre zweckentfremdete Verwendung werden Dibbets', Burens und Pipers Ephemera zu virtuellen (Pseudo)ereignissen, deren Rezeption unabhängig von geografischen oder zeitlichen Parametern stattfinden kann. Das im Werk adressierte Publikum, das jetzt auch über den Postweg erreicht werden kann, erhält in der frühen Konzeptkunst eine betont internationale Ausrichtung. Die Adressat/innen bilden, verbunden durch die Postkarte und geografische und zeitliche Größen überwindend, eine Art *Global Village*.

Künstlerische Thematisierungen eines globalen Dorfes fanden in Ephemera der frühen Konzeptkunst große Verbreitung. Jan Dibbets' Beitrag für das *Art & Project Bulletin* Nr. 15 im Jahr 1969, der das Publikum dazu einlud, den Faltposten mit ihrem Absender zu retournieren,

139 McLuhan 2003 (1964), S. 6.

140 Siehe McLuhan/Fiore 1968, S. 11: „Today, electronics and automation make mandatory that everybody adjust to the vast global environment as if it were his little home town.“ Siehe auch McLuhan 2003 (1964), S. 6.

141 McLuhan spricht in diesem Zusammenhang auch von einem menschlichen Streben nach „wholeness“, „empathy“ und „human awareness of responsibility“, das durch elektronische Technologien natürlicher Weise hervorgerufen werde. (McLuhan 2003 (1964), S. 6; McLuhan/Fiore 1968, S. 20).

machte auch die geografische Verteilung seiner Adressat/innen zum Thema. Im Kunstmagazin Studio International erschienen auf mehreren abgedruckten Landkarten (Amsterdam, Beneluxländer, Europa, Welt) die Rücksendungen als Linien visualisiert (Abb. 15b–c).



15b S. 131



15c S. 133

Der Künstler macht deutlich, wie Mobilität und Dezentralität die Idee der Netzwerkgesellschaft bereits damals prägten. Gleichzeitig stellt die Arbeit McLuhans Ideal eines globalen Dorfes, das demokratische und geografische Grenzen überwindet, in Frage. Die Kunstwelt, wie sie sich in der Auflistung spiegelt, weist eine spezifische geografische Lokalisierung auf. Die Zentren auf der Weltkarte sind auf Nordamerika und Europa beschränkt. New York erweist sich als Dreh- und Angelpunkt der Kunstszene und des Kunstmarkts. Dibbets' Beitrag thematisiert implizit die Beziehungen zwischen Orten, Subjekten und deren sozialen Vernetzungen und verweist zudem auf die Ein- und Ausschlussmechanismen eines westlich dominierten Kunstsystems. Trotz jüngerer Bemühungen, der internationalen Ausrichtung der Konzeptkunst und ihren länder-spezifischen Ausformulierungen Rechnung zu tragen, zeugt die Rezeption der Konzeptkunst bis heute von einer anglozentristisch geprägten Sicht auf die Strömung, deren Kanon mehrheitlich von Künstler/innen aus den USA (und einigen Vertreter/innen aus Nordeuropa) bestimmt ist.¹⁴²

142 Diskussionen über Kolonialisierungstendenzen der Kunstgeschichte, über kulturelle Hierarchien von Kunstinstitutionen sowie Reflexionen über Prozesse ökonomischer Globalisierung und elektronischer Vernetzungen haben den Kunstdiskurs der letzten Jahre zunehmend bestimmt. Großausstellungen wie beispielsweise die *documenta II* im Jahr 2002 haben versucht, die Kunstproduktion außerhalb der westlichen Kunstzentren, vor allem im asiatischen und afrikanischen Kulturkreis, sichtbar zu machen. Eine kritische Auseinandersetzung mit diesem Ansinnen im Lichte der Globalisierung liefert Marina Grzinics Beitrag „Global Capitalism and the Canaric Paradigm of Culture“, in: *Below/Bismarck* 2005, S. 77–87. Aufschlussreich ist ebenfalls die Einführung der beiden Herausgeberinnen des gleichen Bandes, Irene Below und Beatrice von Bismarck (*Below/Bismarck* 2005, S. 7–18). In diesem „Postcolonial Turn“ ist auch die wegweisende Ausstellung *Global Conceptualism. Origin 1950s–1980s* im Queens Museum, New York, zu verorten (*Global Conceptualism* 1999).

Sichtbar werden in diesem Beispiel nicht zuletzt die medialen Eigenschaften des postalisch übermittelten Werks. Ephemera sind ein Distanzen überwindendes Kommunikationsmittel und verknüpfen als solches immer soziale und geografische Gesichtspunkte miteinander.

Das globale Dorf als Ort der künstlerischen Handlung demonstrierte auch die Ausstellung *July, August, September 1969. Juillet, Août, Septembre 1969. Juli, August, September 1969*. Während der Sommermonate des Jahres 1969 realisierten elf Künstler Arbeiten in verschiedenen Teilen der Welt. Der dreisprachige Katalog (in Englisch, Deutsch und Französisch) sollte als Führer zu den Orten und Werken dienen.¹⁴³ Ausgestellt waren Werke von Carl Andre in Den Haag, Robert Barry in Baltimore, Daniel Buren in Paris, Jan Dibbets in Amsterdam, Douglas Huebler in Los Angeles, Joseph Kosuth in New Mexico, Sol LeWitt in Düsseldorf, Richard Long in Bristol, N.E. Thing Co. Ltd. in Vancouver, Robert Smithson in Yucatan und Lawrence Weiner bei den Niagarafällen. Während die internationale Ausrichtung der Ausstellung im Konzept besonders betont wurde, war die Möglichkeit zur Besichtigung der Ausstellungen nur sehr bedingt gegeben. Man konnte nämlich kaum vom Publikum verlangen, während der drei Sommermonate des Jahres 1969 elf Orte auf drei Kontinenten zu bereisen. Als Ort der Rezeption dieser Ausstellung diente vielmehr der mediale Raum des Katalogs. Dieser stellte den simultan stattfindenden künstlerischen Handlungen eine mobile Entsprechung zur Seite. Zugleich findet sich darin McLuhans Idee einer Weltgemeinschaft wieder, in der (hier durch das Buch) die soziokulturelle Zugehörigkeit ihrer Leser/innen scheinbar keine Rolle mehr spielt.

Medienreflexion

Die besprochenen Beispiele zeugen von einer Faszination für virtuelle Gemeinschaften und ahmen die damals neuen Repräsentations- und Distributionsmöglichkeiten von elektronischen Medien nach. Warum aber haben die Künstler/innen sich zu diesem Zweck nicht einfach elektronischer Medien bedient? Sie nahmen sich als Teil einer Gesellschaft wahr, deren Kultur sich durch Kommunikationssysteme wie Film und Fernsehen massiv veränderte. Warum konkurrierten sie mit den neuen Medien über den Offsetdruck? Warum entwarfen sie die Utopie

143 Siehe Siegelauß 1969a.

der Netzwerkgesellschaft auf traditionellen und bereits in Ablösung durch elektronische Medien begriffenen Printmedien?

Die Wahl der Drucksachen lässt sich einerseits mit der zunehmenden Bedeutung der Kunstmagazine während der 1960er Jahre erklären. Ein weiterer Grund liegt in der ambivalenten Haltung, die die Künstler/innen damals gegenüber den neuen elektronischen Medien einnahmen. Noch bis in die späten 1960er Jahre lässt sich ein großes Interesse am Topos des Computers, an Kybernetik und an systemischen Funktionsweisen neuer Technologien beobachten. Es manifestierte sich unter anderem in der regen Teilnahme an interdisziplinären, durch den Staat oder Firmen finanzierten Kunst- und Technologieprojekten.¹⁴⁴ Bereits um 1970 wich diese Faszination einer Hightech-Skepsis. Die Künstler/innen wurden sich zunehmend bewusst, dass man durch die Kooperation mit US-Firmen indirekt eine Komplizenschaft mit Politik und der Militärindustrie eingeht. Sabeth Buchmann und Luke Skrebowski beschreiben diesen beinahe über Nacht erfolgten Gesinnungswandel entlang der Ausstellungsbeispiele *Software, Information Technology: It's New Meaning for Art and Information*, beide 1970.¹⁴⁵ *Software*, kuratiert von Jack Burnham, brachte im New Yorker Jewish Museum Künstler/innen und führende Entwickler/innen zusammen. Sie sollten Kunst und die neuesten Telekommunikationstechnologien in einen fruchtbaren Dialog miteinander bringen. Nicht länger zwischen Disziplinen unterscheidend, suchte Burnham seine aus der Systemtheorie entwickelte Vision einer ganzheitlichen Kunst umzusetzen. Stilistische und kategoriale Zuweisungen der Kunst sollten darin einem integrativen Weltzugang weichen.¹⁴⁶

Drastisch unterschied sich davon die Konzeption von Kynaston McShines wenige Monate später eröffneten Ausstellung *Information* im Museum of Modern Art. Der Kurator legt in der Einleitung des Katalogs die Betonung auf ein dezidiert künstlerisch-politisches Engagement, das er vor dem Hintergrund des Vietnamkriegs und der drohenden wirtschaftlichen Rezession begründet. Während McShines Konzept einer

politischen Kunst äußerst vage bleibt, skizziert er präzise die ambivalente Haltung der Künstler/innen gegenüber den neuen Massenmedien und Technologien. Die Künstler/innen seien gezwungen, mit einer neuen medialen Visualität zu konkurrieren, mit der die Gesellschaft in der Zeitung oder in Zeitschriften, im Fernsehen oder im Kino bombardiert werde. Gleichwohl sieht er in den neuen Technologien kein adäquates künstlerisches Mittel zur Erreichung dieses Ziels.¹⁴⁷ Der gemeinsame Nenner der Arbeiten der über 100 eingeladenen Künstler/innen formulierte sich für den Kurator vielmehr in der gemeinsamen Medienerfahrung durch TV und Film und in der wachsenden Mobilität. Im Streben nach Veränderung und Mobilität, die die heutige Zeit prägen, würden sich die Künstler/innen weniger für Kunstobjekte als für den rapiden Austausch von Ideen interessieren.¹⁴⁸ Dass sich diese Ideen dennoch in Medien wie Papier oder Film niederschlugen, führte McShine auf den Umstand zurück, dass die Künstler/innen in Bezug auf ihr Innovationspotenzial nicht mit den jüngsten technologischen Entwicklungen („with a man on the moon in the living room“) mithalten könnten. Daraus zog er folgenden Schluss für die Formulierung einer künstlerischen Strategie: „This has therefore created an ambiguous and ironic position for the artist, a dilemma as to what he can do with contemporary media that reach many more people than the art gallery.“¹⁴⁹

McShines Text ist in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich für das Verständnis von Ephemera. Das angedeutete Dilemma resultiert aus der scheinbaren Unvereinbarkeit von Technologiekritik und eines sich verändernden Verhältnisses der Künstler/innen zu Distribution, Produktion und Medialität. Ephemera, so die hier vertretene These, antworteten auf dieses Dilemma, indem sie durch die Simultanität, Virtualität, Portabilität und Mobilität ihrer Inhalte eine Reihe von Eigenschaften mit Medien wie Fernsehen oder Film teilten, ja diese imitierten, ohne auf diese Medien zurückgreifen

144 Zu den prominenteren Art&Technology-Projekten, die von privatwirtschaftlicher Seite mitfinanziert worden waren, zählte etwa das 1968 mit dem MIT in Cambridge gegründete Center for Advanced Visual Studies (CAVS).

145 Siehe Skrebowski 2008, S. 63–68; Buchmann 2007, S. 105–139.

146 Siehe Skrebowski 2008, S. 63–68; Buchmann 2007, S. 105–122.

147 Siehe *Information* 1970, S. 138–141; Wiederabdruck in McShine 1999 (1970), S. 212–214. Skrebowski vertritt die These, dass einzig Hans Haackes Ausstellungsbeitrag *MoMA Poll* darum bemüht war, mit der Nutzung neuer Technologien – es handelte sich konkret um eine elektronische Stimmzählung – einen kritischen Kommentar zu den Wirkungsweisen eines technokratisch-wissenschaftlichen Positivismus zu formulieren, ohne dabei einer einfachen Phobie-/Phobie-Binarität zu verfallen (Skrebowski 2008, S. 66–67).

148 Siehe McShine 1999 (1970), S. 213.

149 Ebd.

zu müssen.¹⁵⁰ Diese Möglichkeiten erschlossen sich allererst durch die künstlerische Verwendung von Mitteilungs- und Werbeformaten und durch die Aneignung ihrer Produktions- und Distributionsweisen.

Ein dritter Grund, warum die Künstler/innen nicht neue Technologien nutzten, liegt schließlich in der spezifischen Medialität und Materialität von Ephemera selbst. Neben den geringen Kosten ermöglichten sie es, über neue mediale Repräsentations- und Vermittlungsformen künstlerische Inhalte und das künstlerische Selbstverständnis zu verhandeln. Entgegen der immer noch so mächtigen Behauptung eines de-materialisierten Kunstobjekts in der frühen Konzeptkunst deuteten die Künstler/innen den Kunstbegriff hier in einer sehr materiellen Weise um. Um eine Materialisierung von „immateriellen“ Informationen sichtbar zu machen, zogen sie das taktile Objekt, das Magazin und die Einladungskarte, dem Übertragungsmedium Fernseher vor.

Die hier besprochenen Beispiele lassen sich als Medienkunst, oder vielleicht besser als Kunst der Medialisierung beschreiben. Das komplexe Spiel mit Übersetzungsprozessen macht deutlich, dass die Auseinandersetzung mit neuen Medien nicht zwangsläufig im Experiment mit denselben stattfinden muss. Von Bedeutung für die künstlerische Agenda der späten 1960er und 70er Jahre war nicht die Aneignung neuer Technologien und Medien, sondern die Auseinandersetzung mit deren sozialen Implikationen.

150 Das Zusammenfallen von Simultanität und Internationalität des künstlerischen Schaffens führt McShine auf die Reproduktion von Kunst und die gesteigerte Verbreitung von Informationen durch die Kunstmagazine zurück sowie auf die neue Bedeutung von Informationsübertragung durch Fernsehen, Film, Satelliten und das Flugzeug (McShine 1999 (1970), S. 213).