

3. Kunstwerke aus immaterieller Arbeit

Bilder der Mobilität

Halifax. Permutations. 7 Days – 6 Placements – 7 Colors besteht aus acht handelsüblichen Bildpostkarten. Sie sind zu einem Heft zusammengeklebt und von einem Umschlag zusammengehalten. Die einzelnen Karten können aus der Sammlung gelöst oder wie die Seiten eines Buches umgeblättert werden (siehe Abb. 51a-k). Die erste Postkarte enthält Konzept und Beschreibung des Werks: An sieben aufeinanderfolgenden Tagen (11. bis 17. April 1973) wurden sechs gestreifte Plakate in den Farben Gelb, Violett, Pink, Orange, Grün, Grau und Blau in sechs verschiedenen Positionen am „Corner of Granville St. and Buckingham St., Halifax, Nova Scotia, Canada“ platziert (siehe Abb. 51b). Die folgenden sieben Postkarten stellen die fotografischen Dokumentation des ausgeführten Konzepts dar (siehe Abb. 51c–i). Von handelsüblichen Bildpostkarten unterscheiden sich diese Werke dadurch, dass sie nicht länger auf repräsentative Ansichten, Gebäude und Monumente fokussieren. Präsentiert wird hier stattdessen die immer gleiche unspektakuläre Ansicht eines Parkplatzes vor einer Hausfassade, an dessen Blendsäulen die in den entsprechenden Farben gestreiften Plakate in einer horizontalen Linie angebracht sind. Die einzelnen Fotografien unterscheiden sich voneinander einzig durch das farblich variierende Streifenmotiv der Plakate und der Position der geparkten Autos.



51a S. 190



51b S. 191



51c S. 192



51d S. 193



51e S. 194



51f S. 195



51g S. 196



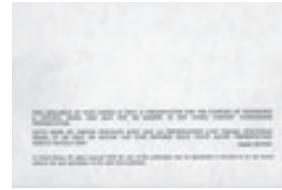
51h S. 197



51i S. 198



51j S. 199



51k S. 200

Daniel Burens ortsbezogene Interventionen bestehen bis heute aus diesem immer gleichen Streifenmotiv: senkrecht, weiß und farblich alternierend, 8,7 cm Breite. Das in Frankreich populäre Textilmotiv übertrug der Künstler in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren zuerst auf Plakate, dann auch auf Gemälde, Textilien und andere Trägermedien. Die Streifen wurden schnell zum unverwechselbaren Markenzeichen des Künstlers. Bislang sind zu den über 2000 *in-situ*-Werken schätzungsweise 400 000 Fotografien entstanden, die Buren konsequent als „photo-souvenirs“ bezeichnet und deren Verwendung er streng kontrolliert.

Heute finden sich die *photo-souvenirs* üblicherweise als kleinformatige Referenzabbildungen in Katalogen des Künstlers wieder.¹ In den späten 1960er und frühen 1970er Jahren produzierte der Künstler sie auch mit Vorliebe als Bildpostkarten (Abb. 51a–k). Beachtenswert ist, dass Buren die Bildpostkarten einsetzte, um seine damals noch „wilden“ Plakatierungsaktionen, die sogenannten „*affichages sauvages*“, im städtischen öffentlichen Raum zu dokumentieren.² Das Format der Postkarte eignet

1 Jede Bildunterschrift trägt vor dem Titel des Werks die Bezeichnung „photo-souvenir“. Die Zahlen stammen aus dem Wikipedia-Eintrag zu Buren – der einzigen Quelle, die ich hierzu gefunden habe. (Siehe „Daniel Buren“, in: *Wikipedia. The Free Encyclopedia*, 2015, http://en.wikipedia.org/wiki/Daniel_Buren).

2 Folgt man Burens online zugänglichem *Catalogue Raisonné*, ist die erste „wilde“ Plakatierung auf April 1968 datiert. Unter dem Titel *200 Panneaux dans Paris – Affichages sauvages* beklebte Buren in Paris und Umgebung ungefähr 200 Plakatflächen ohne Erlaubnis mit vertikal grün-weiß gestreiften Plakaten. Der Eintrag

sich nämlich in idealer Weise, um den ephemeren Charakter dieser Aktionen zu vermitteln. Es besitzt als einfaches Druckerzeugnis mit kurzer Lebensdauer einen ähnlich flüchtigen Materialcharakter wie das Plakat. Beide, Werk und Dokumentation, suggerieren so, sich der Möglichkeit der Überlieferung in Form von Objekten zu entziehen.

Ephemera, und besonders das Format der Bildpostkarte, übernehmen eine Schlüsselrolle für die Darstellung und Überlieferung des handlungsbasierten, „dematerialisierten“ Kunstobjekts. In der Rolle des Souvenirs dienen sie als materielle Evidenz und Erinnerungshilfe für zeitlich und räumlich begrenzte Aktionen im Außenraum. Wie die Untersuchung am Beispiel von Daniel Burens Werken zeigt, steht nicht, wie so oft behauptet, das Objekt im Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung. Stattdessen bietet sich die Postkarte als Gegenstand dazu an, damals noch wenig etablierte, informationsbasierte Produktionsweisen darzustellen. Die Elemente und Anforderungen einer immateriellen Produktion, wie wir sie heute wiederfinden, formulierten die Künstler/innen, um sich von starren und autoritären Arbeitsstrukturen und Organisationsformen ihrer Zeit zu befreien. Die Postkarten wurden von den Künstler/innen als Einladungskarten für institutionelle Ausstellungen, aber auch als Kommunikationsmittel, Visitenkarte und Dokumentation eingesetzt. Als mobile Site zwischen Produktions- und Präsentationsort der Kunst dienten sie der Auseinandersetzung mit der Frage, wie sich künstlerische Arbeit losgelöst von identitätsbildenden geografischen Orten gleichsam definieren und verorten lässt und welche Rolle die Künstler/innen darin einnehmen.

wird begleitet von einigen *photo-souvenirs* und dem Hinweis, dass es zu dieser Ausstellung weder eine Einladung noch eine institutionelle Anbindung durch eine Galerie gab. (Siehe Daniel Buren, „Oeuvre: Affichages sauvages“ und „Exposition: 200 Panneaux dans Paris – Affichages sauvages avril–mai 1968“ in: Buren 2014, o. S.). In den folgenden Jahren realisierte Buren ähnliche Aktionen in unterschiedlichen Städten, vor allem in Europa und den USA – nun allerdings in Zusammenarbeit mit Galerien und Museen. Die *in-situ*-Werke verschoben sich ab Mitte der 1970er Jahre zunehmend von der rechtswidrigen Aktion zur Ausstellungsbeteiligung und der Präsentationsort vom öffentlichen in den institutionellen Raum. Circa 1974 nahm er die letzte nicht bewilligte Plakatierungsaktion vor.

Orte der Erinnerung

Daniel Buren verstand seine *in-situ*-Werke deshalb als dematerialisiert, weil sie eine untrennbare Einheit mit dem Ort eingehen und sich so einer Überlieferung in objekthafter Form verweigern. Seine Werke versah er mit entsprechenden Warnhinweisen. Ein solcher findet sich auch im Kleingedruckten von *Halifax. Permutations. 7 Days – 6 Placements – 7 Colors*. Die übliche Ortsangabe zur fotografischen Ansicht ist hier ergänzt durch eine kompliziert formulierte Erklärung zu Status und Entstehungszusammenhang der Fotografie (siehe Abb. 51j):

„Announcement of a series of works done by Daniel Buren in Halifax April 1973, reprinted for a summary of a sequence of 7 post cards, souvenirs of these works (Peter Sheppard Photographer).“

Die Bildlegende ermahnt uns, den ontologischen Unterschied zwischen einer ortsspezifischen Intervention und ihrem Abbild beim Anblick der Fotografien nicht aus den Augen zu verlieren. Die Postkarten besitzen demnach eine Verweisfunktion für die ortsspezifischen Arbeiten, realisiert in Halifax im April 1973, und nehmen gleichzeitig den Status einer Ankündigung (announcement), eines Überblicks (summary) und eines Souvenirs an.³

Es gibt kaum eine Fotografie von Burens Werken, die nicht von ähnlichen Warnungen bezüglich Verwendung und Status der *photo-souvenirs* begleitet wird. Die Bilder werden erklärungs- respektive kommentarbedürftig, weil Buren einzig dem Werk vor Ort, in seiner materiellen Fragilität und zeitlichen Begrenztheit, den exklusiven Status des Kunstwerks zuweist. Eine angemessene Rezeption verlangt nach der physischen Anwesenheit der Betrachter/innen. Die fotografische Reproduktion bedeutet für den Künstler „Verrat“ am Werk.⁴ Noch expliziter wird Buren im Zusammenhang mit dem Abdruck eines *photo-souvenirs* im Katalog

3 Dass die Postkarten lediglich als Referenzen fungieren, aber keinesfalls die Werke ersetzen sollen, macht Buren noch einmal mit einem Präsentationsverbot deutlich, das sich auf dem Umschlagrücken des Postkartenhefts, direkt oberhalb des Copyrights, befindet: „This sequence of post cards is only a presentation for the purpose of recording a specific work and may not be shown in any other context concerning presentation.“ (Siehe Abb. 51k).

4 Siehe Buren 1989, S. 4: „Daher bleibt der Übergang von einem Typ visueller – oder sogar repräsentativer – Kunst zu seiner Reproduktion durch ein anderes (in diesem Falle, fotografisches) System [...] immer Verrat.“

zur Ausstellung *Information*, die 1970 im New Yorker Museum of Modern Art stattfand. Das Verhältnis von Werk und seiner Überlieferung verkompliziert sich in Burens Aussage dahingehend, dass den Fotografien gar der Status als Fotografien abgesprochen wird:

„The only possible information about my work is to really see it. Because every picture is illusion/transformation/reduction. Any information on my work is just a deformation of it. The photograph above is taken in Monthelon Square, Paris. It is given as information about my work rather than as a photograph of my work itself.“⁵

Burens komplexe, widersprüchlich bis hilflos anmutende Direktiven für die Bildlektüre, mit denen er wie kein anderer die Rezeption seiner Werke zu steuern versuchte, verweisen auf den problematischen Status des Objekts in der frühen Konzeptkunst. Denn zwar dient als einziges Zeugnis einer künstlerischen Handlung die Fotografie, die es jedoch, insofern sie Objektform annimmt, eigentlich zu verneinen gilt.

Die zentrale Forderung einer Kunst als Idee („Art as Idea“), die Buren hier verteidigt, ist Teil des Konzepts des dematerialisierten Kunstobjekts, das erstmals von Lucy Lippard und John Chandler formuliert wurde und das die Strömung ideologisch prägte.⁶ Es geht davon aus, dass das Kunstwerk jede objekthafte Form ablegt. Der von den Autor/innen eingeführte Terminus „dematerialization of art“ hat als Schlagwort der frühen Konzeptkunst bis heute einen prominenten Platz im kunsthistorischen Vokabular. Umso mehr erstaunt es, dass es für diesen bisher kaum Klärungsversuche gibt. Denn der Text und andere Quellen bleiben äußerst vage, wenn es um die Frage geht, worin genau eine solche künstlerische Praxis besteht und welche Bedingungen sie erfüllen muss, um dieses Ziel zu erreichen. So nennen Chandler und Lippard als Bedingung einer dematerialisierten Kunst nur die Hinwendung zu reinen Denkprozessen, also zu Ideen und Konzepten. Umgesetzt werden sie durch die Sprache, die die Dinge nunmehr als Symbole und Repräsentationen vermittelt, selbst aber keine Materialität beansprucht. Daneben schreiben die Autor/innen

auch prozessorientierten Strategien von Film, der Performancekunst oder Fotografie eine dematerialisierende Wirkung zu.⁷

Im Text fehlt das Merkmal der Ortsspezifität, das nicht nur für Buren zentral ist, sondern auch seit den 1960er Jahren in der Diskussion um institutionskritische Strategien der Konzeptkunst – unter dem Begriff des „Kontextes“ – rege diskutiert wird.⁸ So werden besonders Burens Streifenmotive bis heute als Werke gelesen, die jeden Anspruch auf Autonomie ablegen, um Teil des gesellschaftlichen Kontexts zu sein, der sie umgibt. Diesen das Werk formal und ideologisch rahmenden Raum suche Buren zu markieren, kommentieren und transformieren. Die Verbindung von Ort und Werk wird als Voraussetzung dafür beschrieben, die institutionellen Rahmenbedingungen und die darin implizierten Machtstrukturen in Bezug auf das Werk offenzulegen.⁹

Bisher übersehen wurde, wie eng sich in der frühen Konzeptkunst die Ideen von Ortsbezug, Dematerialisierung des Kunstobjekts und Kritik gegenseitig überlagern und bedingen und welche zentrale Rolle der Postkarte für die mediale und objekthafte Übermittlung dieser Ideen zukommt. Sie dient in der frühen Konzeptkunst nicht nur als materieller Ersatz für eine Kunst, die auf das Objekt verzichten wollte. Die Postkarte wird

5 Buren, in: *Information* 1970, S. 30. Die Aussage erinnert an Magrittes Satz „Ceci n'est pas une pipe“. Buren selbst verweist in seinen Texten auf diese für ihn zentrale Referenz, die den Wesensunterschied zwischen einem Gegenstand und seinem Abbild hervorhebt.

6 Siehe Chandler/Lippard 1968.

7 Siehe ebd., S. 31-32; das Vorwort in Szeemann 1969, o. S.; das Vorwort in Lippard 1969/1970, o. S., und Klaus Honnefs Einführung „Zur Ausstellung“, in: *„Konzept“-Kunst*, Ausst.-Kat. Basel, Kunstmuseum Basel, 18.3.–23.4.1972, hrsg. von Kunstmuseum Basel, Basel, 1972, o. S.

8 In diesem Sinne beschreibt Kwon die „frühesten Formationen des Ortsspezifischen“, verbunden mit den folgenden Forderungen: physische Präsenz der Betrachter/innen, die unmittelbare Erfahrung der räumlichen und zeitlichen Determiniertheit des Werks, singular und reale Orte (nicht universelle Bedingungen / Ortlosigkeit der Moderne), die unauflösbare und unteilbare Verbindung zwischen Werk und Ort, das Überschreiten der Grenzen traditioneller Medien wie Malerei oder Skulptur und deren institutionelle Bedingungen, die Verschiebung der Bedeutung weg vom Objekt und hin zum Kontext und schließlich die Absage an die Ökonomie des kapitalistischen Marktes, in dem Kunstwerke als transportable und austauschbare Güter zirkulieren (siehe Kwon 2002, S. 11–12).

9 Eine Gleichsetzung von Ortsbezug und Institutionskritik nimmt unter anderem Kwon vor, wenn sie generell behauptet, die Künstler/innen würden den Ort nicht mehr als physischen verstehen, sondern als einen durch die Institutionen definierten kulturellen Rahmen (siehe ebd., S. 13). Diese kanonische Definition von Institutionskritik basiert in weiten Teilen auf Burens Auffassung von ortsspezifischer Kunst. Beispielhaft vermischen sich künstlerische Selbstdokumentation und wissenschaftliche Beschreibung. Schneemann hat deshalb zu Recht auf die Notwendigkeit hingewiesen, einen kunsthistorischen Begriff des „Kontextes“ zu formulieren, der sich von der künstlerischen Selbstverortung unterscheidet (siehe Schneemann 2005b, S. 73).

selbst zum zentralen Gegenstand einer ortsbezogenen Praxis. Als populäres Reisesouvenir kommt ihr die Aufgabe zu, die Verbindung von Ort und Handlung nachzuweisen und immaterielle Reiseerlebnisse zu transportieren. Sie besitzt, wenn sie versendet wird, die einzigartige Eigenschaft, ihre eigene Reise zur Adressatin oder zum Adressaten und weiter zu den Sammler/innen oder ins Museum aufzuzeichnen. Durch die postalische Übermittlungsform vollzieht sie also selbst den Weg von der „site“ zur „non-site“;¹⁰ schafft eine Verbindung zwischen Interventions- und Dokumentationsraum und führt die künstlerische Handlung gleichsam fort. Die Lokalisierung des Werks ist dann erstens nicht mehr an einen exklusiven Ort gebunden und verlagert sich zweitens von der Handlung der Künstler/innen auf die Ebene der Dokumentation.¹¹ Diese Eigenschaften der Postkarte nutzen die Künstler/innen nicht für institutionskritische Auseinandersetzung mit kontextuellen Bedingungen ihrer Werke, sondern als Darstellungsform für eine kommunikations- und informationsbasierte Praxis.

10 Smithson prägte in seinen Schriften die Begriffe „site“ und „non-site“. Er beschäftigte sich mit dem dialogischen Verhältnis von Innen- und Außenraum. Die „site“ bezeichnet einen spezifischen Ort in der Natur, „the physical, raw reality – the earth or the ground that we are really not aware of when we are in an interior room or studio or something like that“, während die „non-site“ einen geschlossenen Galerieraum darstellt, „an abstract container“. Da sich die „site“ dem Zugriff entzieht, benötigen die Earthworks einen Dokumentationsraum, in dem mit Filmen, Fotografien, Landkarten und skulptural arrangierten Materialien auf die „site“ verwiesen wird. Die Aneignung des kunstfremden Außenraumes bedingt die Begründung eines zweiten Raumes der Dokumentation, in dem das im Prozess befindliche Werk aus der „site“ in Form eines autonomen Objekts für die Rezeption wieder verfügbar gemacht wird. (Siehe Smithson im Gespräch mit Dennis Oppenheim, Neil Jenney, Gunther Uecker, Hans Haacke und Richard Long anlässlich eines Symposiums im White Museum, Cornell University 1969, Robert Smithson, „Earth. Symposium at White Museum, Cornell University (1969)“, in: *Robert Smithson. The Collected Writings*, hrsg. von Robert Smithson und Jack D. Flam, Berkeley: University of California Press, 1996, S. 177–178, Zitat S. 178). Zum Verhältnis von „site“ und „non-site“ bei Smithson siehe auch Philip Ursprung, *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art*, München: Schreiber, 2003, S. 286–305, und Kaye 2000, S. 91–99.

11 Kaye bemerkt korrekterweise, dass sich ortsspezifische Kunst in ihrer Bedeutung nicht auf Parameter wie Ort und Werk beschränken lasse, sondern vielmehr als komplexes Spannungsfeld zwischen Werk und Dokumentation zu begreifen sei (Kaye 2000, S. 215). In diesem Sinne plädiert auch Schneemann dafür, ortsspezifische Kunst als Referenzsystem zu verstehen, in dem die Dokumentation mit dem Werk verschmelze und den Ort mitkonstruiere (Schneemann 2005b, S. 67–72).

Mobile Koordinaten für künstlerische Arbeit

Ein grundlegendes Merkmal dieser soeben beschriebenen künstlerischen Praxis ist Mobilität, die über den Ortsbezug von Bildpostkarten vermittelt wird. Die fotografische Ansicht nimmt traditionellerweise als „ortstypisch“ bezeichnete Motive und Sehenswürdigkeiten auf, die die Identität eines Orts prägen und die auf der Rückseite genau nachgewiesen sind. In Burens unspektakulären Postkartenansichten des großräumigen Parkplatzes am „Corner of Granville St. and Buckingham St., Halifax, Nova Scotia, Canada“ treten an die Stelle von Sehenswürdigkeiten die wohlplatzierten gestreiften Plakate (Abb. 51a–i). Sie passen sich in *Halifax. Permutations. 7 Days – 6 Placements – 7 Colors* fast perfekt in die Fassadengestaltung des Gebäudes ein, nehmen Elemente der Umgebung wieder auf und werden so Teil des porträtierten Orts. Die Position der Plakate orientiert sich an der unteren Fensterreihe sowie an der Hochspannungsleitung, die als feine Linie den oberen Abschluss der Plakate kennzeichnet. Das Streifenmotiv wird durch die Fassaden der Hochhäuser im Hintergrund wiederholt. Die ausgewogene Bildkomposition ist das Resultat einer bewussten Positionierung nicht nur der Plakate im Stadtraum, sondern auch der Kamera und ihres Fokus, die die räumliche Situation in Form des Postkartenbildes einfriert.



51a S. 190



51b S. 191



51c S. 192



51d S. 193



51e S. 194



51f S. 195



51g S. 196



51h S. 197



51i S. 198

Scheinbar im Widerspruch zu dieser Bildwerdung vermittelt die gesamte, aus acht Postkarten bestehende Serie das Werk als prozesshaft und mobil. Denn erst die als Serie konzipierte Postkartensammlung ermöglicht den direkten Vergleich zwischen den sich täglich verändernden Szenerien auf dem Parkplatz. Die Autos bilden eine sich laufend ändernde Ordnung im Vordergrund des Bildes, die sich analog zur Platzierung der Plakate täglich wandelt. Diese Analogie verstärkt sich dadurch, dass manche Autos über mehrere Tage in der Fotografie auftauchen (siehe etwa in Abb. 51e–g das Auto in der hinteren Reihe, das vom 13. bis 15. April 1973 auf dem Platz parkte). Sie scheinen Burens kombinatorisches Farbenspiel der Plakatierung imitieren zu wollen – oder imitierte Buren das der Autos? –, ohne seinen strengen Spielregeln jedoch strikt zu folgen. Das für Buren so zentrale Moment der prozesshaften Intervention vermittelt sich so erst durch das objektgewordene Postkartenheft.¹²



51e S. 194



51f S. 195



51g S. 196

Mobilität wird in der einzelnen fotografischen Postkartenansicht auch als Motiv oder Symbol vermittelt. Auffällig ist in diesem Zusammenhang die künstlerische Vorliebe für Verkehrsmittel in Bewegung. Bei Buren dominieren fahrende Autos die Bildszenen. So etwa in der Postkarte, die eine Aktion in Paris dokumentiert. Dort hatte Buren am 22. September 1974 auf den Markisen rund um das Restaurant *Chez George* den fünften Streifen von rechts und den fünften Streifen von links auf beiden Markisen mit weißer Acrylfarbe übermalt (siehe Abb. 52). Die unspektakuläre Fotografie des Restaurants wird von markanten Markisen und einem Auto fast verdeckt. Ganz ähnlich stehen in den Bildpostkarten von Bas Jan Ader, Marcel Broodthaers, Richard Long und Hamish Fulton abgebildete Fortbewegungsmittel wie Schiffe, Züge und Fahrräder symbolisch für Mobilität (siehe Abb. 53 bis 56).



52a S. 202



52b S. 203



53 S. 204



54 S. 205



55 S. 206



56 S. 207

In anderer Weise verweisen Ephemera auf eine mobile Praxis, indem sich die Postkartenansichten als vom Künstler bereits wieder verlassene „Tatorte“ inszenieren. 1969 realisierte Buren eine Ausstellung bei Konrad Fischer, die aus einer wilden Plakatierungsaktion an verschiedenen Orten in der Düsseldorfer Innenstadt bestand. Sie wurde unter dem Titel *Position – Proposition* mit einer Postkarte angekündigt, die einzig die Adresse der Galerie und die Ausstellungsdaten bekannt gab (siehe Abb. 57). Erst eine später erschienene zweite Postkarte, betitelt mit *Recapitulation. Daniel Buren Position – Proposition bei Konrad Fischer* gab rückblickend

12 Siehe dazu die Funktion serieller Verfahren für die Dematerialisierung der Kunst in Chandler/Lippard 1968, S. 31.

Auskunft über Inhalt und Interventionsorte der Ausstellung und lieferte zugleich den materiellen Beleg für die Aktion (siehe Abb. 58a–b).¹³ Die Ansichtseite trägt eine Schwarz-Weiß-Fotografie des Grabbeplatzes in Düsseldorf – einer der auf der Rückseite genannten Interventionsorte. Im Hintergrund des Parkplatzes wechseln sich auf Plakatflächen Burens Streifen mit Werbungen ab.



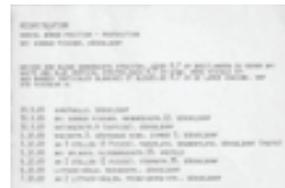
57a S. 208



57b S. 209



58a S. 210



58b S. 211

Dass wir außer diesen Adressangaben nichts über die Orte erfahren, ist aus mehreren Gründen bezeichnend. Erstens wird so die Handlung, die sich dort ereignete, als eine ephemere behauptet. Die Dokumentation kommt der Mitteilung gleich, man habe die Aktion nun verpasst. Zweitens wird die Bedeutung des Ortes auf seine geografischen Koordinaten beschränkt und als eine von vielen Stationen des Künstlers ausgewiesen.¹⁴ Die Bildlektüre von Burens *photo-souvenirs* gleicht einem Suchspiel, das durch sorgfältig platzierte Hinweise wie Autokennzeichen, Werbeplakate, Straßennamen oder Bildunterschriften provoziert wird (siehe Abb. 60–62). So verrät die Fotografie von Burens Plakatierung von 1969 in Bern den spezifischen Ort durch zwei die Plakatfläche rahmende Autokennzeichen sowie die noch lesbaren Fragmente der überklebten Werbeplakate (siehe Abb. 59).¹⁵

- 13 Die Karte ist auf der Rückseite vollständig bedruckt und weist anders als übliche Bildpostkarten kein Adressfeld auf. Wann die Karte erschien, ob sie per Post versandt oder in der Galerie aufgelegt wurde, ist nicht bekannt.
- 14 Dies zeigt sich umso prägnanter an der Systematik der in Katalogen nachgewiesenen Plakataktionen Burens. Die *photo-souvenirs* in der reich bebilderten und von Buren herausgegebenen Publikation *Daniel Buren. Erinnerungsphotos 1965–1988* sind chronologisch geordnet. Die Bildunterschriften beschränken sich auch hier auf die Angabe der Orte. Mit dem Durchblättern des Buches begibt man sich auf eine mentale Weltreise, wobei der Blick zwischen Bild und Ortsbezeichnung wechselt (siehe Buren 1989).
- 15 Die Aktion fand gleichzeitig zur Ausstellung *When Attitudes Become Form* statt. Buren, der nicht zur Teilnahme eingeladen war, veranstaltete diese als Protest auf diesen Ausschluss zu deutende Plakatierungsaktion



60 S. 213



61 S. 214



62 S. 215



59 S. 212

Eine Ortsspezifität, reduziert auf geografische Koordinaten, ist geradezu symptomatisch für die Praxis der Konzeptkunst.¹⁶ Anders als in der Rezeption behauptet, steht hier nicht die künstlerische Auseinandersetzung mit den sozialen oder politischen Bedingungen, die den jeweiligen geografischen Raum der Kunstproduktion prägen, im Vordergrund.¹⁷ Die Verortung der künstlerischen Handlung innerhalb zeitlicher und geografischer Koordinaten dient neben einer Authentifizierung derselben vor allem der Darstellung einer mobilen, beweglichen, flexiblen Kunstform, die eine intensive Reisetätigkeit der Künstler/innen impliziert.

unter dem Titel *Exposition personnelle sur les limites de la liberté d'artiste vis-à-vis de la société*. (Siehe Brauer/Dander 2010, S. 298; Daled 2010, S. 339–340).

- 16 Auch bei Antins Postkartenserie *100 Boots* dient die Darstellung des Ortes, gegeben durch den Adressnachweis und die Fotografie, als Koordinate auf der Reise der Künstlerin. Anders als bei Buren erlauben die Fotografien selbst jedoch keine Rückschlüsse auf die Identität des Ortes, sondern nur die Bildlegenden auf den Rückseiten. Der Ortsbezug ist Bildkulisse für die Inszenierung der Stiefel und verweist auf die Expeditionen der Künstlerin. Als weitere Beispiele sind die Postkarten von Long und Fulton zu nennen sowie die bereits ausführlich beschriebene Postkarte von Dibbets aus Amsterdam (Abb. 31a–b, S. 160–161).
- 17 Siehe zum Beispiel Kwon 2002, S. 13–15; Hal Foster spricht sogar von einem „ethnographical turn“ in den frühen 1970er Jahren. Er behauptet, dass die Künstler/innen in den späten 1960er und der 1970er Jahre die Rolle des Forschers oder Ethnografen einnehmen, um soziale Zusammenhänge zu erfassen. Foster führt die neue Konstitution von Künstlerrolle und Kunstwerk auf die Ablösung der Minimal Art durch Kunstströmungen wie Performance-, Konzeptkunst, Body Art und Kontextkunst zurück. (Siehe Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MA: MIT Press, 1996, S. 184–199).

Nomadismus zwischen Freiheit und mobilisierter Marktökonomie

Die in den Postkartenansichten visuell dargestellte Mobilität ist auch ein zentrales Element der handlungsbasierten Kunstformen. Burens *Affichages Sauvages* sind wie Antins *100 Boots* und Jan Dibbets' Aktion auf dem Amsterdamer Balkon Formen anpassungsfähiger Markierungen. Den epistemologischen Zusammenhang zwischen Markierung, Marke und Marketing aufnehmend, nehmen sie die Form mobiler Markenzeichen an. Ohne einen materiellen Träger (z.B. ein Gemälde) zirkulieren sie viel unmittelbarer als wiedererkennbare und mobile „Spur“ und referieren direkt auf die künstlerische Handlung. Obschon in einem räumlich-zeitlichen Kontext angesiedelt, sind sie gerade an keine örtliche Identität gebunden und können überall stattfinden.¹⁸ Die Postkarten, mit denen die Aktionen zuallererst präsentiert und überliefert werden, unterstreichen die Befreiung von jeder spezifisch geografischen Verortung und die Unabhängigkeit von zeitlichen und räumlichen Produktionsbedingungen. Das über den Postweg vertriebene Werk zirkuliert mobil, dezentral und global und kann nun überall dort rezipiert werden, wo sich ein Briefkasten befindet.

Die künstlerische Praxis entsprach den Bedingungen eines zunehmend international ausgerichteten Ausstellungsbetriebs. Durch die Entstehung der Kunstmessen Art Basel (1970) und Art Cologne (1968) sowie die zunehmende Bedeutung von Großausstellungen durch die einflussreiche *Documenta 5* (1972, kuratiert von Harald Szeemann) etablierte sich ab den 1960er Jahren ein reger Handel und institutioneller Austausch zwischen Europa und den USA, der eine intensivierete Reisetätigkeit der Künstler/innen nahelegte.¹⁹ Es erstaunt deshalb nicht, dass Buren seine Plakatierungsaktionen fast ausschließlich mit der Realisation institutioneller Ausstellungen verband. Die *Affichages Sauvages* repräsentieren das nomadische Leben, das bis heute so charakteristisch ist für die Praxis von zeitgenössischen

Ausstellungskünstler/innen. Mobilität ist heute eine zentrale Bedingung für eine erfolgreiche Künstlerkarriere, die maßgeblich darin besteht, sich zwischen den Kunstzentren von Ausstellung zu Ausstellung zu bewegen.²⁰

Dem so aktuellen wie vieldiskutierten Paradigma des Nomadismus, der einer Lebensweise entspricht, wie sie von der mobilisierten Marktökonomie gefordert wird, kam in den 1960er und 70er Jahren allerdings eine ganz andere Bedeutung zu. So brachten Deleuze und Guattari – die prominentesten Vertreter dieser Idee – mit dem Begriff eine postmoderne Denkfigur hervor, die damals eine Alternative zu zentralisierten Machtstrukturen und zu Prinzipien wie Repräsentation und Rationalität darstellte. Das nomadische Denken bewegt sich in Deleuzes und Guattaris Modell des Rhizoms, einem Netz ohne Hierarchien, Zentren und Grenzen. Es besteht ausschließlich aus Linien, die sich in einer Verkettung manifestieren, die sich ständig verändert und ausweitet. Der Raum des Rhizoms ist offen, anti-repräsentativ und anti-dialektisch. Der Nomade entspricht dann einer Figur, die stets unterwegs ist und den Weg zum Ziel macht.²¹ Deleuze und Guattari fordern die Befreiung von ortsgebundenen Identitäten und Machtstrukturen, die Verflüssigung von Subjektivität, Identität und Raum. Mit diesen Werten verbinden sie das Versprechen auf liberalisierende Effekte in Bezug auf den Verwaltungsapparat der Nachkriegszeit, aber auch auf einen zentralisierten und national orientierten industriellen Kapitalismus. In diesem Zusammenhang sind auch die künstlerischen Versuche der Konzeptkunst zu lesen, neue flexible Praktiken und geografische Kontexte zu erschließen. Mit der Idee des Nomadismus nahmen die Künstler/innen zentrale Aspekte der Netzwerkmetapher vorweg, die heute die postfordistische Marktlogik prägt.²²

Erst rückblickend drückt sich in den Postkarten der frühen Konzeptkunst die Ambivalenz zwischen Kritik und Erneuerung kapitalistischer Verwertung aus. Aus den romantischen

18 Als „Markierungen“ bezeichnet auch Krauss ortsspezifische Werke der späten 1960er und 70er Jahre (siehe Krauss 1979, S. 41). Anders als bei Krauss, die den Begriff sowohl für Smithsons *Spiral Jetty* als auch für Longs Fotografien anwendet, suggeriert er hier eine Nähe zur Marke, also zu einem Zeichen, das sich durch seine Adaptabilität und Mobilität auszeichnet.

19 Weil damals vor allem Flugreisen sehr teuer waren, hing es tatsächlich vom Budget der Kunstinstitutionen ab, ob die Künstler/innen selbst zu den Ausstellungen kommen konnten. Wie an Antins *100 Boots* gezeigt, stellten Ephemera eine Möglichkeit dar, das Werk alleine auf Reise zu schicken und so auch abseits der Kunstzentren dem Publikum relativ präsent zu sein.

20 Zum Nomadismus in der Kunst als Folge des globalen Kapitalismus siehe Kwon 1997, S. 101; Birgit Haehnel, „Vom Reisen, Wandern und Nomadisieren. Mobilitätskonzepte in der Kunst als Erfahrung der Welt“, in: Below/Bismarck 2005, S. 88–105; Boris Groys, „Die Stadt im Zeitalter ihrer touristischen Reproduzierbarkeit“, in: *Topologie der Kunst*, München: Hanser, 2003, S. 194.

21 Siehe Deleuze/Guattari 1987. Die Idee des Nomadismus formulierten die Autoren bereits in *Anti-Ödipus* (siehe Deleuze/Guattari 2004 (1972)).

22 Siehe Castells 2005; Hardt/Negri 2003; Boltanski/Chiappello 2006, S. 188–204.

Ansichten zu schließen, war das Bild der Noma- denfigur des Künstlers damals ausschließ- lich positiv konnotiert. Burens Motorradfahrer in *Position – Proposition* vermitteln ein Gefühl von Freiheit, Jugendlichkeit, Unabhängigkeit und urbaner Stadtrömantik (Abb. 57a). Sie erinnern an Abenteuerreisen und Filme der Nouvelle- Vague wie Jean-Luc Godards *Weekend* (1967) oder an John Cassavetes *Shadows* (1959). Burens Streifenplakate präsentieren sich als Teil der alltäglichen Stadtszenerie, die eine ebenso zwanglose wie unmittelbare Begegnung mit dem Kunstwerk verspricht. Auch die Post- kartenansichten von Long, Fulton und Ader repräsentieren, nicht zuletzt durch ihre Nähe zur Ästhetik von Experimentalfilmen der Zeit, das romantische Lebensgefühl eines Abenteurers, das sich hier jedoch jenseits der menschlichen Zivilisation abspielt. So denkt man bei Hamish Fultons Einladungskarte für eine Ausstellung bei Konrad Fischer im Jahr 1974 an die klassische Marlboro-Werbung (siehe Abb. 63), an Filme wie Dennis Hoppers *Easy Rider* (1969) oder Sergio Leones *Once Upon a Time in the West* (1968).



57a S. 208



63 S. 217

Der Duft der Unabhängigkeit ist dabei eng ver- bunden mit der Repräsentation eines spezifisch männlich konnotierten Bildes des Reisenden, der auf seinen Expeditionen die Schönheit und Wildheit der Natur entdeckt. Es ist bezeichnend, dass Eleanor Antin die einzige weibliche Ver- treterin der frühen Konzeptkunst ist, die sich die Postkarte so gezielt aneignete. Sie ironisiert die Darstellung und raubt ihr das Lebensgefühl, indem sie den klassisch männlichen Abenteurer durch Gummistiefel ersetzt (Abb. 3 und 11). *100 Boots* offeriert damit eine kritische Lesart der Selbstrepräsentation ihrer männlichen Kollegen.



3 S. 116



11 S. 124

Diese nostalgischen Reisedarstellungen, deren männliche Protagonisten nur um der Reise willen zu reisen scheinen und keine beruflichen

oder sozialen Verpflichtungen kennen, kontras- tieren geradezu das Bild des geschäftsreisenden Künstlers. Mobilität hat hier etwas Schwärme- risches, ist verstanden als poetische Begegnung mit der (Alltags-)Welt oder der unberührten Natur, die nur dem Zweck einer ästhetischen Kontemplation folgt und deren Identifikati- onsfigur der moderne männliche Flaneur oder Bohémien ist.²³

Die Romantik dieses Lebensgefühls steigert sich durch die historische Dar- stellung von Fortbewegungs- mitteln wie Segelschiffen (Broodthaers, Ader), die ans industrielle Zeitalter erinnern. Ihre Bildästhetik orientiert sich an den frühen massenproduzierten Post- und Grußkarten des 19. Jahrhunderts (Broodthaers und Gilbert & George, siehe Abb. 54, 64a–b und 65a–b). Als Massenware etablierte sich die Post- karte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und erfuhr eine enorme Popularität in der industrialisierten, westlichen Welt. Sie kann verstanden werden als Ant- wort auf das Bedürfnis nach industriell gefertigten Waren und speziell nach Farbfotogra- fien, die wegen der erneuerten Reproduktionstechniken nun einer breiten Bevölkerung zugänglich waren. Zudem be- friedigte die Postkarte, als Teil einer neuen Konsumkultur, Mitteilungsbedürfnisse, die durch die Verbreitung des Tourismus aufgekommen waren. Nach dem Zweiten Weltkrieg sank die Nach- frage nach Bildpostkarten rapide. Zusehends wurde sie von anderen Kommunikati- onsmedien wie Telefon und Telegramm abgelöst.²⁴



54 S. 205



64a S. 218



64b S. 219



65a S. 220



65b S. 221

23 Meyer definiert diese künstlerische Selbstrepräsentation als unkritischen „lyric nomadism“. In Abgrenzung dazu verortet der „critical nomadism“ das eigene Reisen innerhalb historischer und institutioneller Rahmenbedingungen. (James Meyer, „Nomades. Figures of Travel in Contemporary Art“, in: *Site-Specificity. The Ethnographic Turn*, hrsg. von Alex Coles, London: Black Dog, 2000, S. 10–29).

24 Siehe Bjarne Rogan, „An Entangled Object. The Picture Postcard as Souvenir and Collectible, Exchange and Ritual Communication“, in: *Cultural Analysis*, Bd. 4, 2005, S. 3, 7.

Die nostalgischen Darstellungen erfüllen die der Bildpostkarte eingeschriebene Funktion des Erinnerns. In der Rolle des Souvenirs vergegenwärtigt die Postkarte die gewesene künstlerische Handlung und versieht sie mit einem nostalgischen Schleier. „The souvenir speaks to a context of origin through a language of longing, for it is an object arising out of the necessarily insatiable demands of nostalgia.“²⁵ Nostalgie dient weniger als eine historische Referenz denn als Vermittlerin des medialen Bruchs zwischen der nicht mehr verfügbaren künstlerischen Intervention vor Ort und ihrer historischen Überlieferung durch die Postkarte. Die ortsspezifische Handlung wird als einzigartiges Ereignis vermittelt und entsprechend von einem Gefühl des Verlusts und der Entfernung begleitet, wodurch eine unüberwindbare Kluft zwischen dem (originalen) Werk und seiner Überlieferung suggeriert wird. Wie die Reiseerlebnisse im Postkarten-Souvenir sind auch die Erinnerungen an den nomadischen Alltag der Konzeptkünstler/innen hier ausschließlich positiv gefärbt.

Spuren des Künstlers

Die Postkartenbeispiele überliefern künstlerische Interventionsformen in Gestalt nicht-materieller „Reiseerlebnisse“. Aber an welche Erlebnisse sollen wir uns mit Hilfe der Postkarten erinnern, wenn nicht an Orte und deren Sehenswürdigkeiten, wenn nicht an ein objekthaftes Werk, das sich dort befand? Der in der Fotografie vermittelte Blick richtet sich auf die Präsenz des männlichen Künstlers, jener Nomadenfigur, von der nur noch Spuren lesbar sind. Bas Jan Ader folgen wir auf seiner *Search of the Miraculous* und Hamish Fulton zu seinem *Camping Place for One Night by Lake Huaypo Peru 1974* (Abb. 53 und 63).²⁶ Geradezu demonstrativ vermittelte

Gesten der künstlerischen Anwesenheit finden sich auch bei Gilbert & Georges Postkarten (Abb. 64a–b und 65a–b). Die Künstler haben scheinbar unproduktives Präsentsein zu ihrem Markenzeichen erhoben, das sie als Performances und später in unterschiedlichen Medien umsetzen.²⁷



53 S. 204



63 S. 217

Die Figur des schöpferähnlichen Künstlers, die in den Postkarten manchmal fast mystische Züge annimmt, verbindet sich hier mit dem immateriellen Arbeiter.²⁸ Die inszenierte Spurenlegung leistet einer Auratisierung des Künstlers Vorschub, der sich hier als immaterielle, geistige Instanz präsentiert.²⁹ Diese Autorenzentrierung steht in enger Verbindung mit der nicht objektbezogenen Werkproduktion. Der Künstler beweist nicht mehr seine künstlerischen Kompetenzen in Bezug auf das materielle Kunstwerk, sondern repräsentiert in den Postkarten sein Werk über die eigene Person. Die biopolitischen Tendenzen einer Ökonomie vorzeichnend, deren Verwertungsprozesse auf alle Lebensbereiche übergreifen, setzten die Künstler als Darsteller

deradresse, Ansichtsbild, Bildlegende und Poststempel sowie der auf jede Postkarte gestempelten Nachricht „I Got Up At ...“ (Abb. 13a–b).

25 Stewart 2005 (1984), S. 153. Zum Souvenir als Mittel zur Vergegenständlichung von Sehnsüchten siehe S. 132–150. Siehe weiter Oscar Guayabero, *The Souvenir Effect: Travel Fetishes, Beyond the Clichés*, Ausst.-Kat. Barcelona, Disseny Hub, 16.7.–13.12.2009, Barcelona: Disseny Hub, 2009, o. S.; Svetlana Boym, „Nostalgia and Its Discontents“, in: *The Hedgehog Review*, Sommer 2007, S. 16.

26 Auch Dibbets' Ankündigung der Aktion auf dem Balkon eines unbekanntes Amsterdamer Hauses verweist auf die physische Anwesenheit des Künstlers (Abb. 31b). Noch deutlicher wird dies bei einer handelsüblichen Bildpostkarte aus Amsterdam, auf deren Bildseite Dibbets mit einem blauen Klebepunkt seinen Standort markierte. Auf der Rückseite finden wir den Satz „your address was written while I was standing at the spot indicated on the overside.“ (Abb. 66a–b). Ähnlich verfährt Kawara bei der Spurenlegung in seiner Serie *I Got Up*. Er belegt seine örtliche Präsenz mittels Absen-

27 Die Praxis der Künstler Gilbert & George verweist auf die Bedeutung der Produktion von Präsenz, einem zentralen Merkmal der frühen Performancekunst. Welche Aktualität dieser Praxis heute zukommt, lässt sich beispielhaft an Abramovičs Performance *The Artist is Present* veranschaulichen. Die Künstlerin zeigte diese Performance anlässlich ihrer großen Retrospektive 2010 im Museum of Modern Art, New York. Sie bestand in einer tête-à-tête-Situation mit einem Tisch und zwei Stühlen auf einer Bühne, wobei sich je ein/e Besucher/in der Künstlerin gegenüber setzen konnte. Kaum ein künstlerisches Werk hat in den letzten Jahren eine vergleichbar starke Medienresonanz erhalten.

28 Zur Neukodierung von tradierten, mythisch kodierten Vorstellungen von Künstlerschaft seit den 1960er Jahren, siehe Bismarck 2010.

29 Die Rolle des Spurensicherers wird in Günter Metkens *Spurensicherung* an Beispielen aus den 1970er Jahren wie Christian Boltanski, Anne und Patrik Poirier oder Jochen Gerz untersucht. (Siehe Günter Metken, *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst*, Köln: Dumont, 1977, S. 15). Die künstlerische Strategie der Spurensuche beleuchtet Meier in Bezug auf die Erinnerungsfunktion der durch die Künstler/innen archivierten Gegenstände. (Siehe Cordula Meier, *Kunst und Gedächtnis. Zugänge zur aktuellen Kunstrezeption im Licht digitaler Speicher*, München: Wilhelm Fink, 2002, S. 144–148).

ihrer Subjektivität in den Postkarten die persönlichen Reiseerlebnisse geradezu professionell in Szene.³⁰ Biopolitik lässt sich als Ergebnis bestimmter Produktionsverhältnisse verstehen, in denen handlungs- und dienstleistungsbasierte Arbeit zunehmend wichtiger wird. Dies hat zur Folge, dass der Verwertungsprozess nicht mehr auf bestimmte Produktionsformen beschränkt oder an vordefinierte Ort/Zeit-Koordinaten gebunden ist, sondern potentiell jedes menschliche Handeln betrifft. Biopolitik bezeichnet dann die Kapitalisierung des Subjekts in all seinen Lebenslagen, wobei eine Trennung zwischen Arbeits- und Freizeit überwunden ist.³¹ Diese Subjektzentrierung und die Überschreitung von produktiver und reproduktiver Arbeit finden ihre Entsprechung in den Postkartenmotiven. Die performativen Selbstdarstellungen der Künstler/innen in Form von fotografischen Spuren sind als Teil einer Produktionsform zu verstehen, die kein künstlerisches Produkt, stattdessen aber die Künstlerperson, benötigt.

Die besprochenen Beispiele transportieren an Stelle eines dokumentierten Werks oder einer künstlerischen Handlung immaterielle Werte wie Sehnsüchte, nostalgische Stimmungen und eben die bloße Präsenz des Künstlers, die dem Ort zuallererst seinen Zauber verleiht.³² Sie vermitteln damit einen Vorgeschmack auf das, was Andreas Reckwitz als Ästhetisierung des Ökonomischen beschreibt, wobei nach Reckwitz „die Zirkulation von Symbolen, sinnlichen Erfahrungen und Emotionen“ zum Kerngeschäft des Kapitalismus wird.³³ Anders als von Alberro behauptet, ist die Autorenzentrierung in der frühen Konzeptkunst nicht eine zwangsläufige Folge (und notwendiges Übel) der schlecht vermarktbareren, visuell wenig ansprechenden Werke der frühen Konzeptkunst.³⁴ Vielmehr erkannten

umgekehrt die Künstler/innen die zentrale Bedeutung der Promotion ihrer Person für eine erfolgreiche berufliche Zukunft in einer zunehmend affekt-, image- und markenorientierten Ökonomie, die das Werk in den Hintergrund rückte. Sie werteten die Tatsache, dass Produktion und Mehrwertgenerierung immer und überall stattfinden kann, als große persönliche Freiheit. Indem sie sich auf den Postkartenansichten als romantische Abenteurer und moderne Stadtnomaden in Szene setzten, nutzen sie die personenzentrierte Imagebildung in affirmativer Weise für die Promotion ihrer Kunst. Vor allem aber wird die Flexibilisierung und Unabhängigkeit von der Ortgebundenheit des Ateliers geradezu als Akt der künstlerischen Freiheit inszeniert. Interessanterweise ist von der Ambivalenz dieser Freiheit, die eine biopolitische Kapitalisierung aller Lebensformen, sowie den Zwang zur permanenten Selbstoptimierung nach sich zieht, in den künstlerischen Ephemera der 1960er Jahren (noch) nichts zu spüren. Unklar bleibt dabei, ob dies dem Werbeeffect geschuldet ist, denn die Selbstmodellierung ist stets positiv konnotiert, oder der historischen Situation Ende der 1960er Jahre, als eine Dezentralisierung von Machtverhältnissen durchweg positiv gewertet wurde.

Die Repräsentation von künstlerischer Präsenz ist in den Postkartenansichten eng an das Motiv und die visuelle Steuerung von Aufmerksamkeit gebunden. Auffällig sind etwa in Burens *photo-souvenirs* die scheinbar zufällig aufgenommenen Passant/innen, deren Aufmerksamkeit von den Plakaten angezogen wird. Am offensichtlichsten zeigt sich dies in der Fotografie der Motorradfahrer, deren Blick sich, von uns abgewendet, im Fahren auf Burens Plakate zu richten scheint (Abb. 57). Es handelt sich dabei bezeichnenderweise um jene Einladungskarte, die die Ausstellung bei Konrad Fischer ankündigte, jedoch die Interventionsorte verschweigt. Die Motorradfahrer vermitteln uns als Identifikationsfiguren im Bild die Art und Weise der Aufmerksamkeit, die es braucht, um Burens Streifenplakate im Stadtdschungel zu finden. Auch bei Long gibt es solche Identifikationsfiguren, die den Rezipient/innen den Blick in die Szenerie vorführen (Abb. 56 und 67).

30 Siehe Bismarck 2003, S. 81–83.

31 Siehe Hardt/Negri 2004, S. 127–134. Siehe dazu auch die Ausführungen zur Künstlerkritik in Boltanski/Chiapello 2006, S. 213–259, Boltanski/Chiapello 2001, S. 468–469.

32 Sinngemäß beschreibt Lippard im Vorwort zu ihrer Ausstellungspublikation *557,087* die Praxis einiger Konzeptkünstler/innen als „metaphors for the degree to which an individual exists in the world, the degree to which he asserts himself, asserts his environment“. (Lippard 1970, o. S.). Ganz ähnlich drückt sich der umfassende Zugriff auf die Künstlerperson in Szeemanns Zitat zur damals „neuen“ Kunst aus: „Noch nie wurde die innere Haltung des Künstlers so direkt zum Werk.“ (Szeemann 1969, Vorwort, o. S.); siehe dazu auch Reckwitz 2012, S. 191.

33 Reckwitz 2012, S. 194; siehe auch S. 189–197.

34 Alberro formuliert diese These in Bezug auf die Vermarktungsstrategien des Galeristen Siegelau. Er behauptet, dass die Bedeutung des öffentlichen Images

des Künstlers in dem Maße zugenommen habe, wie die Kunst materiell ephemere geworden sei (siehe Alberro 2003, S. 40–41).



57a S. 208



57b S. 209



51g S. 196



51h S. 197



56 S. 207



67 S. 225



51i S. 198



52a S.202

Die Malerei kennt solche (sich typischerweise im linken oder rechten Bildvordergrund befindenden) Figuren als Einstiegshilfe ins Bild schon seit der Renaissance. In den fotografischen Dokumentationen der frühen Konzeptkunst geht es jedoch nicht bloß um eine Lektürehilfe, sondern um Augenzeugenschaft – also um nachgewiesene Aufmerksamkeit – eines nicht materialisierbaren Prozesses, der sich gerade über den Blick manifestiert. Richard Long versetzt uns gedanklich in die amerikanische Wildnis, deren künstlerisches Potenzial nur der einsame Abenteurer wahrnimmt, der uns diesen Blick durch die Postkarte vermittelt. Und Burens Postkarten fordern dazu auf, in den scheinbar alltäglichen Stadtansichten ein künstlerisches Moment zu entdecken: Wir sollen Orte identifizieren, Unterschiede in den Formationen zwischen Autos und Plakaten (Abb. 51c–i) oder Burens manchmal kaum sichtbare Markierungen finden (Abb. 52a). Der Ort wird zuallererst über den Blick entworfen und die Kunst wird zur Frage der Wahrnehmung.³⁵

Der ökonomische Wert von Aufmerksamkeit

Burens Suchspiele im urbanen Raum ereignen sich markanterweise fast immer im Kontext öffentlicher Werbeflächen, die sich durch eine hohe Blickfrequenz auszeichnen (Abb. 58a, 59, 60, 62).³⁶ Dort, wo Werbung platziert ist, wird Rezeption sichergestellt. Dafür werden Werbeflächen ge- und verkauft. Buren sichert sich durch diese Wahl die öffentliche Wahrnehmung auch für seine eigenen Werke. Er kontextualisiert seine Arbeit in einem ökonomisch definierten Raum, in dem die hart umkämpfte Aufmerksamkeit die Währung darstellt.



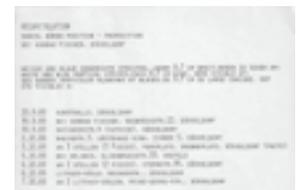
51c S. 192



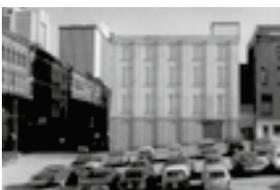
51d S. 193



58a S. 210



58b S. 211



51e S. 194



51f S. 195



59 S. 212



60 S. 213

35 Schneemann erörtert die aktuelle Tendenz in Ausstellungensbetrieben, die Kunst auf die Frage nach ihrer Wirkung zu beschränken. Buren zeichnet dieses Paradigma in seinen Werken vor (siehe Schneemann 2008, S. 84).

36 Meist werden die Werbungen von Burens Plakaten formal bekräftigt. Auf den Fotografien sind die Markierungen nur selten als ikonoklastischer Akt lesbar. Eine Ausnahme bildet die Aktion in Bern 1969 (Abb. 59).



62 S. 215

Georg Franck hat dieses Phänomen als *Ökonomie der Aufmerksamkeit* beschrieben. Er geht davon aus, dass in der Informationsgesellschaft nicht Information ein rares Gut ist, sondern dass wir uns umgekehrt mit einer regelrechten Informationsflut konfrontiert sehen. Knapp sei deshalb unsere Wahrnehmungsfähigkeit. Und sie werde immer knapper, weil ihre Verwendungsmöglichkeiten stetig zunehmen. Je höher diese Flut ansteigt, desto notwendiger erscheint es, mit dieser Ressource zu haushalten. In dieser von Franck beschriebenen Entwicklung nimmt Aufmerksamkeit immer mehr die Rolle an, die bisher das Geld gespielt hat.³⁷ Massenmedien, Verlage und Werbung spielen in diesem allseitigen Kampf um Aufmerksamkeit eine wichtige Rolle für die Ökonomisierung, indem sie deren Produktion und Umverteilung übernehmen.³⁸

Buren nutzt mit Plakat und Postkarte Werbeträger, die an Medien gebunden sind, die Botschaften transportieren und Aufmerksamkeit absorbieren. Buren nimmt durch Platzierung und Einsatz von Plakaten und Postkarten eine „technische Reproduktion, Multiplikation und Distribution von Reizmustern“³⁹ vor, die die Sichtbarkeit der an sich flüchtigen Präsentation im Stadtraum massiv verstärkt. Wir haben es nämlich mit einer dreifachen Überlagerung von Werbeträgern zu tun. Buren wählt Werbeflächen im öffentlichen Raum, er platziert darauf Plakate und er überliefert das Resultat dieser Setzung durch die Bildpostkarte. Letztere garantiert durch das Festhalten der räumlichen Situation im fotografischen Bild zuallererst die Sichtbarkeit der Intervention, die im städtischen Kontext leicht übersehen wird.⁴⁰ Ausschlagge-

37 Siehe Franck 1998, S. 49–52; Siegfried J. Schmidt, „Werte-Rohstoff. Aufmerksamkeit als Leitwährung“, in: *epd-medien*, Nr. 84, 2000, S. 5–10.

38 Siehe Franck 2003, S. 11–30.

39 Ebd., S. 2.

40 Koen Brams stellt, ausgehend von der Beobachtung, dass Buren die fotografische Dokumentation seiner Werke stark steuere und kontrolliere, die *photo-souvenirs* anderen, nicht autorisierten Aufnahmen gegenüber. Konkret vergleicht er Burens Fotografie einer Plakat-

installation, die der Künstler 1971 an der Außenfassade der Galerie Wide White Space in Antwerpen realisierte, mit den Videoaufzeichnungen von Jef Cornelis. Während Burens Fotografien die Plakate in menschenleerer Umgebung zeigen, herrscht in Cornelis' Film erstaunliche Betriebsamkeit. Allerdings gehen alle im fünfminütigen Film aufgezeichneten Passant/innen an den Plakaten Burens vorbei, ohne diesen Beachtung zu schenken. Einzig die kleine Tochter der Galeristin ist zu sehen, wie sie mit ihrem Fingernagel ein Plakat abzulösen versucht. Sie wird daraufhin aus dem Bild geschoben. (Siehe Koen Brams, „Two Exhibition-Related Films by Jef Cornelis“, in: *Tate Papers*, 2009, Nr. 12, 1.10.2009, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/two-exhibition-related-films-jef-cornelis>).

Wie bedeutsam das bei Buren so gezielt eingesetzte Motiv der Wahrnehmung für die gegenwärtige Ökonomie ist, zeigt sich an der exzessiven Messung von Einschaltquoten, Webnutzung, Blickkontaktfrequenz und den *Clicks* in sozialen Medien.⁴² Durch die Wiederholung des immer gleichen Streifenmusters entwickelte Buren außerdem das Motiv eines gut funktionierenden Corporate Designs, das bald die Wiedererkennbarkeit seiner Arbeiten gewährleistete und das sich widerstandslos in die ökonomische Logik der Aufmerksamkeit einfügt. Die Prinzipien der Wiederholung, Uniformität und Kontinuität, die Buren in der Absicht anwendet, die Form des Werks auszulöschen,⁴³ werden zur Basis eines Produktmarketings.⁴⁴

41 Buren bezeichnet sein Streifenmotiv, das er auf Wänden, Zäunen, Fahnen, Fenstern, Fahrzeugen, Rolltreppen, Fassaden, Bussen oder Segelbooten anbringt, seit jeher als visuelles Instrument oder „seeing tool“. Dieses „Werkzeug“ soll den Blick anziehen, um ihn sodann auf den Ort ihrer Anbringung zu lenken. Das Werk, so Buren, wechsele dadurch den Status „eines sich selbst genügenden, kritischen Objekts zu dem eines hinterfragenden visuellen Werkzeugs“ (Buren 1995 (1987), S. 369). Die Beschreibung seiner Arbeit als Werkzeug findet sich in fast jedem seiner Texte wiederholt. Siehe dazu die Textsammlung in Buren 1995.

42 Mehr zur Rolle der Werbung siehe Franck 2003, S. 21–22.

43 Buren meint, dass die Form, die sich über Systematik oder Originalität definieren lasse, mit der Wiederholung der immer gleichen Erscheinungsweise aufgelöst werde. Siehe Buren 1995 (1969), S. 70–76.

44 Auf die zukunftsweisende Bedeutung der Mehrwert-

Die vorgenommene Werkanalyse verweist auf ein wesentliches Merkmal der künstlerischen Praxis der Konzeptkunst: Die Sphären von Produktion und Promotion lassen sich nicht länger voneinander trennen. Diese Überlagerung ist eine geradezu symptomatische Folge der kapitalistischen Wende hin zum Postfordismus, mit der sich die Wertbildungsprozesse von Werken räumlich und zeitlich verschoben haben. Heute ist es auch in der Kunst, ungeachtet der materiellen Form des Werks, kaum mehr möglich, eine klare räumliche und zeitliche Grenze zwischen Produktion und Vermarktung auszumachen. Das Werk muss, ebenso wie ein Auto, heute bereits verkauft sein, bevor es hergestellt wird. Die Wertbildung des Werks beginnt gewöhnlich bereits vor seiner materiellen Produktion, nämlich bei der langfristigen Promotion und Imagepflege eines Künstlers/einer Künstlerin (im Sinne einer Marke) und der Konstruktion eines stringenten Gesamtwerks.⁴⁵

Arbeit mündet nicht länger in Waren, sondern in Dienstleistung, Wissen oder Kommunikation.⁴⁶ Franck beschreibt mit dem Phänomen der Aufmerksamkeit konkrete Mechanismen der Wertbildung solcher nicht-materieller Güter. In der Konzeptkunst vollzieht sich diese Wertbildung durch die künstlerische Präsenz, wie sie sich in den fotografischen Postkartenansichten manifestiert. Dabei verhandeln die Werke keine Fragen zur Beziehung zwischen Werk und seiner spezifischen Umgebung, wie es die Idee einer ortsspezifischen Kunst suggeriert. Ebenso wenig werden darin institutionelle oder ökonomische Bedingungen der Kunstproduktion sichtbar gemacht. Die in den Postkarten vorgenommene geografische Verortung dient vielmehr als Koordinate für eine mobile und flexible Produktionsform. Sie artikuliert sich ebenso über die Reisetätigkeit der Künstler/innen wie über die schwärmerische Darstellung eines nomadischen Lebensstils. Die Inszenierung der Künstlerperson und ihrer persönlich gefärbten Reiseerinnerung nehmen hierbei eine zentrale Bedeutung an. Die künstlerische Handlung bleibt nunmehr als nostalgische Spur im Bild, die unsere Aufmerksamkeit auf das nicht länger verfügbare Werk lenkt.

Die Idee des dematerialisierten Kunstwerks, die die Postkarten so vermitteln, und die gemeinhin als Verneinung eines traditionellen

generierung durch die Werbung hat bereits McLuhan hingewiesen (McLuhan 2003 (1964), S. 241).

45 Siehe Lazzarato 1998b, S. 55.

46 Siehe Hardt/Negri 2003, S. 290.

Objektbegriffs verstanden wird, wirkt heute erstaunlich aktuell. Sie beschreibt nichts anderes als eine Kunst, die durch eine damals neue informationsbasierte Produktionsweise geprägt ist und Elemente einer postfordistischen Ökonomie vorzeichnet. Weit mehr als ihre von Buren zugewiesene Funktion als Dokumentationen, ermöglichen diese *photo-souvenirs* in Postkartenform die Überlagerung von Promotion und Produktion, von persönlicher und beruflicher Sphäre, von flexibilisierten Lebens- und Produktionsweisen und belegen die bis heute ungebrochene ökonomische Bedeutung der Ressource Aufmerksamkeit.

Historische Wertbildungsprozesse

Wie kein anderes Artefakt vereinen Ephemera die Eigenschaften eines Wegwerfartikels mit dem eines Sammlungsobjekts. Die gedruckten, veröffentlichten und mehrheitlich für Werbezwecke verwendeten Druckwaren – heute auch als Junk Mail bezeichnet – werden nicht zur langfristigen Aufbewahrung produziert. Weil ihnen durch die hohe Auflage keine Exklusivität als unikates künstlerisches Erzeugnis zukommt, sind sie zunächst nichts anderes als gedruckte Einwegprodukte. Entsprechend landen sie meist im Abfall. Erst was diesem Schicksal entgeht, wird zu Ephemera.⁴⁷ Dies hat zur Folge, dass Einladungskarten, Magazin- und Zeitungsanzeigen eine viel unsicherere Zukunft hatten als jene Videos, Skizzen, Fotomontagen oder textbasierten Werke der frühen Konzeptkunst, denen meist schon im Entstehungszusammenhang der Status des Unikats und damit Tauschwert zugeschrieben wurde.⁴⁸

Interessanterweise haben Ephemera im Laufe der letzten fünfzig Jahre, gerade wegen ihrer dem Kunstwerk untergeordneten Funktion als Werkdokumentation, eine enorme Aufwertung erfahren. Es gibt heute neben einem

47 Diese Bedeutung von „Ephemera“ als Sammelobjekt geht auf das 18. Jahrhundert zurück (siehe Oxford Dictionaries 2015).

48 Entsprechend der Ideologie um das dematerialisierte Kunstobjekt wurde auch nicht multiplen Werken in den späten 1960er und 70er Jahren ein ökonomischer Wert abgesprochen (siehe Chandler/Lippard 1968). Dank ihrer objekthaften Qualitäten erwiesen sie sich jedoch bald als äußerst markttauglich und wurden auf dem regulären Kunstmarkt zu beachtlichen Preisen veräußert. Über die hohen Werkpreise für die Konzeptkunst der 1960er und frühen 1970er Jahre berichtet Herman Daled in einem Interview (siehe Moseley 2001, S. 488). Auch Lippard weist in ihrem Vorwort zur Neuauflage von *Six Years. The Dematerialisation of the Art Object from 1966–1972* auf dieses utopische Versprechen hin (siehe Lippard 1997 (1973), S. 263–264).

eigenen Markt und einer Reihe von auf Ephemera basierenden Künstlermonografien vor allem ein großes institutionelles Interesse an der historischen Rekonstruktion der frühen Konzeptkunst, in der Ephemera eine Schlüsselrolle zugewiesen wird. Wie sind im Laufe dieser Zeit aus billiger Printwerbung Sammlungsobjekte geworden? Wie lässt sich dieser Wertbildungsprozess beschreiben und erklären? Und welche Bedeutung kommt Ephemera der frühen Konzeptkunst heute für die Geschichtsschreibung der Konzeptkunst zu?

Am Beispiel zweier Sammlungen, von Jean-Noël Herlin und von Nicole und Herman Daled, lassen sich die historischen Wertbildungsprozesse und die sich wandelnde Bedeutung von Ephemera beispielhaft aufzeigen: Jean-Noël Herlin sichert seit den 1960er Jahren in seinem Archiv Einladungskarten, die ihm als Informationsträger und Speichermedien für die Selbstdarstellungsformen der Künstler/innen dienen. Gleichzeitig, aber mit ganz anderen Absichten, begannen auch Nicole und Herman Daled, Ephemera zu sammeln. Für sie dienten die Dokumente als Belege einer gezielten Karriereförderung in der Konzeptkunst. Der Vergleich der Sammlungen macht die unterschiedlichen Funktionen sichtbar, in denen Ephemera als materielle Belege für eine in den letzten Jahrzehnten sich formierende Informationsgesellschaft auftreten. Deutlich wird im Vergleich aber auch die soziale Dynamik von Ephemera. Die unterschiedlichen Sammlungszusammenhänge, die Orts- und Besitzwechsel, bestimmen die Zukunft und Bedeutungszuschreibung dieser Werke. Sie beeinflussen den „biografischen“ Verlauf einer Einladungskarte oder Anzeige und darüber hinaus die Rolle, die Ephemera in der heutigen Narration der frühen Konzeptkunst spielen.

Jean-Noël Herlin Archives: Infomanie

Jean-Noël Herlin zog 1965 von Frankreich nach New York, wo er bis heute lebt. 1970 eröffnete er seine antiquarische Buchhandlung im Stadtteil SoHo. In der lokalen Kunstszene machte er sich bald einen Namen, weil er sich als einziger Buchhändler der Stadt auf den An- und Verkauf von Künstlerbüchern, Primärquellen und dokumentarischen Publikationen der bildenden und darstellenden Künste des 20. Jahrhunderts spezialisierte.⁴⁹ 1973 bot ihm ein pensionierter

Mitarbeiter des New Yorker Museum of Modern Art, dessen private Bibliothek Herlin ankaufte, eine Kiste mit alten Einladungskarten an. Obschon er ihrem Inhalt keinen Wiederverkaufswert zumaß, nahm Herlin diese Kiste an sich. Sie legte den Grundstein für eine der umfangreichsten Ephemera-Sammlungen des 20. Jahrhunderts, die seit 1973 kontinuierlich wächst.⁵⁰

Herlins Sammlung beinhaltet zunächst vor allem Ausstellungseinladungen und Poster und beherbergt heute auch dünne Ausstellungskataloge, Preislisten, Zeitschriften, Pressespiegel, Artikel, Fotografien, Dias und Ektachrome, Postkarten, Stickers etc. Heute zählt sie über 300 000 Dokumente und hat neben ihrem Fokus auf die frühe Konzeptkunst zum Ziel, internationale bildende und darstellende Kunst seit der Mitte des 20. Jahrhunderts zu dokumentieren.⁵¹ Durch seine Beschäftigung als Dokumentarist, Buchhändler und Gutachter von Nachlässen und als aktives Mitglied der New Yorker Kunstszene hat Herlin wie kaum ein anderer die Bedeutungsverschiebung von Ephemera mitverfolgt und begleitet.

In seinem Unternehmen äußert sich ein frühes ökonomisches Interesse an Ephemera als Sammelobjekte, das allerdings in der Kunst- und Buchhändlerszene lange Zeit auf Unverständnis stieß. Dies vor allem deshalb, weil Herlin für Neuzugänge bis heute regulär einen symbolischen Preis von 60 USD pro Plastiktüte zahlt. Damit beugt er nach eigener Aussage der Gefahr nachträglich erhobener Besitzansprüche vor. Diese Praxis etablierte er bereits in den 1970er Jahren, als seine Kund/innen – fast ausschließlich Künstler/innen – damit begannen,

50 Herlins zählt neben jener Egidio Marzonas und der des verstorbenen Steven Leibers zur umfangreichsten Ephemera-Sammlung. Siehe die Sammlungskataloge Leiber/Alden 2001 und Marzona 2005.

51 Das Archiv ist in (folgende) vier Kategorien eingeteilt: Dokumente von individuellen Künstler/innen, Performer/innen und Gruppen; Dokumente von betitelten Gruppenanlässen; Dokumente von Gruppenanlässen oder mehrteiligen Veranstaltungen ohne Titel sowie Material von Organisationen; Magazine und Zeitschriften. Innerhalb des Autor/innenkatalogs verzeichnen die einzelnen chronologisch geordneten Dokumente beliebige über Ephemera publizierte Aktivitäten eines Künstlers oder einer Künstlerin. Dies hat zur Folge, dass sich innerhalb eines Künstler/innen-Files Gattungen wie Malerei, Tanz, Film und Performance vermischen. Das Archiv bedient so eine Lesart des künstlerischen Werks, in dem unterschiedliche Akteure der Kunstwelt, Orte, Ereignisse und Werke vernetzt sind. Siehe Herlins veröffentlichter Teilindex, in dem 55 Prozent aller Dokumente des Archivs aufgelistet sind (Herlin 2005); ABP Herlin 2013.

angesammelte „Junk Mails“ aus der privaten Post in Herlins Buchladen zu bringen oder sie gegen antiquarische Bücher einzutauschen.⁵²

Im Laufe der Zeit beschränkten sich Herlins Ankäufe auf drei konstante Hauptquellen, die bis heute den Sammlungsbestand bestimmen: Die Kuratorin und Kunstkritikerin Kim Levin, der 2012 verstorbene Mail-Art-Künstler John Evans und Lawrence Weiner belieferten Herlin mit allem, was ihnen die Post an Werbematerialien aus dem Kunstbetrieb nach Hause brachte. Sie deckten beziehungsweise decken durch ihre unterschiedlichen Positionen und Funktionen im Kunstbetrieb eine große thematische und geografische Bandbreite westlicher Kunstproduktion der Zeit ab. Weiner zählt bis heute zu den international erfolgreichsten Gründungsvätern der frühen Konzeptkunst. Kim Levin, langjährige Journalistin von *The Village Voice* und ehemalige Präsidentin der International Association of Art Critics, kuratierte Ausstellungen in mehreren Kontinenten. Sie ist für Herlin unter anderem wegen der internationalen Absender/innen ihrer Post interessant. Dagegen vertritt John Evans als Mail-Art-Künstler für Herlin den Bereich öffentlich marginalisierter Kunstproduktionen. Weil Herlin die Menge an Dokumenten nicht mehr bewältigen konnte, haben sich die Neuzugänge zur Sammlung heute auf die Zusendungen von Kim Levin beschränkt.⁵³

Das Sammlungskonzept macht die soziale Selektion sichtbar, die für die Distribution von Ephemera so zentral ist, und die damit verbundene Unmöglichkeit eines demokratischen Aufnahmeverfahrens von Dokumenten. Nur ein ausgewähltes, über gewisses kulturelles Kapital verfügendes Publikum wird überhaupt mit Einladungskarten und einschlägigen Zeitschriften beliefert. Die Adressat/innen, die sich im Umfeld der Szene bewegten und um den künstlerischen Wert der Sendungen wussten, nahmen so den impliziten Auftrag zur Werksicherung wahr.

Den kommerziellen Aspekt des Sammelns verbindet der Buchhändler mit einer historischen Verpflichtung. Auf der Bezeichnung „Archiv“ bestehend, grenzt er sein Projekt von dem einer Sammlung ab, weil für ihn inhaltliche Aufnahmekriterien nicht ausschlaggebend sind. Aufgenommen wird seit 1973 alles, was in Herlins Hände gelangt. Ausschlaggebend sind einzig drei formale Aufnahmekriterien:

52 Wie Herlin mir erzählte, kaufe er nur selten Einzelstücke an. Auch erwarb er, anders als Marzona und Leiber, nur selten ganze Archive und Nachlässe, in denen er interessantes Material vermutete (ABP Herlin 2013).

53 Siehe ebd.

dokumentarisches Druckmaterial, Flachheit und Erschwinglichkeit.⁵⁴ Herlins Projekt lässt sich als Primärquellensammlung zusammenfassen, das als quasi-bürokratisches Generalunternehmen alle publizierten, die künstlerische Produktion begleitenden Informationen für die Zukunft sichert. Das einschließende, panoramatische und nicht-hierarchische Sammlungsverfahren dient dem Ziel, einen Speicherort und ein Memorial für den kreativen Ausstoß jener Zeit zu schaffen. Der „Abfallsammler der Kunstwelt“, wie er sich gerne bezeichnet, versteht sich in der Rolle des Historikers und Zeitzeugen.⁵⁵

Die von Herlin wiederholt betonte Utopie und Marginalität seines Projekts muss allerdings relativiert werden, wenn man berücksichtigt, wie sehr der Topos der Informationssammlung sowohl Werkproduktion als auch Vermittlung und Diskurs der frühen Konzeptkunst durchzieht. Gleichzeitig produzierten Künstler/innen ausufernde Informations-Archive mit denselben egalitären Aufnahmeverfahren von handlungsbezogenem „Junk“. Andy Warhols *Time Capsules* entstand zwischen 1974 und 1987. Der Künstler füllte 610 Pappschachteln mit allem, was sich tagtäglich ansammelte und wofür er keine weitere Verwendung hatte: Zettel, Bücher, Zeitungen, Fotos, Broschüren, Quittungen, Kataloge, Tonbänder, Filme, Postkarten, Tüten, Hüte, Schuhe, Unterhosen, Kinderbücher, Briefe, Einladungskarten, Plakate, Plattencover und Zeitungsausschnitte. Ähnlich verfuhr auch Adrian Piper mit *Context #8*. Das Werk besteht aus drei dicken Ordnern, gefüllt mit Flugblättern und Einladungskarten, die sie 1970 ihrem Konzept entsprechend sammelte: „Context #8: Written Information voluntarily supplied to me during the period of April 30 to May 30, 1970.“ Neben solchen künstlerischen Archivverfahren zählt die frühe Konzeptkunst viele Werkbeispiele, die in der schlichten Aufzeichnung handlungsbezogener Information bestehen. Stellvertretend sei hier noch einmal auf Stanley Brouwns *Steps*, On Kawaras *I Got Up* und Dan Grahams *March 31, 1966* verwiesen (siehe Abb. 13a–b und 49). Künstlerische Handlungen werden hier mit Hilfe von Sprache, Zahlen, Grafen oder Tabellen dokumentiert und quantifiziert.

54 Siehe Herlin 2010, o. S.

55 Die sich selbst zugewiesene Verantwortung als antiquarischer Buchhändler wahrnehmend, will Herlin kulturelle Erinnerung überliefern und dadurch eine Verbindung zwischen Produzent/in und Konsument/in herstellen (siehe ABP Herlin 2013 und Herlin 2010, o. S.).



13a S. 126



13b S. 127



49 S. 187

Selbstdokumentationen der „Me Generation“

Die obsessive Beschreibung, Darstellung und Mitteilung von Handlungen, die die Werke der frühen Konzeptkunst charakterisieren, wird in der Rezeption gemeinhin als selbstreflexive Praxis verstanden oder mit dem Versuch erklärt, eine alltägliche Handlung als künstlerischen Akt zu deklarieren und dadurch die traditionelle Definition von Kunst zu sprengen. Nicht darauf hingewiesen wurde bisher, dass sich diese Selbstvermessungen der Konzeptkunst durch ein hohes Maß an Selbstdarstellung auszeichnet. Dies ist umso überraschender, als in den USA der Begriff „Me Decade“ als Synonym für das narzisstische Selbstverständnis der Generation der 1970er Jahre äußerst populär war. Geprägt wurde er durch Christopher Laschs Bestseller *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations* von 1978 und den einflussreichen Artikel *The ‚Me‘ Decade and the Third Great Awakening* von Tom Wolfe, der 1976 im *New York Magazine* erschien.⁵⁶ Beide Autoren beschreiben eine im Gegensatz zur politisierten Generation der 1960er Jahre ausgeprägte Tendenz zu Individualismus, Selbstverwirklichung und Karrierismus, die sie mit der neuen Konsumkultur der Nachkriegsgeneration erklären.⁵⁷

Dieselben Zuschreibungen haben jüngst im Zusammenhang mit Diskussionen um die „Facebook Generation“ wieder an Bedeutung gewonnen. Die Neigung zu einem ausgeprägten Narzissmus wird heute dem sozialen Verhalten

56 Siehe Lasch 1978; Tom Wolfe, „The ‚Me‘ Decade and the Third Great Awakening“, in: *New York Magazine*, 23.8.1976, <http://nymag.com/news/features/45938/>.

57 Als symptomatisch für die „Me Generation“ wird unter anderem die zunehmende Popularität von Psychotherapien, Selbsthilfegruppen, New Age, Yoga oder Jogging genannt (siehe Wolfe 1976, wie Anm. 56).

jener zwischen 1990 und 2000 Geborenen attestiert. Man führt diesen Trend vor allem auf die Dominanz von Online- und sozialen Medien zurück, die zu einer exzessiven Selbstdarstellung ihrer Benutzer/innen geführt haben.⁵⁸ Nicht nur die Reden der 1970er Jahre wiederholen sich heute in so ähnlicher Weise, auch Teile des heutigen Medien- und Selbstverständnisses finden sich bereits damals vorgezeichnet.⁵⁹ So schreibt Joel Stein in seinem 2013 erschienenen Artikel *Millenials: The Me Me Me Generation*:

„Millenials have come of age in the era of quantified self, recording their daily steps on FitBit, their whereabouts every hour every day on PlaceMe and their genetic data on 23 and Me. They have less civic engagement and lower political participation than any previous group.“⁶⁰

Der künstlerische Einsatz von Ephemera gleicht der heutigen Selbstdarstellung in onlinebasierten sozialen Netzwerken darin, dass alltägliches Handeln dokumentiert und publiziert wird und dass ihm damit ein sozialer und ökonomischer Wert zugesprochen wird. Von den heutigen Postings in sozialen Medien wie Facebook oder Instagram unterscheiden sich Ephemera zwar hinsichtlich der Funktionsweisen der zugrunde liegenden Technologien, jedoch nur unwesentlich in ihrer Verwendungsweise. Ähnlich wie Postings heute boten die Drucksachen damals die Möglichkeit, eine Form der Kommunikation zu pflegen, die wesentlich darin bestand, über räumliche Distanzen hinweg von eigenen Handlungen zu berichten. Wenn Künstler/innen wie Daniel Buren, Adrian Piper oder Jan Dibbets die Ankündigungen einer künstlerische Aktion mit Hilfe von Sprache und Fotografie bloß andeuteten oder verschlüsselten, verwendeten sie die für Facebook-Mitteilungen typische Rhethorik,

58 Stein 2013, o. S. Weitere Beispiele der zahlreichen zu diesem Thema erschienenen Texte sind Jean M. Twenge, *Generation Me. Why Today's Young Americans Are More Confident, Assertive, Entitled and More Miserable than Ever Before*, New York: Free Press, 2006, und Jürgen Kaube, „Generation Facebook?“, in: *Frankfurter Allgemeine*, 20.8.2011, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/jugend-und-soziale-netzwerke-generati-on-facebook-11105566.html>.

59 Bereits Lasch erklärte die Selbsterhöhung der durchschnittlichen US-amerikanischen Mittelklasse mit der technologischen Entwicklung: „The media give substance to, and thus intensify, narcissistic dreams of fame and glory, encourage common people to identify themselves with the stars and to hate the ‚herd‘, and make it more and more difficult for them to accept the banality of everyday existence.“ (Lasch 1978, S. 21).

60 Stein 2013, o. S.

die sich an der Grenze zwischen Faktizität und Fiktion, öffentlicher und privater Sphäre bewegt.

Das Informationsparadigma in der frühen Konzeptkunst wird historisch von Diskursen über die Informations- und Wissensgesellschaft begleitet. Sie beginnen sich bereits in den 1960er Jahren in den USA abzuzeichnen und entstammen dem damaligen sozialwissenschaftlichen Vokabular. Autoren wie Peter F. Drucker, Robert E. Lane oder Daniel Bell prognostizierten, dass die technologische Revolution in den 1970er Jahren zu einem grundlegenden Wandel in der Produktion und zu einer Informativierung der Gesellschaft führen würde. Sie stellten die Frage danach, wer die Macht haben würde, diese neuen, überaus wertvollen Informationsflüsse, diese Mengen an Daten und damit auch an Wissen, zu kontrollieren.⁶¹ Nicht Bestandteil der damaligen Diskurse waren die Konsequenzen, die sich daraus für die Subjektkonstitution ergeben könnten. Als Folge bildete sich ein „unternehmerisches Selbst“ heraus, das sich selber permanent vermarkten und optimieren muss.⁶²

Die gezielte künstlerische Selbstdarstellung und das Sendungsbewusstsein, die sich in Ephemera der frühen Konzeptkunst zeigen, lassen sich als Ausdruck einer fortschreitenden Tendenz zur Selbstoptimierung und Selbstökonomisierung deuten.⁶³ Die Produktion von Ephemera ermöglichte es, ein biografisches Aktionsfeld zu entwerfen. Das dazu benötigte Selbstunternehmertum folgt dabei nicht fixen Persönlichkeitsmerkmalen oder einem sozialen Status, sondern der Vorstellung eines fluiden Subjekts, das sich in immer neuen Zusammenhängen, sozialen Interaktionen und

Akteurnetzwerken konstituiert und einer Ökonomie der Aufmerksamkeit folgt.⁶⁴ Ephemera boten sich aufgrund ihrer mobilen, flexiblen und kostengünstigen Verwendung für diese Zielsetzung in idealer Weise an. Sie ließen sich analog zu Online-Postings als unpersönliche Mitteilungsformen und Werbeträger an ein größeres Publikum richten, indem sie eine Aktion oder Ausstellung ankündigten oder dokumentierten. Je nach Art der Mitteilung konnten sie die Empfänger/innen zu Kommentaren und Reaktionen auffordern.⁶⁵

Wenn wir Ephemera der frühen Konzeptkunst versuchsweise als „Postings“ beschreiben, dann lieferte Herlin eine „Software“, die dieses handlungs- und gegenwartsbezogene Selbstverständnis seiner Künstler/innen-Generation abbildet und speichert. Mit seiner Sammlung an Primärquellen erstellt er individuelle Projektportfolios, die aus einer Vielzahl vernetzter Kontakte und Projekte bestehen und von einem – aus heutiger Sicht – höchst professionellen Selbstmanagement zeugen. Herlin legte auf diese Weise in den 1970er Jahren die ersten „Facebook-Profilen“ für die Künstler/innen an.⁶⁶ In Herlins totalitärem Anspruch einer möglichst egalitären, ausufernden, scheinbar wahllosen und nach Vernetzung strebenden Sammlung handlungsbezogener Daten zeichnet sich die heutige Archivlogik des World Wide Web ab.⁶⁷ Wie das Internet speichert Herlins Archiv Dokumente, die bereits von anderen publiziert und aufbewahrt wurden. In Anlehnung an die Funktionsweisen moderner Datenverarbeitungstechnologien versteht er das Sammeln und Bereitstellen dieser Sammlungen als einen quasi mechanisch-bürokratischen Prozess, mit dem

61 Sie orientierten sich an den Schriften des Ökonomen Fritz Machlup, der in den frühen 1960er Jahren Daten über die Zunahme nicht-materieller Produktion von Information und Wissen präsentierte. Auch er glaubte, dass die Investitionen in Bildung, Forschung und wissensproduzierende Tätigkeiten weiter zunehmen und Wissen ökonomisch an Bedeutung gewinnen würde. (Siehe Bell 1973, S. 174–187; Armand Mattelart, *Kleine Geschichte der Informationsgesellschaft*, Berlin: Avinus, 2003, S. 71–90).

62 Die Folgen, die sich aus dieser damals prognostizierten Gewichtung des Kapitals Wissen für die Subjektkonstitution ergeben, sind erst mit und in Anschluss an Foucaults Vorlesungen zur Geschichte der Governmentalität theoretisiert worden. (Siehe Michel Foucault und Michel Sennelart, *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Governmentalität II. Vorlesung am Collège de France 1978–1979*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006). Bröckling führt den Terminus „unternehmerisches Selbst“ ein, um die normativen Anforderungen neoliberaler Ökonomien an ein Subjekt zu beschreiben (Bröckling 2007, S. 16).

63 Siehe Bismarck 2003, S. 82; Lazzarato 1998a, S. 41–42.

64 Siehe dazu Franck 1998.

65 Dieselben Postkarten dienten etwa Daniel Buren oder Carl Andre auch als Geschäftskorrespondenz. Sie verwandelten das Postnetz in einen „Chatroom“, indem sie eine bereits für einen früheren Anlass produzierte Postkarte für die Übermittlung einer persönlichen Botschaft verwendeten. Mit dieser Wiederverwendung von Ephemera unterstützen sie gleichzeitig die Überlieferung und Authentifizierung ihres Kunstwerks.

66 Siehe Bröckling 2007, S. 279. Entsprechend oft wird Herlins Archiv heute (vor allem) von Künstler/innen konsultiert, insbesondere um biografische Angaben zu verifizieren, aber auch um künstlerische Aktionen historisch nachzuweisen (siehe ABP Herlin 2013).

67 Stellvertretend für die in den letzten Jahren intensiv geführten Diskussionen um die Überwachungstendenzen und die totalitären Strukturen des Internets als „totales Archiv“ siehe Claudius Seidl, „Zehn Jahre Facebook. Das totale Wissen“, in: *Frankfurter Allgemeine*, 4.2.2014, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/zehn-jahre-facebook-das-totale-wissen-12780530.html>.

alle Handlungen an ein und demselben Ort gesichert werden.⁶⁸

Herman & Nicole Daled Collection: Künstlerförderung

Wenn man Herlin als Archivar und Dokumentator der künstlerischen Selbstdarstellungsformen beschreibt, so nimmt das in den 1960er und 70er Jahren in Brüssel lebende Sammlerpaar Herman und Nicole Daled vielmehr die Rolle von Mäzenen ein. Ihre ökonomische Wertschätzung der Konzeptkunst äußerte sich in viel direkterer Weise, nämlich als Projekt- und Künstlerförderung, die sich nachhaltig auf die historische Wertbildung von Ephemera ausgewirkt hat.

Die Sammlung des Radiologen und der Juristin, die ausschließlich Werke der frühen Konzeptkunst enthält, entstand zwischen 1966 und 1978. Neben den zur Sammlung gehörenden Werken legten Daleds auch ein umfassendes Archiv an, das die künstlerischen Aktivitäten dokumentiert. Die darin enthaltenen Ephemera sind alle mit der Postanschrift und oft auch mit persönlichen Mitteilungen an Nicole und Herman Daled versehen. Anders als bei Herlin werden hier Ephemera zu personalisierten Objekten, die ihrer ursprünglichen Form als Werbemittel enthoben sind.⁶⁹ Die Dokumente erzählen vom intensiven Kontakt, den Nicole und Herman Daled mit den Künstler/innen pflegten, und verweisen darauf, dass ihre Wertschätzung für die Kunst eng an ein persönliches Verhältnis zu den Künstler/innen geknüpft war.⁷⁰

68 Herlin verfolgte damit auch das Ziel, jene Informationen zu sichern, die normalerweise von bibliografischen Verzeichnissen ausgeschlossen sind. Bis heute beschränkt sich das Curriculum Vitae der Künstler/innen üblicherweise auf die Auflistung der Eckdaten von Ausstellungen und Publikationen. Als Vorbild für sein Archiv und Gegenmodell nennt Herlin den Ausstellungskatalog *Happening & Fluxus* des Kölnischen Kunstvereins, 1970. Die chronologische Bibliografie enthält dort auch Beschreibungen der in Zusammenhang mit einem Anlass entstandenen Druckwaren wie Partituren, Poster, Einladungen, Programmhefte oder Kritiken. (Siehe Hanns Sohm und Harald Szeemann, *Happening & Fluxus. Materialien*, Ausst.-Kat. Köln, Kölnischer Kunstverein, 6.11.1970–6.1.1971, Köln: Kölnischer Kunstverein, 1970).

69 Kopytoff beschreibt, wie Objekte im Laufe ihrer „Lebensdauer“ mehrfachen Statusverschiebungen zwischen Ware und singularisiertem Objekt unterworfen seien (Kopytoff 1986, S. 73–77).

70 Die frühe Sammeltätigkeit von Herman und Nicole Daled wird in der Einleitung zum Katalog der großen Überblicksschau ihrer Sammlung so beschrieben: „Their attitude was decisively influenced by their personal contact with the artists, whose personalities attracted them to their work. [...] it wasn't until they had come into contact with the innovative ideas of the artists of

Ebenso zentral wie der Ankauf von Werken war es für das Sammlerpaar, aktiver Teil der künstlerischen Strömung zu sein und mit exklusiven Informationen versorgt zu werden. Nicole und Herman Daled tauschten im Wesentlichen Geld gegen Wissen und soziale Teilhabe. Sie investierten gezielt in einzelne Künstlerkarrieren, namentlich die von Marcel Broodthaers, Daniel Buren und Niele Toroni, indem sie die Realisierung unterschiedlicher Projekte unterstützten und nicht selten darin mitwirkten. 1968 finanzierten sie Daniel Burens illegale Plakataktionen, die der Künstler als Antwort auf die Berner Ausstellung *When Attitude Becomes Form* realisierte, zu der er nicht eingeladen war (Abb. 59). Ein Jahr später trafen Nicole und Herman Daled mit Buren die Vereinbarung, während eines Jahres jeden Monat ein Gemälde von ihm zu erstehen. Zudem verpflichteten sie sich, während dieser Zeit keine anderen Kunstwerke anzukaufen. Das Konzept dazu wurde im *Art & Project Bulletin*, Nr. 45, publiziert.⁷¹ 1973 mietete das Sammlerpaar ein Schaufenster und die darüberliegende Fassadenfläche in der Brüsseler Einkaufsarkade Galerie le Bailli – wo sich in der Zeit zahlreiche Galerien eingemietet hatten. Zwischen 1973 und 1975 zeigten sie auf der Fassadenfläche Burens Streifenplakate in regelmäßig ändernden Farben. Die letzte Positionierung blieb bis Ende der 1990er Jahre bestehen.⁷² Daleds Künstlerförderung zielte weniger auf die Werkproduktion als vielmehr auf längerfristige publizistische Maßnahmen, mit denen die öffentliche Wahrnehmung des Künstlers gesteigert werden sollte. Die Projektförderung stand wesentlich im Dienste einer Karriereförderung.⁷³ Dass diese Art der Promotion auch wertsteigernd auf die Sammlung rückwirkte, verdeutlicht Daleds Zusammenarbeit mit Dan Graham.



59 S. 212

their era that they became ‚collectors‘, with the unique understanding of what that meant to them.“ (Chris Dercon, Dirk Snauwaert und Ulrich Wilmes in: Dercon u. a. 2010, S. 8–9).

71 Buren willigte in die Ankäufe Broodthaers' Werke ein. Das war die einzige Ausnahme in der vertraglichen Regelung. (Siehe Brauer/Dander 2010, S. 300; Daled 2010, S. 344–345).

72 Siehe Brauer/Dander 2010, S. 300–306.

73 In manchen Fällen erhielten die Sammler/innen im Gegenzug für ihr Engagement signierte Skizzen, Skripte oder Entwürfe, die ein Projekt dokumentierten und die als Kunstwerke in die Sammlung eingingen. (Siehe Daled 2010, darin besonders den Text von Pelzer 2010, S. 20, und Daled 2010a, S. 292–293).

sämtliche seiner publizistischen Werke an, darunter auch *Homes for America* und *Schema* (March 1966) (siehe Abb. 68a–b und 28a–d). Zwei Jahre später realisierten Nicole und Herman Daled in der von ihnen finanzierten Galerie 1, 2, 3... in Paris eine Ausstellung sowie die Publikation *Dan Graham. Textes*, die diese Werke abdruckte und die das Paar zu diesem Anlass ins Französische übersetzen ließ.⁷⁴



68a S. 226 68b S. 227



28a S. 152 28b S. 153



28c S. 154 28d S. 155

Archivmaterial, Ephemera und Kunstwerke werden in der Sammlung Daled zu Belegen der Personalförderung. Diese Förderung gilt dezidiert einer künstlerischen Wissensproduktion, die Ephemera in Form innovativer Ideen zum Ausdruck bringen sollen. Herman Daled bezeichnete die Werke der Sammlung wiederholt als „objects of knowledge that [...] sought to explore new territories of mind and production“⁷⁵ Wie die Beispiele verdeutlichen, waren die ökonomischen und sozialen Bedingungen dieser Wissensproduktion – etwa die fast ausschließliche Unterstützung männlicher Künstler – wesentlich durch Herman und Nicole Daleds Künstlerförderung geprägt.

Wenn man bedenkt, welche große Bedeutung der Ressource Wissen in der postfordistischen Ökonomie – heute synonym mit „Wissensgesellschaft“ verwendet – einst zukommen sollte, erscheint das „Investment“ des Sammlerpaars damals geradezu visionär.⁷⁶ Herman Daled, der jedes ökonomische Interesse an seiner Sammel­tätigkeit abstreitet, sieht seine Förderpolitik interessanterweise im Dienst einer dematerialisierten Kunstform. Diese fordere Bescheidenheit. Der Sammler müsse auf glänzende Objekte verzichten und sich stattdessen innovativen Wissensformen öffnen. Diese beschreibt Daled allerdings nicht näher.⁷⁷ Die Idee einer dematerialisierten Kunst, wie sie Daled verteidigt, steht hier für eine nicht länger objekthafte Produktionsweise, die die Konzeptkunst ebenso wie die sich damals abzeichnende Wissensökonomie charakterisiert. Diese Wissensproduktion basierte auf neuen kommunikativen Formen der Selbstrepräsentationen, wie sie in Ephemera realisiert sind und von Herlin archiviert wurden, deren ökonomische Bedeutung mit der

76 Autoren wie Bell haben bereits in den 1970er Jahren darauf hingewiesen, dass Fragen nach dem Wissen in der postindustriellen Gesellschaft notwendigerweise mit Fragen nach der Ökonomie verbunden sind (siehe Bell 1973, S. 165–187). Zudem Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Wien: Passagen, 2005 (frz. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, 1979).

Heute hat sich „Wissensgesellschaft“ als Schlagwort auch alltagssprachlich etabliert, wenn von nachindustriellen Produktionsformen der westlichen Gesellschaften die Rede ist. Stellvertretend für die hohe ökonomische Bedeutung, die heute Wissen zugeschrieben wird, siehe etwa die 2003 vom Staatssekretariat für Wirtschaft SECO veröffentlichte Studie: Spyros Arvanitis, Heinz Hollenstein und David Marmet, *Die Schweiz auf dem Weg zu einer wissensbasierten Ökonomie. Eine Bestandesaufnahme*, Strukturberichterstattung 17, Staatssekretariat für Wirtschaft Seco, Bern, 2003, <http://www.seco.admin.ch/dokumentation/publikation/00004/00018/01502/index.html?lang=de>.

77 Siehe Daled 2010a, S. 287. Die ökonomische Bedeutung von Wissen wird auch mit der Sammlungsgeschichte von Herbert und Dorothy Vogel belegt. Sie besitzen eine der weltweit bedeutendsten Sammlungen an (vorwiegend US-amerikanischer) Kunst nach 1945. Wie die Daleds betonten auch sie im historischen Rückblick die hohe Bedeutung des sozialen Austauschs mit den Künstler/innen gegenüber dem zweifellos hohen finanziellen Wert ihrer Sammlung. Gemäß eigenen Aussagen verfügten Herbert und Dorothy Vogel als Postbeamter und Bibliothekarin über sehr beschränkte Mittel. Sie erwarben deshalb nur, was besonders günstig war und darüber hinaus in ihre kleine New Yorker Wohnung passte. Durch ihre enge Verbindung zur New Yorker Kunstszene, die sie durch häufige Atelier- und Ausstellungsbesuche etablierten, erhielten sie Insider-Informationen, die sie wiederum an die Künstler/innen weitergaben. Im Austausch gegen dieses Wissen konnten sie viele Werke direkt ab Atelier und zu ungewöhnlich niedrigen Preisen kaufen. (Siehe Megumi Sasaki u. a., *Herb & Dorothy. You Don't Have to Be a Rockefeller to Collect Art*, Arthouse Films, 2009).

74 Siehe Brauer/Dander 2010, S. 304–307; Daled 2010, S. 187–189, 192, 193–199, 202–203, 377–394; *Dan Graham: Textes*, hrsg. von Galerie 17 und Editions Daled, Brüssel, 1974.

75 Herman Daled zitiert aus: Pelzer 2010, S. 21.

historischen Entwicklung des Postfordismus stetig zugenommen hat.⁷⁸

Ephemera nehmen in den zwei beschriebenen, so unterschiedlichen Sammlungszusammenhängen, verschiedene Bedeutungen an. Die Daleds investierten bereits in den 1960er Jahren gezielt in jene Ideen, die sie als innovativ empfanden und förderten Künstlerkarrieren mit Ausstellungen und Publikationen. Die Strömung der Konzeptkunst wird Teil der persönlichen Geschichte des Sammlerpaars und das Sammelpaar selbst Teil der Strömung.

In der Sammlungstätigkeit fallen, ebenso wie in der künstlerischen Arbeit mit Ephemera, Produktion und Promotion zusammen. Das, was ich als Selbstmodellierung der Künstler/innen beschrieben habe, trifft in gleichem Maß auch auf die Sammler zu: Auch sie sind gezwungen, sich permanent zu vermarkten und zu optimieren. Diese Tendenz zur Selbstökonomisierung zeigt sich gerade in der starken persönlichen Involviertheit des Sammlerpaars, die sich dezidiert als Privatpersonen inszenieren. Das Sammeln wird so zu einer Möglichkeit des Sammlers, die eigene Person aufzuwerten. Ephemera nehmen in der Sammlung Daled die Form von Belegen für persönliche Kommunikation an. In dieser Rolle stehen sie für das Außerordentliche, das die Beziehungen zwischen Künstler, Sammlerpaar und Produktionsbedingungen kennzeichnet. Herlin suchte durch seine Sammlung von Ephemera, die er als bio-bibliografische Daten anlegte, solche Referenzen zu seiner Person seit jeher zu vermeiden.

Die unterschiedlichen Konzepte der Sammlungen und Archive von Herlin und Daled verändern nicht nur die Bedeutungsstruktur der einzelnen darin aufbewahrten Ephemera, sondern haben auch Konsequenzen für deren zukünftige Rezeption, die sich mit den räumlichen, sozialen und ökonomischen Kontexten der Sammlungen und ihrer Präsentationen wandelt.⁷⁹ Angesichts dieser hohen sozialen Dynamik von Ephemera erscheint es angemessen, von unterschiedlichen Objekt-Biografien zu sprechen, die sich entlang dieser Sammlungszusammenhänge

ereignen. Die Metapher der „Biografie des Objekts“ wird in den Material Culture Studies angewandt.⁸⁰ Sie legt es nahe, Objekte, zu denen ich auch Ephemera zähle, nicht nach fixen Eigenschaften zu beschreiben, sondern danach, wie darin eine soziale Praxis materialisiert wird. Gerade die Geschichte ihrer Überlieferung legt es nahe, Ephemera als Teil unserer materiellen Kultur zu verstehen. Sie bringen eine kulturelle Praxis zum Ausdruck und repräsentieren sie zugleich. Dies bedeutet umgekehrt, dass sich mit dem Umgang und der Wahrnehmung von Ephemera auch ihre Bedeutung im Laufe der Zeit ändern kann, wie beispielhaft durch die hier porträtierten Sammlungen belegt.

Jean-Noël Herlin: Vergessene Archive, zersplitterte Werkbestände

Jean-Noël Herlins Sammlung lagert heute in circa 400 sogenannten Banker Boxen in einem Lager in Brooklyn. Die Zukunft der Boxen ist aus mehreren Gründen ungewiss. Die bisherigen Versuche, sie als Ganzes an eine Kunstinstitution zu verkaufen, sind gescheitert.⁸¹ Die Materialfülle, heißt es, sei nicht zu bewältigen. Archive mit solch enzyklopädischem Anspruch stoßen heute auf beschränktes Interesse von Seiten der Institutionen und der Forschung. Zwar vermitteln sie gerade durch das scheinbar uferlose Material einen Eindruck von den damaligen Produktionsformen und der fragmentarischen Struktur der Werke: Sie schaffen ein gleichberechtigtes Nebeneinander von längst vergessenen und heute kanonisch gewordenen Künstler/innen, von Einladungskarten, die komplexe Werke bilden, und solchen, die nicht über eine Dokumentation hinausgehen. Gerade aber diese Unübersichtlichkeit erschwert eine lineare Geschichtsschreibung der frühen Konzeptkunst.

Eine ähnliche Situation zeigt sich auch bei Egidio Marzonas Sammlung von Künstlerpublikationen, die 2002 immerhin als Schenkung an die Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin gelangt ist.⁸² Das rund 50 000 Positionen

78 Der konkrete ökonomische Wert dieses Wissens wurde exemplarisch anhand des Vergleichs mit der New Yorker Werbeindustrie dargelegt. Für die Entwicklung neuer Kommunikationsstrategien und Arbeitsformen orientierten sich die Agenturen in den 1960er Jahren an klassischen künstlerischen Werten wie Autonomie, Subjektivität und Authentizität.

79 In Bezug auf künstlerische Verfahren der Selbstarchivierung verweist auch Bismarck auf die zentrale Bedeutung von Kontrolle und Handhabung von Dokumenten für die Überlieferung eines künstlerischen Werks (siehe Bismarck 2010, S. 177–190).

80 Der Ansatz – von der Kunstgeschichte bisher weitgehend unberücksichtigt – ist heute in der Sozialanthropologie weit verbreitet. Siehe Kopytoff 1986; Appadurai 1986. Als Einführungstext in die Ansätze der Material Culture Studies bietet sich der Aufsatz „What do objects do? A material and visual culture perspective“ an (siehe University College London 2009, o. S.).

81 Siehe ABP Herlin 2013.

82 Der andere Teil von Marzonas Sammlung, die Kunstwerke, die heute ebenfalls im Besitz der Staatlichen Museen zu Berlin ist, wurde dagegen im Lager des Hamburger Bahnhofs in Berlin untergebracht.

umfassende Archiv enthält neben Einladungskarten und Plakaten auch Bücher, Editionen und Kataloge, Zeitschriften, Prospekte und Schallplatten aus den 1960er und 70er Jahren. Egidio Marzona hat einen Großteil seines Bestandes aus bereits bestehenden Archiven und Nachlässen erworben. Die Sichtung ist wie bei Herlins Archiv durch den kaum überblickbaren Materialumfang und die Vielzahl an Provenienzen erschwert, was unter anderem dazu führte, dass das Archiv bisher kaum frequentiert wurde.⁸³ Es fristet ein Nischendasein innerhalb der zu den Staatlichen Museen zu Berlin gehörenden Kunstbibliothek. Räumlich und institutionell getrennt von den Kunstlagern, liegt es bei den Sonderbeständen der Bibliothek, wo es kaum von der Öffentlichkeit wahrgenommen wird.⁸⁴ Das mangelnde Interesse an einer Aufarbeitung von Herlins oder Marzonas Ephemera-Sammlungen bringt aber auch eine Ratlosigkeit gegenüber dem unklaren künstlerischen Status von Ephemera zum Ausdruck.⁸⁵ Entsprechend wurden aus Herlins und Marzonas Ephemera-Sammlungen bisher nur kleine Teile in Ausstellungen gezeigt.

Aufgrund des mangelnden Interesses am kompletten Bestand der Sammlung versucht

Herlin nun einzelne Künstler/innen-Files zu verkaufen. Dies mit bescheidenem Erfolg. Der Ephemera-Handel spielt sich jenseits des offiziellen Kunstmarkts ab und bildet einen ebenso spezialisierten wie marginalen Zweig innerhalb des antiquarischen Künstlerbuchhandels.⁸⁶ Obwohl die Preise seit den frühen 1990er Jahren ständig gestiegen sind, bleibt der Ephemera-Markt bis heute überschaubar und die Werke erschwinglich, was unter anderem auf das Fehlen einer Künstlersignatur zurückzuführen ist.⁸⁷ Der Marktwert von Ephemera ist aber auch so gering, weil weitgehend Unkenntnis darüber besteht, wie viele weitere Exemplare einer Einladungskarte heute noch unentdeckt in Nachlässen und Privathaushalten liegen.⁸⁸ Die Werkbestände befinden sich in einem entropieähnlichen Zustand – eine direkte Folge der Produktions- und Distributionsbedingungen. Die postalische Verbreitung von Einladungskarten und Magazinen, die üblicherweise aus einer Auflage von circa 500 bis 1 000 Kopien bestanden, führt zu einer tendenziellen Auflösung klarer Werkkonturen. Die Exemplare finden sich geografisch über mehrere Kontinente versprengt bei den Empfänger/innen. Das Werk entzieht sich dadurch weitgehend der Kontrolle und Regulierung durch Künstler/innen und Kunstinstitutionen.⁸⁹

83 Ich habe sämtliche Einladungskarten und einen Teil der Plakate 2011 erstmals in der Kunstbibliothek Berlin gesichtet. Die Sammlung Marzona umfasst 4 500 Einladungskarten und 3 000 Plakate (SMK Marzona ca. 1960–1980).

84 Diese Verortung in der Bibliothek, in der Ephemera zusammen mit Archivalien aus verschiedenen Nachlässen verwaltet wird, bringt eine Hierarchisierung zum Ausdruck, wie sie in der Kunstgeschichte üblicherweise zur Unterscheidung von Originalen und reproduzierten Dokumentations- und Begleitwerken vorgenommen wird.

85 Der bisher einzige Versuch der Staatlichen Museen, das Archiv zu dokumentieren, mündete im anlässlich des Neuzugangs zur Sammlung erschienen Katalog *Printed Matter. Die Sammlung Marzona*, der sich auf die knappe Darstellung weniger Werke beschränkt. Der große Bestand an Ephemera wird zusammenfassend so beschrieben: „Im Kontext der Sammlung nehmen die Druckwerke, insbesondere die von Künstlerinnen und Künstlern gestalteten Ausstellungskataloge und Einladungskarten, eine eigenartige Stellung am Rand ein. Zwar zeigen sie hohe Gestaltungskunst, wurden aber von wenigen Ausnahmen abgesehen nicht als Kunst ausgestellt.“ (Bernd Evers, „Vorwort“, in: Marzona 2005, S. 7–8; siehe auch SMK Marzona ca. 1960–1980). Ausdruck dieser Unsicherheit im Benennen von Ephemera sind auch die Ausstellungstitel *Concept. Conceptual Documents 1968 to 1972* (Norwich Gallery, Norwich 2001), *A Bit of Matter and a Little Bit More. The Collection and Archives of Herman and Nicole Daled. 1966-1979* (Haus der Kunst, München 2010), oder die 1972 erschienene Publikation zu Harald Szeemanns Archiv *Dokumente der aktuellen Kunst 1967–1970*. Siehe dazu die entsprechenden Ausstellungskataloge: Moseley 2001; Daled 2010; Georg Jappe, Aurel Schmidt und Harald Szeemann, *Dokumente zur aktuellen Kunst 1967–1970. Material aus dem Archiv Szeemann*, hrsg. von Kunstkreis AG Luzern, Luzern: Mengis + Sticher, 1972.

86 Die Preise werden vom Grad an gesellschaftlicher und kommerzieller Anerkennung für die Künstler/innen bestimmt. Der Wert weniger bekannter Künstler/innen tendiert gegen Null, während der Ankaufspreis einer Einladungskarte von Künstler/innen wie Buren oder Dibbets gewöhnlich zwischen 50 und 100 Euro schwankt (siehe ABP Schifferli 2014).

87 Sammler wie Marzona und der jüngst verstorbene Leiber begannen in den 1980er Jahren, gezielt Künstler/innen, Galerist/innen und Privatleute aus dem Umfeld der frühen Konzeptkunst aufzusuchen, um für geringe Preise ganze Konvolute an Nachlässen anzukaufen. Interessanterweise handeln alle Sammler/innen auch mit Ephemera. Dies hat damit zu tun, dass der Ankauf von Nachlässen zu einer großen Anzahl an Dubletten führt, die dann gegen andere Werke getauscht werden. Nach dem Erwerb werden deshalb die Bestände üblicherweise neu (nach Künstler/innennamen) geordnet und signiert, um einzelne wertvolle Dokumente gegebenenfalls zu veräußern. Gespräche mit Herlin, Schifferli und Preisig (ABP Herlin 2013; ABP Schifferli 2014; ABP Preisig 2011). Alle bereuen heute, Marzona zu solch tiefen Preisen Ephemera verkauft zu haben. Sie hätten deren Wert früher zu gering eingeschätzt.

88 Nicht einmal die Händler/innen führen Verzeichnisse mit ihren verfügbaren Ephemera. Die Preise sind zu tief, als dass sich der Verwaltungsaufwand lohnen würde. Um Ephemera ankaufen zu können, werden deshalb Privathaushalte aus dem Umfeld der frühen Konzeptkunst aufgesucht (siehe ABP Schifferli 2014).

89 Die Distribution von Ephemera wird einerseits durch Regulierungsmaßnahmen von Seiten der Künstler/innen, andererseits durch soziale Selektionsprozesse reguliert. Die Künstler/innen ergriffen Maßnahmen, um die historische Überlieferung von Ephemera zu gewährleisten. So war es üblich, eine kleine Anzahl an

Dass Ephemera in musealen Sammlungen und auf dem Kunstmarkt so marginalisiert werden, zeugt von der nach wie vor wirksamen Hierarchisierung zwischen Kunstwerken, die durch Signatur oder Zertifikat den Status eines Originals behaupten, und drucktechnisch reproduzierten Medien. Entsprechend blieben die Artefakte in Herlins Archiv von der Kunstwelt weitgehend unberücksichtigt und blicken einer unsicheren Zukunft entgegen.

Daled Collection im Haus der Kunst: Die Ausstellung als Archivraum

Die Dokumente in der Sammlung Nicole und Herman Daled sind Zeugen einer ganz anderen Entwicklung, in der Ephemera – gerade wegen ihres Status als Nicht-Kunst – vermehrt als Ausstellungsobjekte entdeckt wurden. Sie nehmen im Zuge der jüngsten institutionellen Auseinandersetzung mit der Geschichte der Konzeptkunst eine strategische Rolle für die Rekonstruktion der Bewegung ein und erfahren darin ein neues Maß der Wertsteigerung. Dies ist wesentlich dem Umstand geschuldet, dass sie Teil *dieser* Sammlung sind.

Die historische Aufarbeitung der frühen Konzeptkunst im Kunstbetrieb setzte gleichzeitig mit dem entstehenden Ephemera-Markt gegen Ende der 1980er Jahre ein und hat sich in den letzten zehn Jahren nochmals intensiviert. Sie lässt sich anhand einer Reihe großer Überblicksausstellungen nachzeichnen, die 1989/1990 mit *L'art conceptuel. Une Perspective* im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris ihren Anfang nimmt. Die Ausstellungen der 1990er Jahre waren vor allem geprägt vom Versuch, die zentralen Aspekte der Strömung zu definieren, sei es über den Objektbegriff in der frühen Konzeptkunst oder im Bemühen um eine Revision des eurozentrischen Blicks auf die Strömung.⁹⁰

Seit den 2000er Jahren hat sich das institutionelle Interesse verschoben. Ausstellungen wie *In and Out of Amsterdam. Travels in Conceptual Art, 1960–1976* (Museum of Modern Art, New York, 2009), *A Bit of Matter and a Little Bit More. The Collection and Archives of Herman*

and Nicole Daled. 1966–1979 (Haus der Kunst, München 2010) oder *Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art* (Brooklyn Museum, Brooklyn, NY, 2012) zielen nicht mehr auf große Erzählungen. Sie stellen dagegen Versuche dar, eine künstlerische Wirklichkeit der frühen Konzeptkunst über die Rekonstruktion spezifischer Institutionen und deren sozialer Netzwerke innerhalb der Strömung zu vermitteln.⁹¹ Das Bemühen um eine historische Verortung der Konzeptkunst über die Ausstellungsgeschichte einer Galerie, die Entstehung einer Sammlung oder über ein Buchprojekt, findet seinen Niederschlag auch in der prominenten Rolle, die Ephemera und anderes Archivmaterial als Ausstellungsobjekte einnehmen.

Exemplarisch für diese Entwicklung ist eine Ausstellung, die sich der Entstehungsgeschichte der Sammlung von Herman und Nicole Daled widmete. 2010 im Haus der Kunst in München gezeigt, präsentierte *A Bit of Matter and a Little Bit More. The Collection and Archives of Herman and Nicole Daled. 1966–1979* die Perspektive des Mäzenaten- und Fördererpaars auf die Strömung. Neben sämtlichen Kunstwerken der Sammlung zeigte die Ausstellung auch Teile des Archivs, in dem die gemeinsamen Aktivitäten dokumentiert sind. Entsprechend Daleds gezielter Personalförderung waren die Exponate im Haus der Kunst in erster Linie nach Künstler/innen-Namen und in zweiter Linie nach gemeinsam realisierten Projekten präsentiert.⁹²

Die in den Jahren 1966 bis 1979 erworbenen Werke und Archivmaterialien wurden zusammen in einer Vielzahl von Vitrinen präsentiert (Abb. 69). Sie versammelten unterschiedliche Medien, die den Entstehungsprozess eines Projekts begleiteten, wie etwa Einladungskarten und Anzeigen, aber auch Briefwechsel und Fotos.⁹³ In der Präsentation vermischen sich Archivalien mit von Künstler/innen signierten Dokumenten, Collagen oder Skizzen, die in der Sammlung den Status von Kunstwerken

Exemplaren zu signieren, auf dem Kunstmarkt zu veräußern und auf diese Weise zu sichern. Herlin folgend ließ die Virginia Dwan Gallery regulär jeweils 60 Exemplare ihrer Ausstellungseinladungen signieren (siehe ABP Herlin 2013).

90 In den Jahren 1995/1996 und 1999 folgten die Ausstellungen *1965–1975: Reconsidering the Object of Art*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles (15.10.1995–4.2.1996), und *Global Conceptualism. Points of Origin 1950s–1980s*, Queens Museum of Art (28.4.–29.8.1999).

91 Die Tendenz einer möglichst originalgetreuen Rekonstruktion solcher Ereignisse nahm in den letzten Jahren noch weiter zu. Am prominentesten zeigt sich dies am Wiederaufbau der Ausstellung *When Attitudes Become Form* an der Biennale Venedig durch den Kurator Germano Celant im Jahr 2013.

92 Siehe Patrizia Dander und Ulrich Wilmes, Leporello/Besuchertext zur Ausstellung *A Bit of Matter and a Little Bit More. The Collection and Archives of Herman and Nicole Daled. 1966–1979*, München, Haus der Kunst, 30.4.–25.7.2010.

93 Die Ausstellung zeigte nur exemplarische Dokumente aus dem umfassenden Archiv. Telefongespräch mit Patrizia Dander, 24.7.2014 (ABP Dander 2014).

annehmen.⁹⁴ Die suggerierte tendenzielle Austauschbarkeit von Dokumentationsmaterial und Kunstwerken lenkt die Aufmerksamkeit weg von den materiellen Aspekten einer Sammlung und verleiht den Ausstellungsobjekten den Charakter des Ereignishaften.⁹⁵ Sie werden zu Belegen für die gemeinsamen Aktivitäten von Künstler/innen und Sammlerpaar und für deren freundschaftliche Beziehungen. Die Ausstellung ist so auch ein Porträt des Sammlerpaars, verweisen doch fast alle Einladungskarten, Verträge, Briefwechsel und Fotografien auf ihre Besitzer/innen.



69 S. 229

Den Dokumenten und Werken wird die anspruchsvolle Aufgabe zugewiesen, durch ihre materielle Präsenz die „immateriellen“, also primär handlungsbasierten Ereignisse zu vermitteln.⁹⁶ Sie tun dies über eine Archivästhetik, die durch die sorgfältige Zusammenstellung von historischen Bild- und Textdokumenten entsteht. Die Vitrinen nehmen als formal und medial ausgewogene Assemblagen skulpturale Qualitäten an.⁹⁷ Ephemera erfahren in diesem Kontext eine Auratisierung und Distanzierung von ihrer ursprünglichen Bedeutung als Einwegprodukt und Werbemittel. Die museale Ausstellung vermittelt Originalität der Geschichte, indem sie nur zeigt, was repräsentativ für eine Zeit ist. Sie richtet sich nach bestimmten Regeln, etwa dass niemals eine Mehrzahl an Kopien gezeigt wird.⁹⁸ Eine Einla-

zungskarte, die ursprünglich in hoher Auflage bestand, wird hier zum Singulären und schließt damit gerade jene Eigenheit des Gewöhnlichen, des reproduzierten Einwegprodukts aus, die Gebrauch und Bedeutung von Ephemera in den 1960er und 70er Jahren bestimmte.

Die Ausstellungspräsentation bringt das durch Autoren wie Hans-Jörg Rheinberger oder Bruno Latour angeregte verändernde wissenschaftstheoretische Interesse an der materiellen Kultur der Wissensproduktion zum Ausdruck. Dieses Interesse zeigt sich in der Hinwendung zu experimentellen und instrumentellen Verfahren, um die Komplexität des wissenschaftlichen Prozesses und dessen Bindung an soziale, politische und gesellschaftliche Zusammenhänge verstärkt offenzulegen. Gemäß Rheinberger ist ein Forschungsprozess immer durch Mehrdeutigkeit, Zufälligkeit und Experimentalanlagen bestimmt.⁹⁹ Entsprechend werden auch die ausgestellten Ephemera als „epistemische Dinge“ präsentiert, als nicht abgeschlossene Träger von Wissen. Die Artefakte stehen in erster Linie für den Prozess der Wissensgenerierung, für das experimentelle Spiel, in dem neues Wissen gewonnen wird. In der Ausstellung lässt sich eine Annäherung von Kunst und Forschung beobachten, die sich beide einem ähnlichen Wissensbegriff bedienen.

Die Präsentation entspricht aber ebenso sehr der Sammlungslogik von Nicole und Herman Daled, nach der die Archivalien als singuläre und personifizierte Objekte in den Dienst des Sammlerporträts gestellt werden. Dies hat zur Folge, dass wesentliche Aspekte der künstlerischen Produktion und Distribution ausgeblendet werden. Die Präsentation vermittelt aber auch ein verzerrtes Bild des „zersplitterten“ Werkbestandes der multiplen Ephemera. Weder die Möglichkeit unterschiedlicher biografischer Verläufe und Verortungen der Werke noch deren kontextaffine Bedeutungsstruktur werden vermittelt.¹⁰⁰

Andererseits ist es gerade die (gegenüber originalen Kunstwerken) zugewiesene Marginalität, dank der Ephemera in der Münchner

Tendenz tritt im Kontext eines zur Ausstellung formierten Archivs noch stärker auf, weil hier nur ein Bruchteil des Archivbestandes präsentiert wird. (Boris Groys, „Die Aura der Archive“, in: Spieker/Codognot 2004, S. 164–165).

94 Birgit Pelzer beschreibt die Werke als „objects all in all resistant to possession, but which were given a price through the act of purchase.“ (Pelzer 2010, S. 19–20). Die Vermischung von Werken und Dokumentationsmaterial macht sichtbar, wie fast unmerklich ein von den Künstler/innen signiertes Textdokument den Status eines Kunstwerks annehmen konnte. (Siehe Abb. 28a–d, S. 152–155). Deshalb befinden sich manche Ephemera sowohl in der Sammlung (mit Signatur) als auch im Archiv (ohne Signatur).

95 In der Ausstellungspublikation, die als erster Catalogue Raisonné der Sammlung Daled fungiert, werden die Werke der Sammlung wieder getrennt vom Archivmaterial präsentiert (siehe Daled 2010).

96 Siehe Daled 2010a, S. 287; Dercon u. a. 2010, S. 13.

97 Das Haus der Kunst verfügt über keine fotografischen Detailaufnahmen der Vitrinen.

98 Wie Boris Groys in Bezug auf drucktechnisch reproduzierte Dokumente in Archiven beschreibt, ist die geschichtliche Wirklichkeit nicht primär, sondern sekundär. Das heißt, entgegen einer weitverbreiteten Meinung bilden die Archive nicht die soziale Wirklichkeit ab, sondern erzeugen und vermitteln diese erst. Diese

99 Siehe Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge*, Frankfurt a.M., 2006, S. 25–31.

100 Je nach situativer Rahmung der Werke, nach Wissen und kommerziellen Interessen ihrer Besitzer/innen, fällt auch der ihnen zugeschriebene Marktwert sehr unterschiedlich aus (siehe ABP Schifferli 2014).

Ausstellungskonzeption eine Schlüsselrolle spielen. Die Ausstellung *A Bit of Matter and a Little Bit More. The Collection and Archives of Herman and Nicole Daled. 1966–1979* unterstreicht dies durch eine Archivästhetik, die inhaltliche Zusammenhänge zwischen den Exponaten nur bedingt erhellt. Sie vermittelt historische Faktizität über die medialen und formalen Qualitäten der in den Vitrinen zusammengestellten Dokumente und historischen Quellen: Während die Fülle an Gruppenfotos die Ereignisse bildlich und emotiv vergegenwärtigt, erfüllen publizierte Einladungskarten, Plakate und Publikationen die zentrale Funktion, die Ereignisse zu authentifizieren. Sie belegen den öffentlichen Charakter der Aktionen und lassen sie als Teil einer historischen Bewegung erscheinen. Die ausgestellten Briefwechsel verleihen der Präsentation den Anschein des Exklusiven und bedienen darüber hinaus den voyeuristischen Blick des Publikums auf die persönlichen Beziehungen.

Die Präsentation ist dem Ziel verpflichtet, so nah wie möglich an Daleds Perspektive auf die Entstehung der Konzeptkunst zu bleiben.¹⁰¹ Sie erfüllt dies durch die physische Präsenz der Zeitdokumente und kurze Projektbeschreibungen, die die Präsentation begleiten. Mit dieser Inszenierung des Ausstellungsraumes wird auf die Vorstellung des Archivs als authentischen Ort verwiesen, an dem die historisch signifikanten Spuren der künstlerischen Bewegung aufbewahrt sind, Wirklichkeit gespeichert und Geschichte präzise repräsentiert wird.¹⁰²

„We expect that through the presentation of the artworks, and their detailed documentation, a precise ‚historical reconstruction‘ of that period might be created. The aim of this would be to ensure that the presentation of the collection would have an authentic documentary value [...]“¹⁰³

Dieser Anspruch einer authentischen Geschichtskonstruktion ist verbunden mit einem Begriff des Archivs, der nicht auf das Archiv als eine ordnende und sichernde Einrichtung zielt. Das Archiv wird in der Ausstellung vielmehr als relativ unbestimmte und interpretations-offene „Metapher für den Möglichkeitsraum

101 Siehe Pelzer 2010, S. 23–24.

102 Siehe ebd., S. 27. Zu ähnlichen künstlerischen Strategien der Werkdokumentation siehe Schneemann 2001, S. 124–129

103 Daled 2010a, S. 283.

der Geschichte überhaupt“ herangezogen.¹⁰⁴ Es suggeriert hier die Möglichkeit, Geschichte unmittelbar erlebbar zu machen. Seine Zeitdokumente bedürfen keiner interpretativen (und somit subjektiven) Übersetzungsleistung, wie dies etwa bei Kunstwerken der Fall ist.

Wie bei Herlin ist auch im Haus der Kunst die Idee des Archivs verbunden mit der Vorstellung von authentischer Zeitzeugenschaft von Ephemera, wenn auch in ganz anderer Weise. Herlins Archiv erschien gerade deshalb als authentisch, weil es ohne selektive oder subjektive Eingriffe Wirklichkeit quasi mechanisch zu „kopieren“ suchte. Dagegen repräsentiert die Ausstellung der Sammlung Daled die gegenwärtige Situation: Wir sind heute überall mit solch ungeheuren Datenmengen konfrontiert, die durch das Internet laufend produziert und gespeichert werden. Institutionen wie das Museum erfüllen deshalb mehr und mehr die Aufgabe – als archivfreier Raum –, das Außergewöhnliche zu zeigen. Das Archiv bildet hier einen Ort, an dem wir etwas bewundern können, was Herlins Mega-Archiv ebenso wie dem globalen Interarchiv des World Wide Web versagt ist.¹⁰⁵

Als authentische Spuren der Geschichte funktionieren Ephemera heute in besonderer Weise auch aufgrund ihrer autodestruktiven Eigengesetzlichkeit. Von der ursprünglich hohen Auflagenzahl, die Ephemera bei ihrer Entstehung als Einwegprodukte ausweisen, geht ein großer Teil verloren. Dies führt im Laufe der Zeit zu einer stetigen Aufwertung der verbleibenden Kopien, die sich auch auf die kulturelle Wertbildung von Ephemera auswirkt. Die Dokumente werden im Museum zu „geretteten“ Zeitdokumenten. Gerade weil Ephemera eigentlich nicht für das Archiv bestimmt waren, verfügen sie über ein Maß an Authentizität, das jenen Dokumenten vorenthalten ist, die „for the record“ produziert

104 Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst*, Hamburg: Junius Verlag, 2013, S. 203. Das in der Ausstellung suggerierte Archivverständnis schlägt sich auch in manchen der vielfältigen künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Archiv in der Gegenwartskunst nieder. Für einen Überblick zu diesem künstlerischen Feld und dem dazu entstandenen Diskurs siehe Charles Merewether, *The Archive. Documents of Contemporary Art*, Cambridge/London: Whitechapel, 2006 und Beatrice von Bismarck, Hans-Peter Feldmann, Hans-Ulrich Obrist, Diethelm Stoller, Ulf Wuggenig (Hg.), *Interarchive. Archivarisches Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld*, Köln, 2002; Kritik an der Verwendung des Archivbegriffs in der Gegenwartskunst formulierte Philipp Messner, „Eine andere archivische Praxis“, in: *Brand-New-Life Magazin für Kunstkritik*, Zürich, 10.5.2017, <http://brand-new-life.org/b-n-l-de/eine-andere-archivische-praxis/>.

105 Siehe Sven Spieker, „Einleitung. Die Ver-Ortung des Archivs“, in: Spieker/Codognot 2004, S. 8.

worden sind.¹⁰⁶ Die flüchtige Erscheinung, ihr Mangel an visuellen Reizen und die reproduktive Ästhetik unterstützen diese Lesart. Ephemera lenken, in ihrer Unvollständigkeit als Souvenir und Erinnerungshilfe, unsere Aufmerksamkeit immer wieder an diesen historischen Ort, von dem sie genommen wurden. Ausstellungseinladungen und andere Ephemera dienen in der Ausstellung als materielle Referenten für vergangene, nicht-materielle künstlerische Handlungen, die sie wieder erzeugen, aber niemals ersetzen können.¹⁰⁷

Wer schreibt Geschichte?

Die Verweis- und Authentifizierungsfunktion, die Ephemera in der Ausstellung für die Wiederherstellung von sozialer Wirklichkeit wahrnehmen, ist wesentlich durch den narrativen Zusammenhang bedingt, in dem sie präsentiert werden. Die Ausstellung der Sammlung Daled erzählt die Geschichte der frühen Konzeptkunst über zwei einflussreiche Mäzene. Durch die Kontextverschiebung vom Lager in Brüssel in den musealen öffentlichen Raum werden Ephemera gleichsam zu Akteuren einer kollektiven Geschichte. Welche Art von Erzählung wird hier inszeniert und überliefert? Durch den Fokus auf das Sammlerpaar und ihre Beziehungen beschreibt die Ausstellung Geschichte als durch Menschen hergestellt. Sie verweist mit der prominenten Rolle von Ephemera und anderem Archivmaterial auf die zentrale Bedeutung von Kommunikation und Publizität der Konzeptkunst. Die Ausstellung macht die unterschiedlichen Formen der Materialität sichtbar, mit der diese handlungsbasierte Praxis überliefert wird.

Der Versuch einer realitätsnahen, authentischen Rekonstruktion der sozialen Konstellation hat aber auch zur Folge, dass ein romantischer Künstlermythos reproduziert wird. Die Sammlungspolitik von Nicole und Herman Daled, die darin bestand, gezielt in innovatives Wissen als Humankapital zu investieren, wird hier als Wertschätzung genialer künstlerischer Inventio dargestellt. Auch die Texte im Katalog zur Ausstellung beschreiben die Objekte als schillernde Erzeugnisse des künstlerischen Geistes: „[...] these objects of knowledge, traces of the

routes taken by thought, are enigmatic.“¹⁰⁸ Der ökonomisch bedingte Einfluss des Sammlerpaars auf die künstlerische Produktion bleibt in Ausstellung und Katalog so weitgehend unberücksichtigt.

Die Ausstellung hat normative Wirkung für die Historiografie der frühen Konzeptkunst. Die Kanonisierung einzelner (männlicher) Vertreter der Strömung, wie durch Daleds Förderpolitik angestrebt, wird zementiert. Denn die Wahl, die Sammlung im Museum zu zeigen, entscheidet nicht zuletzt darüber, welche historischen Ereignisse, welche Archive, Sammler/innen und Künstler/innen weiter überliefert, welche Machtstrukturen reproduziert werden. So erstaunt es wenig, dass das New Yorker Museum of Modern Art – angeregt durch die Ausstellung im Haus der Kunst 2011, das gesamte Archiv (und einzelne Kunstwerke) der Sammlung von Herman und Nicole Daled angekauft hat.¹⁰⁹

Eine Vielzahl von sozialen Faktoren entscheidet, warum ein und dieselbe Einladungskarte der frühen Konzeptkunst entweder in den Abfall geworfen, auf Ebay gekauft oder vom Museum gesammelt wird. Ephemera erfahren so einerseits unterschiedliche Schicksale, andererseits aber auch mehrere Bedeutungsänderungen im Lauf ihrer Objektbiografie, für die Prozesse der Kommodifizierung und Singularisierung prägend sind.¹¹⁰ Kommodifizierung bedeutet dabei die Zuschreibung eines Tauschwertes, während Singularisierung ein Objekt von der Warenzirkulation ausschließt. Letzteres geschieht etwa, wenn ein Gegenstand ausschließlich persönlichen Wert besitzt, aber auch, wenn er zu kulturellem Erbe erklärt wird und sich im Besitz

108 Pelzer 2010, S. 72.

109 So Dander im Telefonat (ABP Dander 2014); Finding Aid der Herman and Nicole Daled Papers in The Museum of Modern Art Archives, *The Herman and Nicole Daled Papers*, New York: Museum of Modern Art, 2013, <https://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/Daledb.html>. Das Archiv ist seit 2013 für die Öffentlichkeit zugänglich.

110 Die Material Culture Studies beschreiben diese Prozesse als Teil einer Warenzirkulation. Appadurai 1986, S. 3: „Economic exchange creates value. Value is embodied in commodities that are exchanged. Focusing on the things that are exchanged, rather than simply on the forms or functions of exchange, makes it possible, to argue that what creates the link between exchange and value is politics, constructed broadly. This argument [...] justifies the conceit that commodities, like persons, have social lives.“ Ich folge hier Appadurais und auch Kopytoffs Vorschlag, die ökonomischen (marxistischen) Kategorien „Tauschwert“ und „Gebrauchswert“ auf eine objektbezogene Analyse auszuweiten, um dadurch zu einer allgemeineren Aussage über den Wertekanon einer Gesellschaft zu gelangen (siehe Appadurai 1986; Kopytoff 1986).

106 Siehe ebd., S. 17.

107 Das unterscheidet ein Souvenir wie eine Eiffelturm-Miniatur vom Architekturmodell. Das Souvenir verweist auf die Reiseerlebnisse, das Architekturmodell auf ein Gebäude (siehe Stewart 2005 (1984), S. 136).

eines Staates befindet.¹¹¹ So erfahren Ephemera in den 1960er und 70er Jahren bei ihrer Sicherung durch Archive, einmal durch ihren direkten Erwerb bei Herlin und ihre Aufbewahrung als Teil der Sammlung von erworbenen Kunstwerken bei Daled, bereits eine Kommodifizierung. Während nun einigen Objekten im Archiv von Herlin heute keinerlei Tauschwert mehr zugesprochen wird, finden andere als Teil der Sammlung Daled Eingang in den musealen Kontext. Sie werden darin als kulturelles Gut singularisiert, was jedoch sogleich wieder, durch den Ankauf der Sammlung durch das MoMA, in Frage gestellt wird. Ephemera sind geradezu beispielhaft für eine komplexe Überlagerung von kulturellen und ökonomischen Wertezuschreibungen. Sie dokumentieren das sich historisch wandelnde Verständnis dessen, was es bedeutet, in einer zunehmend informationsbasierten Welt historisches Wissen zu speichern, zu sammeln und damit die Geschichte der Konzeptkunst zu erzählen.

Objektbiografien in der Kunstgeschichte der Gegenwart

Sind Ephemera Kunstwerke? Obwohl die bisherigen Ausführungen immer wieder um diese Frage kreisten, blieb sie bisher unbeantwortet. „Kunstwerk“, „Ephemera“, „Objekt“ habe ich im Text scheinbar undifferenziert als Synonyme verwendet. Statt sich der Diskussion um den Werkbegriff von Ephemera zu widmen, wurden die Beispiele in der Untersuchung über ihre Multifunktionalität, ihre historische Dynamik und über die damit einhergehenden Ambivalenzen beschrieben: Wir haben es zunächst mit Einladungskarten und Printanzeigen zu tun, die in der frühen Konzeptkunst als Ort einer künstlerischen Intervention genutzt wurden. Die Mitteilungs- und Werbeformate haben eine eigenständige künstlerische Aussage und ersetzen in den 1960er und 70er Jahren nicht selten ganze Ausstellungen. Die Frage nach dem Werkstatus wurde bisher nicht deshalb umgangen, weil Zweifel an der künstlerischen Eigenständigkeit der Objekte bestünden. Die Gründe dafür sind vielmehr methodischer Art. Eine vorschnelle Bestimmung von Ephemera als Kunstwerke würde den Blick auf jene künstlerischen Aspekte erschweren, die gerade durch die paradoxe

Tatsache entstehen, dass sich Ephemera qua Definition dem Status des Kunstwerks entziehen.

In ihrer ursprünglichen Bedeutung sind Einladungskarten, Ankündigungen und Anzeigen Paratexte. Der Literaturwissenschaftler Gérard Genette hat mit diesem Begriff all jene Produktionen beschrieben, die einen Text präsentieren und vermitteln. Dazu zählen Autor/innen-Namen, Titel, Vorwort eines Buches, aber auch Formate, die den Text nicht unmittelbar begleiten, wie Briefwechsel, Autor/innen-Interview, Prospekte und Vorankündigungen. Genettes allgemein gehaltene Bestimmungen zum Paratext lassen sich von der Literatur auf die Kunstproduktion übertragen. Eine Einladungskarte oder Anzeige für eine Ausstellung steht in einem dienenden und untergeordneten Verhältnis zum künstlerischen Werk. Sie ist jenes Beiwerk, durch das ein Artefakt zum Kunstwerk wird und als solches vor die Öffentlichkeit tritt. Ephemera weisen also, gerade weil sie selbst nicht Teil des Werks sind, das Kunstwerk allererst als ein solches aus. Ihrem marginalisierten Status zum Trotz steuern diese „Anhängsel“ die Aufmerksamkeit, Lektüre und Rezeption nachhaltig. Sie bilden die Grenze des Werks, eine Zone des Übergangs zwischen seinem Innen und Außen.¹¹²

In diesem Transaktionsfeld vermittelt der Paratext zwischen Produktion und Rezeption, indem er als zentrale textuelle Kommunikationsinstanz für das Werk auftritt. Die Stärke von Genettes Theorie des Paratextes liegt im Hinweis auf die epistemische Bedeutung von Beiwerken, die vorher kaum Gegenstand der wissenschaftlichen Auseinandersetzungen waren. Über die Befragung von räumlichen, zeitlichen, stofflichen, pragmatischen und funktionalen Eigenschaften von Paratexten, wie sie Genette vorschlägt, lassen sich so die Bedingungen der Kunstproduktion erschließen.¹¹³ Die vorliegende Untersuchung zu Ephemera der frühen Konzeptkunst ist, wenn auch nicht in systematischer Weise, dieser Idee des Paratextes als komplexes Verweissystem gefolgt.

Obschon die paratextuellen Funktionen für das Verständnis von Ephemera zentral sind, stößt die Bezeichnung, wenn wir sie im Sinne einer Definition verwenden, an ähnliche methodische Grenzen wie jene des Kunstwerks. Dies aus drei Gründen: Erstens unterlaufen Ephemera die Bedeutung von Paratexten, indem ihnen bereits bei ihrer Produktion – in Hinblick auf ihr

111 Eine umfassende Aufzählung von Formen der Kommodifizierung und Singularisierung findet sich in Kopytoff 1986, S. 68–77.

112 Siehe Genette 2001 (1987), S. 9–10.

113 Siehe ebd., S. 12–17.

potenzieller Status als Kunstwerk oder ihre Belegfunktion für eine künstlerische Handlung – eine Zukunft zugeordnet wurde. Diese Zukunft steht im Widerspruch zur zeitlich beschränkten Funktion des herkömmlichen Paratextes, einen Anlass oder ein Werk anzukündigen. So lässt sich, wie wir gesehen haben, die Bedeutung von Burens als Fotosouvenirs konzipierten Postkarten nur in Hinblick auf ihre zukünftige Funktion der Werküberlieferung verstehen. Eine solche Zukunft erhalten Ephemera aber auch durch ihre Aufnahme in die bereits in den 1960er und 70er Jahren entstandenen Sammlungen. Dort wurden sie sowohl als Zeitzeugen als auch als Kunstwerke gesichert. Zweitens lösen sich Ephemera, bereits im Kontext solcher Sammlungen, aus ihrer Rolle als „Anhängsel“ des Werks und werden zum Ort einer künstlerischen Intervention, ohne dabei ihre Funktion als Werbemittel abzulegen. Die Bestimmung von Ephemera über gegebene Objekteigenschaften ist drittens deshalb problematisch, weil wir mit einer Vielzahl an Kopien desselben Werks konfrontiert sind, die mit den wechselnden Distributions- und Präsentationskontexten immer neue Bedeutungen annehmen. Manche Ephemera sind im Laufe ihres „Lebens“ mehreren Orts- und Besitzverschiebungen ausgesetzt, während andere kurz nach ihrer Entstehung im Abfall landen. Wir sind also mit mobilen, multiplen und multifunktionalen Objekten konfrontiert, deren Bedeutung sich stetig wandeln kann.

Zu einem Verständnis der Bedeutung von Ephemera gelangen wir also nicht über deren Bestimmung als Kunstwerk oder Paratext, sondern gerade über die zeitlich, räumlich und sozial bedingten Transformationsmöglichkeiten der Objekte, das heißt über ihre Abweichung von fixen Funktions- und Statuszuschreibungen. Wie aber kommt man zu einer allgemeinen Beschreibung solch kontextaffiner Objekte, die über eine reine Aufzählung potenzieller Bedeutungen hinausgeht? Die sich in den Material Culture Studies etablierte Metapher der Biografie bietet die Möglichkeiten einer präzisen wie relationalen und multiperspektivischen Beschreibung von Gebrauchs- und Alltagsobjekten, aber auch von Kunstwerken und Paratexten. Auf die Biografie eines Objekts zu blicken, bedeutet nun, das soziale Leben dieses Objekts in Beziehung zu setzen zu der Art und Weise, wie Menschen ihm Bedeutungen verleihen. Die an ein Objekt gerichteten Fragen gleichen jenen nach der Biografie einer Person:

„What, sociologically, are the biographical

possibilities inherent in its ‚status‘ and in the period and culture, and how are these possibilities realized? Where does the thing come from and who made it? What has been its career so far, and what do people consider to be an ideal career for such things? What are the recognized ‚ages‘ or periods in the thing’s ‚life‘ and what are the cultural markers for them? How does the thing’s use change with its age, and what happens to it when it reaches the end of its usefulness?“¹¹⁴

Diese von Igor Kopytoff im 1986 erschienenen Aufsatz *The Cultural Biography of Things* formulierten Fragen implizieren zwei soziologisch unterschiedliche Zugänge zur Biografie eines Objekts. Sie richten sich zum einen nach dessen kulturell definierten biografischen Möglichkeiten und Normen und zum anderen nach den tatsächlichen Lebensstationen eines Objekts. Beide Perspektiven, die für die hier vorgenommene Untersuchung von Bedeutung sind, werden im Folgenden in Bezug auf Ephemera der frühen Konzeptkunst erläutert.

Neue biografische Möglichkeiten des Paratextes

Einladungskarten und Anzeigen rahmen die Produktion von Kunstwerken seit der Entstehung moderner Printmedien im 19. Jahrhundert ein. Sie sind Teil einer Vermittlungs- und Promotionsaufgabe von Künstler/in und Werk, die traditionell von Museen und Galerien übernommen wird. Entsprechend behauptet Gérard Genette in Bezug auf die literarische Produktion, dass der Autor „für deren hauptsächlich werbende und ‚verkaufsfördernde‘ Funktion [...] meist nur auf sehr bezeichnende Weise verantwortlich ist, indem er sich nämlich darauf beschränkt, vor den aufwertenden Hyperbeln, nach denen das Geschäft verlangt, offiziell die Augen zu verschließen.“¹¹⁵

Die Bedeutung von Ephemera der frühen Konzeptkunst wird gerade in der Differenz zu Genettes Verständnis klar. Die Formate haben (gleich einer Person) eine Reihe gleichbleibender paratextueller Eigenschaften, eine kulturell zugewiesene Grundkonstitution. Zu dieser

114 Kopytoff 1986, S. 66–67.

115 Genette 2001 (1987), S. 331. Genette erwähnt „verlegerische Epitexte“ wie Plakate, Anzeigen, PR-Veröffentlichungen, geht aber nicht näher auf diese Formen des Paratextes ein. Grund dafür ist, dass Genette den Autor/innen kein Interesse an diesen werbenden und verkaufsfördernden Funktionen zugesteht.

Grundkonstitution gehören die kostengünstige, drucktechnische Reproduktion, die dezentrale Distribution über den Postweg oder über ein Printmedium, ihre Verweisfunktion auf ein künstlerisches Werk, Veranstaltung oder künstlerische Aktion. Auf dieser Grundlage nutzten die Künstler/innen nun den Paratext als textuelle Kommunikationsinstanz, über die sich eine eigenständige künstlerische Aussage formulieren ließ. Sie erschlossen dadurch ein neues Handlungsfeld für die künstlerische Praxis und neue biografische Möglichkeiten für das paratextuelle Objekt Ephemera. Der Paratext wird dadurch aus seiner rein funktionalen Beziehung zum Werk und zu dessen Promotion befreit.

Zu diesen neuen Funktionen gehört, dass Einladungskarten und Anzeigen physische Werke oder Ereignisse nicht mehr nur kommunizieren, sondern auch materialisieren und teilweise ganz ersetzen. Darüber hinaus verorten und authentifizieren Ephemera eine handlungsbasierte Kunstpraxis zeitlich und geografisch. Sie ermöglichen neue Formen der Zusammenarbeit mit Institutionen. Sie dienen als synchrone Präsentationsverstärker der künstlerischen Aussage, als Mittel der Zielgruppendefinition, als professionelles Netzwerkinstrument und Souvenir, mit dem sich die Künstler/innen ihrer zukünftigen Rezeption versicherten.

Die neuen biografischen Möglichkeiten lassen sich nicht allein im Rekurs auf kunsthistorische Narrative und als Reaktion auf bestehende Werkbegriffe erklären. Die künstlerische Produktion textbasierter Kommunikationsformate, der darin erkennbare Versuch einer Dezentralisierung und Flexibilisierung von Produktion, Distribution und Rezeption und einer Hinwendung zur Rolle der Künstler/innen als Selbstunternehmer sind Ausdruck einer politischen und gesellschaftlichen Vorstellung von sozialer Realität. Was sich in der künstlerischen Praxis als Dematerialisierung des Kunstobjekts, als Verschiebung von objektbasierten zu text- und kommunikationsbasierten Produktionsweisen vollzog, schlug sich gleichzeitig in ähnlicher Weise in nicht-künstlerischen Produktionen und Diskursen nieder. Die 1960er und 70er Jahre kennzeichnet in den westlichen Industriestaaten die zunehmende Tendenz einer dienstleistungsbasierten Ökonomie, in der die Produktion von kommunikations- und informationsbasierten jene von industriellen Waren zunehmend verdrängt. Dies zeigt sich beispielhaft an den seit den 1970er Jahren wachsenden Ausgaben von Privatunternehmen für den Bereich der Public Relations. Die Werke der frühen

Konzeptkunst müssen als Teil dieser gesamtgesellschaftlichen Entwicklung verstanden werden. Die neuen biografischen Möglichkeiten stehen in engem Zusammenhang mit der Verlagerung der Produktion auf den Bereich der Kommunikation. Vor dem Hintergrund dieser sozioökonomischen Entwicklungen, die heute unter dem Begriff des Postfordismus theoretisiert werden, weist sich die Produktion von Ephemera als Ökonomisierung der künstlerischen Praxis aus.

Es wäre allerdings zu kurz gegriffen, die neuen Funktionen und künstlerischen Äußerungsformen von Ephemera der frühen Konzeptkunst allein als Ausdruck einer ökonomischen Entwicklung zu lesen. Der Fokus auf die materielle Kultur berücksichtigt Aneignungs- und Integrationsprozesse von Dingen. So materialisieren Ephemera nicht bloß sozioökonomische Bedingungen, denen sie unterworfen sind, sondern individuell wie kollektiv motivierte soziale Handlungsweisen, die auf diese Bedingungen antworten. Wie, so müssen wir fragen, realisierten die Künstler/innen die neuen Möglichkeiten der paratextuellen Formate und welche Bedeutung hatten diese damals? Die Einzelanalysen zeigen, dass die Künstler/innen mit der Produktion von Ephemera auf die zunehmende Tendenz einer Diskursivierung des Kunstfeldes reagierten. Diese äußerte sich einmal in der Bedeutung, die Kunstmagazine in der Zeit als Diskurs- und Präsentationsort der Kunst erhielten. Zudem bedienten sich auch vermehrt Kunstvermittler/innen wie Seth Siegelaub, Lucy Lippard oder Virginia Dwan eines kommunikationsbasierten Instrumentariums als Grundlage für ihre Ausstellungs- und Diskursproduktionen.

Auf der anderen Seite versprach die Produktion von Ephemera eine Befreiung von und eine Kritik an einem positivistischen Weltbild, das sich unter anderem in institutionellen Verwaltungsstrukturen niederschlug. Beispielhaft hierfür ist etwa der poetisch gebrochene Einsatz einer administrativen Ästhetik in der frühen Konzeptkunst. Die Künstler/innen leisteten damit einen Beitrag zum in den späten 1960er Jahren geführten Positivismusstreit in den Sozialwissenschaften. Auch der ausgeprägte selbstunternehmerische Geist, der die künstlerische Produktion und Distribution begleitet, ist als selbstermächtigende Geste sowohl gegenüber den Kunstinstitutionen als auch gegenüber dem damals in der Kritik stehenden verwalteten Menschen zu deuten.

Die postfordistischen Elemente der Kunstproduktion mögen aus heutiger Perspektive vorschnell als Ausdruck einer unkritischen

Profitorientierung gelesen werden.¹¹⁶ Erst die Befragung von Ephemera als vergegenständlichte soziale Praxis innerhalb spezifischer kultureller räumlicher und zeitlicher Kontexte macht jedoch deutlich, wie sehr sich in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren künstlerische „Institutionskritik“ und die Etablierung postfordistischer Produktionsformen gegenseitig bedingen.¹¹⁷ Diese Betrachtung legt es nahe, die im Zentrum der Untersuchung stehenden Objekte als Kulturtechnik zu beschreiben, in der Produktionsbedingungen nicht bloß gespiegelt sind, sondern kritisiert, erneuert, aber auch reflektiert werden.

Die Metapher der Biografie erlaubt es, durch die methodische Aufhebung des Dualismus von Objekt und Subjekt, das Kunstwerk (als objektivierte soziale Praxis) in Hinblick auf „agency“, das heißt, auf seine Wirkungs- und Handlungsweisen zu analysieren. Die Frage, wie Objekte auf den kulturellen und sozioökonomischen Kontext zurückwirken, ist auch für Ephemera erhellend.¹¹⁸ So zeigt der Vergleich mit neuen Kommunikationsweisen der New Yorker Werbeindustrie, wie sehr künstlerische Praktiken enthierarchisierter Projektarbeit, aber auch Kommunikations- und Organisationskompetenzen und Selbstbestimmung Pate standen für die damaligen betrieblichen Innovationsprozesse der Kreativwirtschaft. Einen nicht zu unterschätzenden Beitrag leisteten die Künstler/innen mit Ephemera aber auch für die Entwicklung neuer Produktionsformen in der Kunst. Sie brachten neue Kommunikations- und Werbestrategien sowohl für die künstlerische wie die institutionelle Vermittlungsarbeit. Dadurch trugen sie nachhaltig zur damals bereits eingesetzten strukturellen Veränderung des Kunstfeldes bei, die heute als Diskursivierung

beschrieben wird: Während sich Künstler/innen zunehmend der Vermittlung ihrer Werke widmen und Diskurse mitgestalten, fungieren Kunstinstitutionen heute als Produktionsorte, Forschungsstätten und Debattierräume. Das institutionelle Programm umfasst nicht nur mehr traditionelle Ausstellungen (beispielsweise Einzelpräsentationen oder Themenschauen), sondern auch Veranstaltungen, Bibliotheken, Buchläden, Lesegruppen und Residencies.¹¹⁹ Im Zuge dieser Entwicklung haben sich paratextuelle Formate heute als künstlerisches Material und Interventionsort etabliert, mit direkter Bezugnahme auf die Strategien der frühen Konzeptkunst.

Grundlegend für die neuen biografischen Möglichkeiten der Paratexte ist nicht zuletzt der Umstand, dass die Objekte durch die Praxis der frühen Konzeptkunst *überhaupt* eine Zukunft erhalten. Diese nimmt die Gestalt von durch Orts- und Besitzwechseln geprägten Lebensstationen an, die Ephemera in den letzten fünfzig Jahren durchliefen. Wie die Analyse nahelegt, lassen sich die unterschiedlichen Lebensverläufe und -erwartungen der Objekte nur über die wechselnden Speicher- und Präsentationskontexte nachvollziehen. Das Archiv wird zum Dreh- und Angelpunkt, an dem sich Status- und Bedeutungsverschiebungen der Objekte analog zum gesellschaftlichen Wertewandel vollziehen.¹²⁰

Der komplexe biografische Hintergrund eines Objekts lässt sich unter anderem an den unterschiedlichen Besitzansprüchen nachvollziehen, die sich bis heute an es richten. Für eine fotografische Reproduktion von Daniel Burens Postkarte *Chez Georges* (Abb. 52a–b) ist nicht nur notwendig, die Rechte des Künstlers und der Staatlichen Museen zu Berlin, in deren Besitz sich die Karte befindet, zu erhalten. Auch der ehemalige Basler Galerist, der als Adressat auf der Karte vermerkt ist, sowie Roger Mazarquill, der die Produktion finanziert hat und bis heute die Bildrechte besitzt, sind als Urheber anzufragen.

116 Alberros Untersuchung tendiert zu einer solchen Lesart (Alberro 2003).

117 Dies macht klar, wie sehr das damalige Verständnis von Institutionskritik von dem heutigen unterschieden werden muss. In der Rezeption der frühen Konzeptkunst ebenso wie bei Versuchen, Institutionskritik herzuleiten, fehlt diese historische Perspektive. Ökonomisierung und Institutionskritik werden entsprechend unserer gegenwärtigen neoliberalen Kultur als sich abschließende Tendenzen beschrieben.

118 Knappett exemplifiziert das Potenzial von Objekten, auf Menschen und ihre sozialen Kontexte zurückzuwirken, anhand der Marionette. Er beschreibt „agency“ als eine reziproke Beziehung zwischen Puppenspieler, Puppe und Publikum. (Knappett 2005, S. 27–28 oder auch Wim van Binsbergen (Hg.), „Commodification. Things, Agency, and Identities. Introduction“, in: *Commodification. Things, Agency, and Identities. The Social Life of Things Revisited*, Münster: LIT, 2005, S. 19–22).

119 Fraser beschreibt in diesem Zusammenhang die heutigen Institutionen als soziales Feld (im Gegensatz zu einem spezifischen Ort oder einer Organisation), in dem sich die einst subversiven Praktiken der Institutionskritik längst institutionalisiert hätten. Sie plädiert deshalb dafür, das Verhältnis des Innen und Außen einer Institution als ein komplexes zu fassen. (Andrea Fraser, „From the Critique of Institutions to an Institution of Critique“, in: *Artforum*, Nr. 44, September 2005, S. 278–283).

120 Siehe Appadurai 1986; Kopytoff 1986.



52a S. 202



52b S. 203

Die kulturelle Biografie eines Objekts verweist auf einen im Wandel begriffenen Wertekanon. Denn es sind selten die individuellen Vorlieben eines Besitzers/einer Besitzerin, die ihn/sie dazu bewegen, ein Objekt zu kaufen, sondern ein kulturell und sozial bedingter Aushandlungsprozess.¹²¹ Eine Untersuchung der Gründe für die ausgeprägte Überlagerung und reziproke Beziehung zwischen ökonomischen und kulturellen Wertbildungsprozessen, wie sie in der Biografie von Ephemera zum Ausdruck kommen, ist noch zu leisten.

Das postfordistische Werk

Der biografische Ansatz ist seit seiner Etablierung in den Material Culture Studies mehrfach modifiziert und kritisiert worden. Seine Schwächen liegen etwa in der Gefahr, stereotype Vorstellungen einer Biografie anzuwenden, seine Grenzen in der Metapher selbst. Wie können wir einem Objekt Handlungen zuschreiben? Wie lassen sich Geburt und Tod eines Objekts beschreiben? In manchen Fällen wird ein Objekt zerstört und wieder rekonstruiert und in anderen scheint es naheliegender, von einem Nachleben oder einem zweiten Leben zu sprechen. Autor/innen wie Hahn/Weiss, Clifford und Strathern haben deshalb an Stelle der Metapher der Biografie jene des Ereignisses, der Reise, des „itinerary“ oder des Netzwerks für das Objekt fruchtbar zu machen versucht.¹²²

In unserem Zusammenhang interessieren jedoch nicht so sehr die methodischen Differenzen der Ansätze, als vielmehr ihre Gemeinsamkeiten. Über die Metaphern lässt sich die Vorstellung von Kunstwerken als statische und unveränderbare Objekte aufbrechen, die klassischen kunsthistorischen Ansätzen zugrunde liegt. Indem man seine Transformationen in den

Blick nimmt, wird das Kunstwerk zu einem mobilen Ort komplexer Kommunikations- und Handlungszusammenhänge zwischen international agierenden Akteuren, Institutionen, Ereignissen und Orten. Der Ansatz wird dadurch nicht nur der kontextaffinen Bedeutungsstruktur von Ephemera gerecht, sondern hat eine weitreichende Bedeutung für die Beschreibung einer Kunstgeschichte der Gegenwart. Ephemera der frühen Konzeptkunst materialisieren und vergegenständlichen eine künstlerische Produktionsform, die sich als flexibilisiert und mobilisiert beschreiben lässt. Diese Produktion ist verbunden mit einer antibürokratischen, auf Kommunikation, Netzwerkbildung und Ideenökonomie basierenden Arbeitsweise und einer neuen, auf individuelle Freiheit bezogene Unternehmenskultur. Die Vertreter/innen der frühen Konzeptkunst zeichneten in ihrem Umgang mit Ephemera Elemente postfordistischer Arbeits- und Produktionsformen vor, wie sie die gegenwärtigen partizipatorischen, orts- und kontextbezogenen Praktiken charakterisieren.

Diese verlangen nach einer Erweiterung des methodischen Instrumentariums. Es muss eine ereignis- und handlungsbezogene Kunstgeschichtsschreibung ermöglichen und Kommunikationsprozesse ebenso berücksichtigen wie Formen von Mobilität und Identitätsbildung. Trotz bestehender Untersuchungen, die in eine solche Richtung weisen, bleiben Verbindungen zu anthropologischen Ansätzen von der Kunstgeschichte bislang weitgehend unberücksichtigt.¹²³ Dies hat teilweise damit zu tun, dass die Kunstgeschichte nach

121 Siehe Hahn/Weiss 2013, S. 2.

122 Siehe ebd., darin besonders die Einleitung „Introduction. Biographies, Travels and Itineraries of Things“, S. 4; James Clifford, „Traveling Cultures“, in: *Cultural Studies*, hrsg. von Lawrence Grossberg, Cary Nelson und Paula A. Treichler, New York: Routledge, 1992, S. 96–116; Marilyn Strathern, „Artifacts of History. Events and the Interpretation of Images“, in: *Culture and History in the Pacific*, hrsg. von Jukka Siikala, Helsinki: Transactions of the Finnish Anthropological Society, 1990, S. 25–44.

123 Untersuchungen, die handlungsbezogene Interpretationsansätze erproben, sind beispielsweise Kwon 2002, Grant H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham: Duke University Press, 2011, und Judith Welter, *Start a Rumor. Gerüchte und Anekdoten als kursierende Materialien zwischen Kunstwerk und Ausstellungslogik*, Dissertation, philosophisch-historische Fakultät, Universität Bern, 2014. Für die Kunstgeschichte fruchtbare Untersuchungen aus den Material Culture Studies finden sich etwa in Fred R. Myers, *The Empire of Things. Regimes of Value and Material Culture*, Santa Fe, NM: School of American Research Press, 2001. Der Ausschluss anthropologisch motivierter Ansätze, die alle Objekte ohne Rücksicht auf deren Wertzuschreibung als Teil einer kulturellen Praxis annehmen, hat unter anderem mit dem Bestehen auf eine Definition des Kunstwerks zu tun. Monica Juneja bildet unter den Kunsthistoriker/innen eine seltene Ausnahme. Sie bedient sich des methodischen Instrumentariums der Material Culture Studies für Untersuchungen zur Global Art History und bemüht sich um eine Diskussion über die Probleme einer universalistischen und kolonialen Kunstgeschichtsschreibung. (Siehe dazu *Die Universalität der Kunstgeschichte*, Themenheft *Kritische Berichte*, hrsg. von Monica Juneja, Elke Werner und Matthias Bruhn, Nr. 2, 2012).

wie vor auf der hierarchischen Klassifizierung von bildender und angewandter Kunst basiert. Mit dem Bestehen auf disziplinären Grenzen hängt auch die geringe Akzeptanz zusammen, Kunstwerke als Teil eines kapitalistischen Warenkreislaufs zu verstehen. Dass sich diese Trennung von Waren- und Werkkreisläufen heute nur schwer aufrechterhalten lässt, zeigt aber gerade die Untersuchung von Ephemera. Die Unterscheidung zwischen Kunstwerken und anderen Dingen der materiellen Kultur wird aber auch dann fragwürdig, wenn man bedenkt, wie sich in gegenwärtigen Kunstpraktiken Design, Kunsthandwerk und bildende Kunst überlagern. Der methodische Fokus entspricht diesen Grenz- gängen in einem zunehmend flexiblen und global orientierten Kunstbetrieb.¹²⁴

Für die Betrachtung aktueller Werkformen, deren Produktion sich immer stärker aus in- formations- und kommunikationsbasierten Elementen speist, ist die Frage der materiellen Beschaffenheit von kulturellen Praktiken aktu- eller denn je.¹²⁵ Die Untersuchung von Ephemera der frühen Konzeptkunst versteht sich deshalb auch als Ausgangslage für Analysen zu hand- lungs- und kommunikationsbasierten Werken der jüngsten Kunstgeschichte. Sie erörtert, wie sich im künstlerischen Diskurs um das „demateria- lisierte Kunstobjekt“ jene Werte vorgezeichnet finden, die unsere gegenwärtige kapitalistische Arbeitsform charakterisieren und heute unter dem Begriff der „immateriellen Arbeit“ disku- tiert werden. Umgekehrt bietet die Untersuchung eine historische Grundlage für die Frage, wie sich nicht länger materiell definierte Arbeit heute in künstlerischen Praktiken materialisiert, mani- festiert, vermittelt und reflektiert.

124 Yonan weist zu Recht darauf hin, dass die Material Culture Studies methodisch viel von der Kunstgeschichte profitieren könnten, die sich seit Jahrhunderten mit der Objektanalyse auseinandersetzt. Nur habe dies wenig mit Kunst zu tun. (Michael Yonan, „Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies“, in: *West 86th*, Bd. 18, Nr. 2, Herbst 2011, S. 232–248).

125 Dieser Begriff der Materialität hat nichts mit einer Materialikonografie zu tun, wie sie in den letzten Jahren in der Kunstgeschichte vor allem von Monika Wagner prominent vertreten wird. (Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München: Beck, 2002).