

# EINLEITUNG

## Thema und Fragestellungen

Im Mittelpunkt der vorliegenden Forschungsarbeit steht das Frühwerk des 1947 geborenen Schweizer Konzeptkünstlers, Mail Artists und Networkers Hans Ruedi Fricker. Die Arbeit widmet sich damit einem Künstler, der außerhalb der Schweiz und außerhalb des internationalen Netzwerks der Mail Art nur wenig bekannt ist. Auf den ersten flüchtigen Blick eignete sich Fricker, der eine Künstlergeneration nach Joseph Beuys (1921–1986) die Erweiterung des Kunstbegriffs für sich verinnerlichte und der aufgrund seiner Haltung und seiner vielseitigen künstlerischen Praktiken beispielhaft einen neuen Künstlertypus verkörperte, zu Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit in den 1970er-Jahren Verfahren und Techniken an, die bereits in der Kunst angekommen waren. Frickers Auseinandersetzung mit Kunst zeigt jedoch, dass er sein Tun kritisch selbst hinterfragte und über seine Suche nach einer Positionierung in der Kunst neue Wege beschrift, die in ihren Annäherungen zwischen Kunst und Leben<sup>4</sup> von zukunftsweisendem Charakter Verbindungen zur digitalen Kunst und zu Sharing Communities des 21. Jahrhunderts erkennen lassen. Frickers künstlerische Aktionen der 1970er-Jahre verdeutlichen, dass er nicht allein der Losung von Beuys „Jeder Mensch ist ein Künstler“ und dessen Protest folgte, sondern diese weiterdachte. Er verstand Kunst als Mittel, um Denkweisen und Fähigkeiten zu entwickeln und zu entfalten. Die Arbeit befasst sich insbesondere mit Frickers basalem Konzept der Rollenflexibilität, die über das Unterlaufen einer Rollenzuweisung zwischen Kunstschaffenden und Rezipierenden hinausreicht und auf die Vielfalt an Rollenmöglichkeiten anspielt.<sup>5</sup> Über dieses Konzept wird zudem Frickers Auffassung einer Demokratisierung von Kunst deutlich, im Sinne eines gleichberechtigten Austausches und einer gegenseitigen Einfluss-

nahme. Frickers Suche nach alternativen Ausstellungsräumen sowie der Gebrauch bestimmter Medien – Fotografie, Fotokopie, Plakate, Postkarten, Stempel, Kuverts und Schilder – verweisen auf seine Vorstellung von einer Demokratisierung in der Kunst. Für Fricker bedeutet Demokratisierung zum einen, wie an späterer Stelle näher veranschaulicht wird, Kunst in öffentlichen Räumen zu platzieren, um so einem breiteren Publikum den Zugang zu ermöglichen. Zum anderen sollen über Medien, die leicht zu beschaffen und vornehmlich im Umgang einfach zu handhaben sind, Wege aufgezeigt werden, die eine Teilhabe und ein künstlerisches und kreatives Handeln erleichtern.

Von Idealen gelenkt und losgelöst von gewinnversprechenden Faktoren beschritt Fricker einen Weg, der Tendenzen und Ansätze aufzeigt, die an die neuen Kunstrichtungen der 1960er-Jahre anknüpften. Fricker adaptierte Medien und Vorgehensweisen und gelang losgelöst von den Wegbereitern zu einem eigenen künstlerischen Ausdruck, der für die Region, in der er lebt und arbeitet, zu jener Zeit etwas radikal Neues darstellte. Noch vor dem Einzug der Digitalisierung in die Wohnzimmer dieser Welt entwickelte Fricker Werke, die gleichsam wie Vorboten auf die heute internetbasierenden sozialen Medien sowie die Internet Art und Postinternet Art erscheinen. Als selbsternannter Networker kreierte Fricker im Kontext der Mail Art das Schild *Networker Hotel* (Abb. 1 a–c), das bereits seit 1992 neben seiner Eingangstür angebracht ist und mit dem heute Couchsurfing oder Airbnb assoziiert werden kann – beides Plattformen, auf denen vornehmlich Privatpersonen Übernachtungsmöglichkeiten anbieten, die mehr als zehn Jahre später nach Frickers Schild im Internet gegründet wurden. Ein weiteres Beispiel liefert sein Projekt *THE FACE OF THE NETWORK*,<sup>6</sup> das Fricker 1994 im Rahmen einer Gruppenausstellung *Mail-Art. Netzwerk der Künstler* in Bern durchführte. Hierbei ließ er sich live während der Ausstellungseröffnung Porträts von Mail Artisten per Fax zusenden, die er dann an Leinen auf Augenhöhe befestigte, um so den Eindruck ihrer Anwesenheit entstehen zu lassen. Der Titel *THE FACE OF THE NETWORK* lässt heute sofort an Facebook denken, das zu jenem Zeitpunkt, als Fricker diese Aktion durchführte, gleichwohl noch nicht existierte. Fricker ist seit 2008 Facebook-Mitglied und führt dort auch Kunstprojekte durch.

Fricker, der in den 1970er-Jahren künstlerisch aktiv wurde, agierte aus einem gewachsenen künstlerischen Selbstverständnis heraus. Er experimentierte mit unterschiedlichen Ausdrucksmitteln und Strategien, die sich aus Dada, Fluxus, Happening, Pop Art, Land Art und Konzeptkunst entwickelten. Mit dem seit Ende der 1960er-Jahre radikal beschleunigten Paradigmenwechsel – von einer traditionellen Rezeption der Kunst durch die Betrachtenden hin zu einer interaktiven, die Betrachtenden einbeziehenden, prozesshaften Kunst –



hatten sich neue Richtungen in der Kunst manifestiert. Darunter die Konzeptkunst, in der bisweilen einzig die Sprache als Anleitung zur Ausführung und Realisierung eines Werkes dient. Dabei bildet ausdrücklich die Idee den Kern des Kunstwerkes. Als eine der signifikantesten Erscheinungen der Zeit befeuerte die Konzeptkunst in ihren vielseitigen Ausdrucksweisen die Forderung nach „[...] Demokratisierung und die Dezentrierung von Kunst und Kunstbetrieb“.<sup>7</sup> Fricker, der bis auf zwei Kurse an der F+F in Zürich sein künstlerisches Wissen und Können autodidaktisch erwarb, war fasziniert von der amerikanischen Konzeptkunst. Er verstand Kunst für sich gewissermaßen von Anfang an als eine Form der Kommunikation, nicht nur um Mitteilungen zu machen und sich zu äußern, sondern auch um in den Austausch mit anderen zu treten.<sup>8</sup> Für Fricker wurde der Einsatz von Sprache zu einem zentralen künstlerischen Mittel. Mit Sprache vermag er seiner eigenen Auffassung nach, mehr Imaginationen beim Betrachtenden auszulösen, als er es über ein gemaltes Bild könnte.<sup>9</sup> Die Methode, die er in den 1970er-Jahren anzuwenden begann und die darin besteht, einzelne Worte oder kurze und prägnante Slogans in Verbindung mit Fotografie und Fotokopie zu gebrauchen, wurde wesentlich für sein weiteres Schaffen. Die von Fricker in den 1970er- und 1980er-Jahren benutzten und formulierten Worte, Slogans und Parolen wie *my shadow is my graffiti*<sup>10</sup> oder *mail art is not fine art, it's the artist who is fine* wurden von ihm programmatisch



**1 a]** NETWORKER HOTEL, 1992, Aluminiumschild, 15 × 20 cm. Die Fotografie zeigt Ryosuke Cohen vor H. R. Frickers Haus und im Hintergrund das Schild, vgl. 5.41.

**1 b]** NETWORKER HOTEL, nach 1992, Emailschild, 15 × 20 cm, produziert in verschiedenen Farben, signiert, vgl. 5.39.

**1 c]** Marke mit seitlicher Beschriftung Monty Cantsin aus dem perforierten Markenbogen *Netland 96*, 1996, 29,7 × 21 cm, vgl. 5.21.

eingesetzt und finden mitunter bis heute in Variationen weiterhin Verwendung.

Anhand von Werkbeispielen ließen sich Bezüge zu verschiedenen Kunstströmungen herstellen, beispielsweise zur Konzeptkunst und zur prozesshaften Kunst oder auch zur Minimal Art, um nur einige zu nennen. Die vorliegende Arbeit verfolgt jedoch nicht die Absicht, eine Einordnung seiner Kunst in eine bestimmte Kunstströmung oder mehrere Kunstströmungen vorzunehmen. Stattdessen wird über eine tiefergehende Auseinandersetzung mit seinen Praktiken und Vorgehensweisen, seiner Wahl von Medien und seinem Auftreten als Künstler veranschaulicht, dass er im gesellschaftskritischen und freiheitlichen Gestus Kunst auch als Engagement begreift. Er ist Künstler und darüber hinaus Sammler sowie Förderer von Kunst von Menschen mit Behinderungen.

Geboren als Hans Rudolf Fricker 1947 in Zürich, wuchs er in Gossau, St. Gallen auf. Nach seinem Schulabschluss absolvierte er zunächst eine Lehre im Warenhaus von Oscar Weber in St. Gallen und zog 1968 nach Zürich. In dieser Zeit lernte er verschiedene Kunstschaffende kennen und setzte sich mit der Kunst und Literatur der Zeit auseinander.<sup>11</sup> 1973 und 1974 besuchte er Sommerkurse an der 1971 gegründeten privaten Schule für experimentelle Gestaltung F+F in Zürich. Mit Ausnahme von den Kursen begann er, in den 1970er-Jahren autodidaktisch künstlerisch aktiv zu werden. 1973 entschied er sich gegen eine vertiefende Kunstausbildung und für eine Ausbildung zum Erzieher. Diese verstand er als gleichwertig zu der eines Künstlers.<sup>12</sup> Anfänglich gebrauchte Fricker, vor allem eingebettet in performative Aktionen in der Stadt und auf dem Land, das Medium der Fotografie sowie ab 1979 verstärkt die Fotokopie zur Reproduktion und Distribution seiner Bilder. Seit 1975 lebt der Künstler in der Gemeinde Trogen in Appenzell Ausserrhoden; dort gründete er 1981 sein Büro für künstlerische Umtriebe auf dem Land und trat der Mail Art-Szene bei, die es ihm ermöglichte, trotz seiner abgeschiedenen Wohnsituation auf dem Land in regen Austausch mit Künstlerinnen und Künstlern auf der nahezu ganzen Welt zu treten. 1990 entstand sein erstes Orte-Schild *Ort der List*,<sup>13</sup> von dem ausgehend er weitere Orte-Schilder entwickelte (Abb. 2). Mit der Verwendung von Schildern gewann die Sprache in seinem Schaffen zusätzlich an Bedeutung. Fricker gründete eigene Museen und ist seit 2008 gelegentlich auch im Netzwerk Facebook künstlerisch aktiv. Daneben nutzt der Künstler Facebook als Informationstool, um seine Bekannten und Follower über bevorstehende oder vergangene Arbeiten zu informieren.

Häufig reagiert Fricker auf Bestehendes, auf sein alltägliches Lebens- und Arbeitsumfeld. Er befasst sich folglich auf künstlerische Art und Weise mit sehr unterschiedlichen Themenbereichen. Viele seiner Arbeiten zeichnen sich durch



2] Place of Places, 2007, Postkarte, Offsetdruck, 10,5 × 14,8 cm, vgl. 6.42.

ihre Komplexität aus, was jedoch nicht bedeutet, dass seine Werke schwer zugänglich wären. Vielmehr lassen sich nicht alle Aspekte und die Gesamtheit der sich in den Arbeiten bündelnden Themen auf einmal fassen. In Variationen wiederholte Fricker in verschiedenen Kontexten und Dekaden Bilder, Slogans und Zeichen. Einige seiner Arbeiten, die in Auseinandersetzung mit regionalen Themen und größtenteils im Kontext der lokalen Kleinplakatszene St. Gallen Ende der 1970er-Jahre entstanden, entwickelte Fricker weiter und überführte sie ins internationale Netzwerk der Mail Art. Ausgehend von seinen ersten Aktionen in öffentlichen Räumen über seine Arbeiten in der Mail Art-Szene bis zu seinen aktuellen Kunstprojekten lassen sich thematische und strategische Zusammenhänge feststellen. Sowohl Motive als auch Themen scheinen, von seinen künstlerischen Anfängen bis heute, auf irgendeine Art und Weise eng miteinander verwoben. Sein *Lebensraumzeichen* von 1979 verwendete er beispielsweise für die Entwicklung seines im Netzwerk verbreiteten Icon-Bildes (Abb. 3).<sup>14</sup> In ironischer Selbstvermarktung gab er darüber vor, dezentral anwesend zu sein (siehe Anhang: Werkbeispiele vom Selbstporträt des Künstlers). In diesem Kontext ist ebenfalls sein seit 1997 verwendetes Da-Schild zu verstehen, das er in unlimitierter Auflage und in verschiedenen Farben herstellen ließ (Abb. 4 a–h).<sup>15</sup> Anhand von repräsentativen Werkbeispielen unternimmt die vorliegende Arbeit erstmals den Versuch, die ineinander verschlungenen Motive und vielschichtigen Verschachtelungen in seinem Werk zu entwirren. Bereits



3] Icon, 1981, Fotokopie, 29,7 × 21 cm, Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden. Visualisierung der Gestaltung seines Markenzeichens.

in seinem Frühwerk zeigen sich Interessen des Künstlers für bestimmte Themen, die aus heutiger Sicht für seine weitere künstlerische Entwicklung richtungsgebend waren. Über die Auseinandersetzung mit seinen künstlerischen Anfängen und seiner künstlerischen Entwicklung werden Frickers Strategien, Medien sowie möglichen Absichten und seine Vorstellungen von Kunst und Kunstmachenden untersucht.

Nachdem die Werke von Fricker aus fast vier Jahrzehnten für die Ausstellung und Publikation *H. R. Fricker: Erobert die Wohnzimmer dieser Welt! 2011/2012* zusammengetragen und kurz beschrieben wurden – diese bilden eine wesentliche Basis für die Forschungsarbeit –, werden erstmals ausführlich die sich in Frickers frühen Schaffensphase abzeichnenden Kernthemen sowie die Bedeutung seiner Beteiligung im internationalen Netzwerk der Mail Art für seine späteren Arbeiten veranschaulicht. Dabei beschränkt sich die Untersuchung methodisch auf seine Schaffensphase von 1973 bis 1986, in der sich bereits



**4 a–g]** da, seit 1997, Emailschilder in verschiedenen Farben, je 15 × 20 cm, vgl. 7.12.

**4 h]** ici, um 1997, Emailschild, 15 × 20 cm.

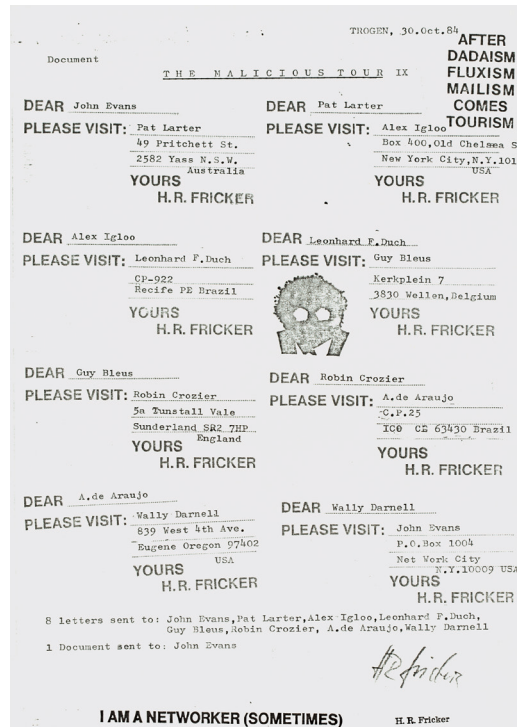
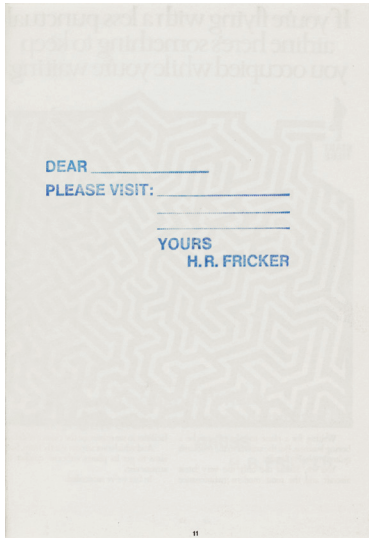
Praktiken, Strategien und Ausdrucksmittel sowie Themen und Absichten bei Fricker zeigten, die bis heute weitgehend in seiner künstlerischen Arbeit Bestand haben. Mithilfe von ausgewählten Werkbeispielen werden, geleitet von den unten folgenden Fragen, zentrale Berührungspunkte zwischen seinen Arbeiten der 1970er-Jahre und seiner Mail Art der 1980er-Jahre aufgezeigt. Ein zentrales Ziel der Forschungsarbeit ist es, darzulegen, dass Fricker längst vor seinem Beitritt ins Netzwerk der Mail Art die dort verfochtenen Werte und Vorstellungen von Egalität und Demokratie in der Kunst vertrat.<sup>16</sup> Nachdem mit *H. R. Fricker: Erobort die Wohnzimmer dieser Welt!* erstmals ein Überblick über das vielseitige Schaffen des Künstlers erarbeitet wurde, wäre für eine vertiefende Untersuchung zum Werk von Fricker auch eine andere Vorgehensweise denkbar gewesen. Beispielsweise hätte eine Konzentration auf seine verschiedenen Ausdrucksmedien oder die Beschreibung und Untersuchung seiner fotografischen Arbeiten, seiner Plakate oder Mail Art, die Nutzung des öffentlichen

Raumes oder die Kombination von Bild- und Sprachelementen in seiner Kunst erfolgen können. Im Vergleich etwa mit den Forschungsarbeiten von Kornelia Röder oder Franziska Dittert, die insbesondere das Phänomen Mail Art in Osteuropa bzw. der ehemaligen DDR untersucht haben, hätte ausgehend von Frickers Werk auch eine Untersuchung zur Mail Art in der Schweiz den Schwerpunkt bilden können. In Teilen wird auf die genannten verschiedenen Bereiche zwar eingegangen, das Interesse und die Motivation des Künstlers, Kunst zu machen, steht dabei jedoch im Vordergrund. Es wird das Ziel verfolgt, die Prinzipien des Künstlers und seine Haltung sowie seine teils spielerische und ironische Herangehensweise darzulegen, die – orientiert an der Avantgarde – auch Einblicke in ein Kunstverständnis geben, in dem eine klare Trennung zwischen Kunst und Leben nicht vorgesehen ist.

Fricker, der sich Ende der 1970er-Jahre dem Anschein nach bewusst dazu entschied, sich als Künstler versuchen zu wollen, hörte bereits ab 1981 mehr oder weniger mit seinen bis dahin praktizierten künstlerischen Verfahren wie der Fotografie und seinen Aktivitäten in öffentlichen Räumen auf, um im Netzwerk der Mail Art aktiv zu werden. Obwohl sich Fricker anfänglich wenig für Briefmarken interessierte, trat er 1981 diesem Netzwerk bei, in dem sich die Mitglieder zum großen Teil mit selbstgestalteten Briefmarken und anderen für die Post gängigen Medien austauschen. In Opposition zum tradierten Kunstbetrieb bot das Mail Art-Netzwerk den Teilnehmenden im Grunde keine Chance, mit ihrer Kunst öffentlich bekannt zu werden oder Geld mit Mail Art zu verdienen, weshalb sich die Frage nach Frickers Ausgangsbasis als Künstler stellt. Des Weiteren wird überlegt, welche Bedeutung und welchen Einfluss seine Aktivität im Netzwerk der Mail Art auf seine künstlerische Entwicklung hatte und ab wann die Mail Art wieder in den Hintergrund seiner künstlerischen Tätigkeit trat.

Anhand seiner um 1984 innerhalb des Netzwerks verbreiteten Aufrufe und Aktionen wie etwa *The Malicious Tours* (Abb. 5 a, b) wird aufgezeigt, dass Fricker zum einen auf bestehende Strukturen im Netzwerk reagierte und diese teils ironisch reflektierte; zum anderen verband er seine im Vorfeld angewandten künstlerischen Strategien mit den über das Netzwerk für ihn neugewonnenen Medien. Im Gegensatz zu einigen seiner Mail Art-Kolleginnen und -Kollegen, die sich zum Teil auf einen speziellen im Netzwerk der Mail Art vorzufindenden Bereich wie beispielsweise auf die Produktion von eigenen Briefmarken – sogenannten Artistamps<sup>17</sup> – konzentrierten, interessierte sich Fricker für das Netzwerk als Ganzes. Für die Darstellung der Kunstform Mail Art eignet sich Frickers Mail Art folglich besonders. Bereits seine provokante Einstiegsfrage „What is mail-art today?“, die er 1981 an Mail Artisten richtete, bezeugt seine das Netzwerk hinterfragende Haltung.<sup>18</sup>

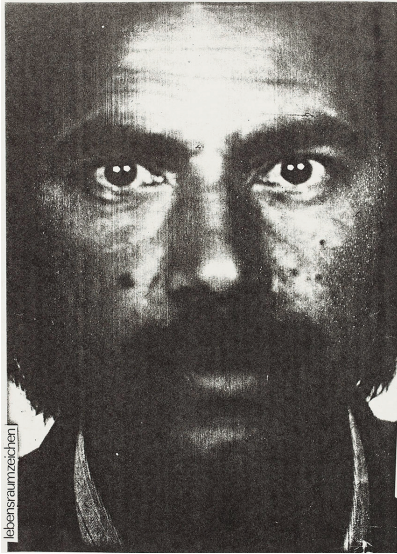




5 a] The Malicious Tours, 1984, Stempelabdruck aus der *Tourism Review* Volume Number One.

5 b] The Malicious Tour IX, Trogen, 30.10.1984, Dokumentation über acht versandte Aufrufe mit Stempeln, Fotokopie, 29,7 × 21 cm, vgl. 5.20.

Bevor Fricker in den 1980er-Jahren ein Mitglied in der Mail Art-Szene wurde, nutzte er zunächst die Fotografie, die Fotokopie und das Telefon. Seine frühen künstlerischen Aktionen dienten mitunter zur Befragung seiner selbst und waren gewissermaßen Selbstversuche, die in den Bereich der Kunst als Forschung fallen, wie sie Serge Stauffer propagierte, bei dem Fricker einen Kurs an der F+F belegt hatte. Mit seiner Kunst trat Fricker in die Landschaft, auf die Straße, in private Räume oder er schaltete Inserate in Zeitungen. Nachdem ab Ende der 1960er-Jahre neue Ausdrucksmittel wie das Video die Kunstwelt erobert hatten und Kunstschaffende vermehrt öffentliche Plätze und Medien bespielten, dehnten sich die Möglichkeiten der Präsentation von Kunst, ausgehend von Museen und Galerien, zunehmend in öffentliche Bereiche aus.<sup>19</sup> Das Besetzen öffentlicher Räume und Medien mit Kunst wurde geradezu zu einer künstlerischen Praxis, der sich auch Fricker bewusst bediente.<sup>20</sup> Dabei arbeitete er zuweilen mit der Möglichkeit, in einen direkten Austausch mit Passantinnen und Passanten zu treten und diese in seine Aktionen einzubinden. Dieser Schritt von Kunstschaffenden in die Öffentlichkeit und die Einbeziehung von Rezipierenden in künstlerische Prozesse waren bisweilen auch als eine Forderung „nach einer neuen gesellschaftlichen Ordnung“<sup>21</sup> gemeint. Mit seinen Plakataktionen richtete Fricker verstärkt die Aufmerksamkeit auf die Straße als



a



b



c



d



e

**6 a]** Lebensraumzeichen, 1979, Fotokopie, 29,7 × 21 cm, Kleinplakat mit dem Porträt von H. R. Fricker, vgl. 2.12.

**6 b]** Verena Fricker, Lebensraumzeichen, 1979, Fotokopie, 29,7 × 21 cm, Kleinplakat mit dem Porträt von Verena Fricker, vgl. 2.13.

**6 c]** Lebensraumzeichen, 1979, Dokumentationsfoto, Polaroid, 10,7 × 8,8 cm, vgl. 2.15.

**6 d]** Lebensraumzeichen, 1979, Dokumentationsfoto von Kleinplakat.

**6 e]** Porträt-Briefmarke, 1985, perforierte Einzelmarke, 5 × 4 cm, aus dem Markenbogen *Helvetia*, vgl. 4.04.

einen Ort für Kunst, wo er bis Anfang 1981 aktiv war und gleichzeitig mit Aktionen wie *Lebensraumzeichen* ab 1979 (Abb. 6 a–e) auch andere dazu animierte, Kleinplakate zu gestalten. 1990 erhielt Fricker für seine Leistung als Begründer der Kleinplakatszene St. Gallen den Anerkennungspreis der Stadt St. Gallen.<sup>22</sup>

Einen Wendepunkt markierte seine 1981 für den öffentlichen Raum kreierte Postkarte, mit der Fricker ankündigte, für ein Jahr nur noch seinen Schatten in



**7 a, b]** Ich werfe meinen Schatten in St. Gallen, vom 27. Februar 1981 bis 26. Februar 1982, Bilder für Passanten, Vorder- und Rückseite der Postkarte, Offsetdruck, 10,5 × 14,8 cm, vgl. 2.33.

**7 c]** Bearbeitetes Kuvert von H. R. Fricker mit seinem Schattenbild, 1987, 11,5 × 22 cm, Artpool Art Research Center.

die Stadt St. Gallen zu werfen. Die Aktion spielte auf die durch staatliche Kontrollen ausgeübte Unterdrückung von künstlerischen Aktivitäten im öffentlichen Raum an.<sup>23</sup> Ausgehend von seiner mit der Postkarte erklärten Absicht *Ich werfe meinen Schatten in St. Gallen, vom 27. Februar 1981 bis 26. Februar 1982* (Abb. 7 a–c) entstand sein Slogan *my shadow is my graffiti*, den er im Netzwerk der Mail Art verbreitete und auf den verschiedene seiner Mail Art-Kolleginnen und -Kollegen anschließend Bezug nahmen.<sup>24</sup> 2007 ließ er diesen Slogan in einer Auflage von 32 Exemplaren auch als Schild produzieren (Abb. 8). Ray Johnson (1927–1995), der oftmals als Begründer der Kunstform Mail Art angeführt

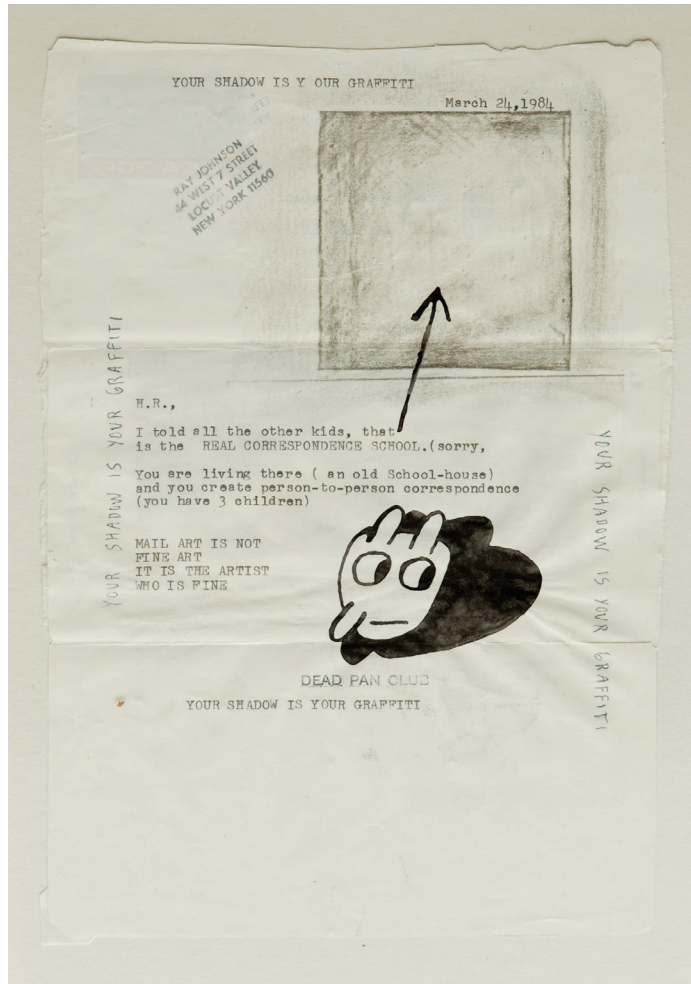


**8]** MY SHADOW IS MY GRAFFITI, 2007, Emailschild, 7 × 60 cm, in Holzkiste, 8,5 × 64,5 × 5 cm, Auflage 32 Exemplare in unterschiedlichen Farben, signiert, vgl. 7.05.

wird, reagierte ebenfalls auf Frickers im Netzwerk in Umlauf gebrachten Slogan, als er 1984 in einem persönlich an Fricker gerichteten und gesandten Aero-gramm den Slogan umgewandelt als *your shadow is your graffiti* gleich viermal schrieb und seinem Signet, seinem Bunny Head, einen Schatten hinzufügte (Abb. 9). Der von Ray Johnson eigens für Fricker kreierte Bunny Head mit Schattenwurf kam einem Ritterschlag gleich. Innerhalb der Mail Art-Szene entwickelte sich Fricker zu einem „Netshaker“,<sup>25</sup> der mit seinen Initiativen und Projekten das Netzwerk aufzurütteln und weiterzuentwickeln suchte. Diese Rolle brachte ihm auch den Namen „Fricker-Tricker“<sup>26</sup> ein, da er mit seinen teils ironischen und kritischen Aktionen das Mail Art-Netzwerk prüfend hinterfragte und es in neue Richtungen stimulierte. Seine im Kontext der Mail Art realisierten Beiträge in Form von Slogans, Aufrufen, Konzepten und Aktionen verdeutlichen, dass Fricker im Vergleich zu einem Großteil seiner Mail Art-Kollegschaft ein besonderes Interesse für die sich im Netzwerk abzeichnenden Merkmale und Strukturen wie Vernetzung, Kommunikation, Rollenflexibilität und Demokratie hatte und weniger an den im Netz anzutreffenden Einzelbereichen wie der Herstellung von Magazinen, Rubber- oder Artistamps interessiert war.<sup>27</sup>

Das Netzwerk der Mail Art bildet einen Gegenstand der Forschungsarbeit, die sich daneben vornehmlich mit Frickers ersten Kunstaktionen in St. Gallen und Zürich sowie seinen frühen Fotoarbeiten befasst. Es wird daher nur begrenzt auf die Ursprünge und die Geschichte von Mail Art als Kunstform und internationales Phänomen eingegangen. In der Auseinandersetzung mit Mail Art konzentriert sich die Forschungsarbeit auf Frickers Mail Art der 1980er-Jahre. Aus diesem Grund werden die Geschichte und die Entwicklung der Mail Art sowie die für die Mail Art charakteristischen Beziehungen zu den verschiedenen Subkulturen wie etwa zur Zine-Culture nur gestreift. Frickers Aktivitäten im Netzwerk der Mail Art begannen Anfang der 1980er-Jahre und ließen ab Mitte der 1990er-Jahre zunehmend nach, als Fricker nach einer Unterbrechung von fast zwanzig Jahren wieder begann, verstärkt außerhalb des Mail Art-Netzwerks Kunstprojekte zu realisieren.

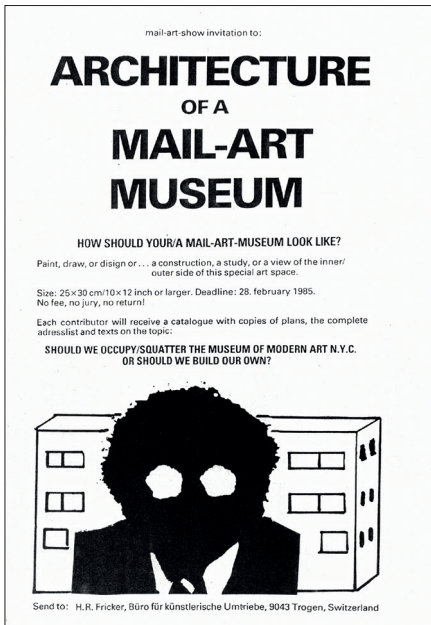
Für die vorliegende Untersuchung und Rekonstruktion von Frickers Praktiken und Strategien wurden als wichtige wesentliche Primärquellen seine Mail Art, seine Notizbücher und Werke wie auch seine Bibliothek und Kunstsammlung konsultiert. Darüber hinaus unternahm ich eine mehrwöchige Reise in die USA und Kanada, um Mail Artisten aus seinem persönlichen Netzwerk zu befragen. Um Beobachtungen und Befragungen bestmöglich dokumentieren zu können, zeichnete ich die Gespräche filmisch auf. Erst später stellte sich mir die Frage, wie das mitgebrachte Material stimmig in die schriftliche Arbeit einfließen könnte. Wie sich zeigte, war das Material qualitativ geeignet, um verfügbar



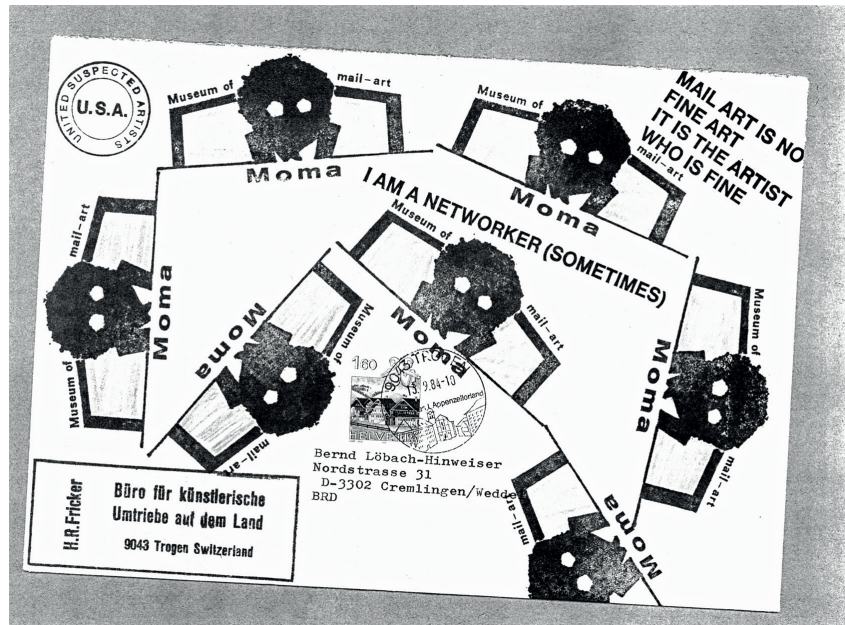
9] Brief von Ray Johnson an H.R. Fricker, 24. 3. 1984, 18,3 × 26,3 cm, vgl. 5.01.

gemacht zu werden, sodass die Entscheidung fiel, das Material zu einem Film zu montieren.

Um klären zu können, inwieweit Fricker die im internationalen Netzwerk der Mail Art verbreiteten Werte und Vorstellungen schon im Vorfeld seines Beitritts vertrat, und für ein besseres Verständnis sowie zur Orientierung, was Mail Art ist und was gemeinhin unter Mail Art zu verstehen ist, werden im Folgenden nebst Film vorab in verkürzter Darstellung wesentliche Merkmale von Mail Art mit Blick auf die frühen 1980er-Jahre beschrieben. Dabei werden die ab Mitte der 1980er- und 1990er-Jahre im Netzwerk durch die Einbindung neuer technischer Möglichkeiten erweiterten Tätigkeitsfelder der Mail Artisten mehr oder weniger ausgeklammert. Anschließend wird auf den Forschungsstand eingegangen und es wird das Vorgehen erläutert.<sup>28</sup> Ein internationales Netzwerk von aktiven Mail Artisten existiert bis heute.

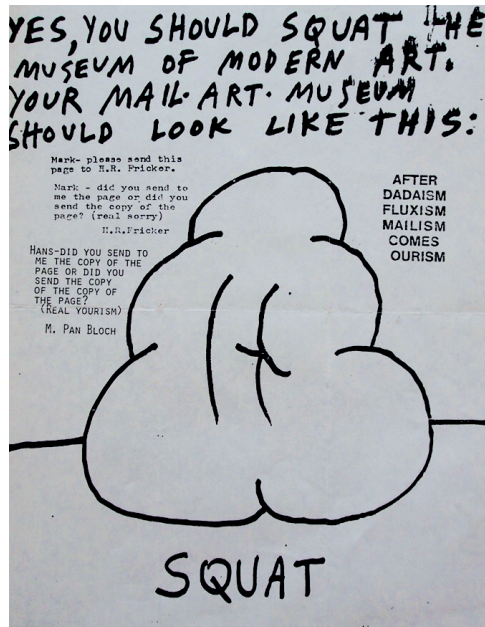


a



b

Seit einigen Jahren ist ein gesteigertes Interesse für die Kunstform und das Phänomen der Mail Art zu beobachten. Dieses Interesse zeigt sich in Form von Ausstellungen und Publikationen, die sich speziell dem Thema Mail Art widmen oder diese als einen Teilbereich in thematisch weiter gefasste Projekte einbeziehen.<sup>29</sup> Während sich in den 1970er- und 1980er-Jahren die Frage noch nicht stellte, was mit den vielen auf der Welt verteilten Mail Art-Sammlungen einmal passieren soll, wie Gerald X. Jupiter-Larsen im Gespräch sagte,<sup>30</sup> befasst sich seine Generation, die in den 1970er- und 1980er-Jahren besonders aktiv war, seit einer Weile intensiv mit dieser Problematik. Fricker machte auf diese Problematik gewissermaßen schon 1984/1985 mit seinem Projekt MoMA aufmerksam (Abb. 10 a–c), indem er sich mit der Frage an das Netzwerk richtete, ob Mail Artisten das Museum of Modern Art in New York besetzen oder ein Museum of Mail Art gründen sollten. Fricker überließ Mitte der 1990er-Jahre als Vorlass einen Teil seiner Mail Art-Sammlung dem Museum für Kommunikation in Bern sowie 2002 und 2019 der Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden. Einige Personen aus dem Netzwerk der Mail Art haben schließlich damit begonnen, ihre persönliche Mail Art-Geschichte sowie ihre Sammlungen aufzuarbeiten, mitunter in der Hoffnung, die Sammlungen öffentlichen Archiven und Institutionen anbieten zu können.<sup>31</sup> Für viele ist Artpool in Ungarn, obwohl es sich teils weit von ihren Wohnorten entfernt befindet, eine zentrale Anlaufstelle. Das Archiv wurde ab 1978 aufgebaut und zählt heute zu einem der bedeutendsten



c

**10 a]** Einladung zur Mail Art-Show MoMA, 1984, Fotokopie, 29,7 × 21 cm, vgl. 4.51.

**10 b]** MoMA, 13.9.1984, Fotokopie eines Briefumschlags adressiert an Bernd Löbach, 21 × 29,7 cm, vgl. 4.52.

**10 c]** Antwort auf H. R. Frickers Aufruf zur Mail Art-Show MoMA, um 1984/1985, The Ray Johnson Estate, NYC.

europäischen Mail Art-Archiven.<sup>32</sup> Im Netzwerk der Mail Art ist nicht das Objekt allein die Kunst. Kommunizieren, Senden, Präsentieren, Archivieren und Organisieren werden ebenfalls als Kunstpraktiken verstanden. In diesem Kontext kann auch die Gründung von Artpool als ein Kunstwerk angesehen werden.<sup>33</sup> Darüber hinaus haben Institutionen wie beispielsweise The Getty Research Institute Mail Art-Sammlungen übernommen.<sup>34</sup> Mark Bloch hat einen Teil seiner Korrespondenz als Vorlass der New York University's Fales Library & Special Collections gegeben. Vor diesem Hintergrund liegt der Schluss nahe, dass das gesteigerte Interesse für Mail Art in einem direkten Zusammenhang mit den Eigeninitiativen der Mail Artisten steht.

Die sich in Nordamerika und Europa abzeichnende Verschiebung vom Kapitalismus hin zu einer Mischform aus Kapitalismus und Sozialismus zur Sharing Economy<sup>35</sup> könnte ebenfalls ein Motiv darstellen.<sup>36</sup> „Kaufst du noch oder teilst du schon“ lautet ein Slogan, der im Zusammenhang mit dem wachsenden Angebot von Netzwerken und Plattformen im Internet steht, die Menschen durch Mitgliedschaften zusammenbringen, die Dinge teilen, tauschen oder verschenken möchten. Daneben wird auch der Tausch von Dienstleistungen über spezielle Plattformen angeboten. Der Trend, minimalistisch zu leben, d. h. auf Unnötiges zu verzichten und sich von überflüssigen Gegenständen zu trennen, sowie das steigende Bewusstsein, durch ein gezieltes Teilen der Wegwerfgesellschaft etwas entgegenzusetzen, das Wegwerfverhalten folglich zu reduzieren und

damit Ressourcen zu sparen,<sup>37</sup> zeigen eine Parallele zum Netzwerk der Mail Art auf, in dem schon lange eine Tausch- und Schenkultur gelebt wird.<sup>38</sup> Der Lebensstil des Leihens, Tauschens und Teilens sowie des Upcyclings findet nicht nur zunehmend neue Begeisterte, er könnte auch ein Grund für das neu entfachte Interesse am Netzwerk der Mail Art sein.

## Mail Art – eine kurze Einführung in die Kunstform

Im Folgenden werden die für das internationale Netzwerk der Mail Art<sup>39</sup> charakteristischen vernetzenden und partizipierenden Prinzipien verstärkt thematisiert, um an späterer Stelle erläutern zu können, inwieweit diese für Fricker bereits im Vorfeld seiner Aktivitäten als Mail Artist eine bedeutsame Grundlage für seine künstlerische Tätigkeit bildeten. Dabei wird nur am Rande auf die Vielfalt an unterschiedlichen Ausdrucksmitteln und Teilbereichen, die im Netzwerk anzutreffen sind, eingegangen.

„Mail Art is an international network of cooperation among artists against the bureaucracy and the corruption of state art. Mail Art is the possibility to organize exhibitions, festivals, meetings, to open archives, to produce magazines, books, etc. doing it without the help of big financings, art critics, galleries and merchants.“<sup>40</sup>

Das Netzwerk der Mail Art – eine aus der Avantgarde und Neo-Avantgarde entwickelte Bewegung – zeichnet sich vor allem durch seinen egalitären und demokratischen Geist aus, der es Künstlerinnen und Künstlern wie Laien gleichberechtigt und selbstbestimmt ermöglicht, Projekte durchzuführen. Die auf Freiheit und Demokratie basierende und im Austausch untereinander praktizierte Kunstform wird nicht durch einzelne herausragende Positionen, sondern durch das Einbringen von allen Mitgliedern gleichermaßen bestimmt. Die wechselseitige Beziehung, die gegenseitige Beeinflussung und das aufeinander bezogene Handeln sind Teil der Kunst.<sup>41</sup>

Abgesehen von Events, Performances sowie Kongressen, die ebenfalls im Kontext der Mail Art stattfinden, besteht eine wesentliche Einschränkung des Mail Art-Netzwerks in dessen Abhängigkeit vom Postsystem. Mail Art, übersetzt „Post-Kunst“,<sup>42</sup> ist eine Kunstform, die vornehmlich über den postalischen Weg innerhalb eines Netzwerks und außerhalb der tradierten Kunstinstitutionen erfolgt. Zu den künstlerischen Ausdrucksmitteln der Mail Artisten zählen Postkarten, bearbeitete Kuverts, Briefe und Pakete, Stempel, Künstlerbriefmarken



(sogenannte Artistamps), Magazine, Assemblings, Kassetten, Videos, Anleitungen für Performances und Dokumentationen – folglich im Grunde alles, was per Post weitergeleitet werden kann.<sup>43</sup> Dabei sind die künstlerischen Techniken – darunter Zeichnung, Collage, Fotografie, Fotokopie u. v. a. – so vielseitig wie deren Trägermittel. Der Kreativität sind kaum Grenzen gesetzt.<sup>44</sup> Für eine Mail Art-Show mit dem Thema *How to Beat the Post Office*,<sup>45</sup> die 1979 in Santa Monica in Kalifornien stattfand, testeten die Teilnehmenden experimentierfreudig und mit viel Humor die Dienstleistung und Vertrauenswürdigkeit der Post – zu einer Zeit, als die Vorschriften zum Versenden von Post lockerer waren und die Dienstleistung günstiger war.<sup>46</sup> Unter den Zusendungen befanden sich neben fragilen Objekten u. a. auch Gegenstände, die teils ohne Verpackung lediglich mit der Adresse der empfangenden Person und der Frankierung versehen waren. Anhand der eingegangenen Sendungen demonstrierte die Mail Art-Show nicht nur den Einfallsreichtum der Teilnehmenden, sondern auch die nahezu unbegrenzten Möglichkeiten, das Postsystem zu nutzen. Einigen Mail Artisten bereitete es offensichtlich große Freude, ausgefallene Gegenstände und Projekte zu entwickeln und die Grenzen der Machbarkeit auszuloten.<sup>47</sup> Dick Higgins erklärte: „There are regulations covering what can and what cannot be mailed. Quite interesting, to stretch the postman’s mind. It could make his day“.<sup>48</sup>

Mail Art ist ein internationales Phänomen<sup>49</sup> und das Netzwerk verfügt weder über eine Führungs- bzw. Koordinierungszentrale noch über hierarchische Strukturen; vielmehr basiert es auf dem Prinzip, sich selbst zu organisieren. Dadurch eröffnet es eine Alternative zu üblichen Ausstellungsverfahren.<sup>50</sup> Das Netzwerk der Mail Art bietet den Mitgliedern neben einer weltweiten Vernetzung die Möglichkeit, weitgehend unabhängig von Fähigkeiten, Interessen und finanziellen Mitteln ihre Ideen und Werke ohne Ausschlussverfahren gleichberechtigt zu präsentieren. Mit dem Prinzip, niemanden ausschließen und ausgrenzen zu wollen, verweist das Netzwerk, das sich durch Toleranz und Austausch geradezu auszeichnet, im weitesten Sinne modellhaft auf eine multikulturelle und globale Gemeinschaft. Der von dem US-amerikanischen Mail Artisten Lon Spiegelman im Netzwerk der Mail Art in Umlauf gebrachte Slogan *mail art and money don’t mix* bringt die bewusste Abkehr des Netzwerks von den oftmals von den Mail Artisten als zu elitär und marktorientiert empfundenen tradierten Kunstinstitutionen zum Ausdruck.<sup>51</sup> Das Prinzip, Mail Art und Geld nicht zu mischen, ließ Mail Art gleichsam zu einer unverkäuflichen Ware werden. Die im Netzwerk kursierenden Manifeste und manifestartigen Slogans wie *mail art and money don’t mix* wurden allerdings nicht von allen Mitgliedern in derselben Weise berücksichtigt. Sofern Mail Art als Gemeinschaftswerk aufgefasst wird, existieren im eigentlichen Sinne keine Eigentümerinnen oder Eigentümer.

Innerhalb der Szene wird Mail Art lediglich getauscht und gilt als unverkäuflich,<sup>52</sup> dennoch wurde der Leitsatz *mail art and money don't mix* kontrovers aufgefasst und dementsprechend von den Teilnehmenden unterschiedlich praktiziert. Einige Mail Artisten verkauften eigene Marken- und Stempelkreationen sowie teils ganze Sammlungen an Institutionen oder Privatpersonen, was häufig mit der Begründung legitimiert wurde, dass die Kaufenden nicht in das Netzwerk involviert seien und die allgemein innerhalb des Netzwerks vorherrschende Tausch- und Schenkultur weiterhin von ihnen eingehalten werde.<sup>53</sup> Peter Küstermann ergänzte den Slogan *mail art and money don't mix* mit *but they may touch*.<sup>54</sup> Auch Fricker verkaufte Mitte der 1990er-Jahre den Großteil seiner Mail Art-Sammlung an das PTT-Museum in Bern, heute Museum für Kommunikation. Genau genommen zeichnet sich das Netzwerk gerade dadurch aus, dass es keine Regeln gibt. „Mail art is still the art of ‚no rules‘: Only the ‚considerations‘ of basic human politeness prevail.“<sup>55</sup>

Der Schweizer Mail Artist Günther Ruch (1942–2013) formulierte 1982 mit seinem Stempel *Bewusst am Markt vorbei produzieren*<sup>56</sup> den von Mail Artisten beabsichtigten Abfall der Mail Art vom Kunstmarkt. Mail Artisten traten in Opposition zum Kunstmarkt und das Netzwerk der Mail Art entwickelte sich zu einer Sub- und Gegenkultur zum gängigen Kunstsystem. Anstatt auf großen Leinwänden zu malen, produzierten Mail Artisten Bilder im Briefmarkenformat. Mittels Artistamps gründeten einige Mail Artisten fiktive Länder und kreierten sogar eigene Sprachen.<sup>57</sup> Dies kann neben einem spielerischen Aspekt auch als ein Ausdruck von Eigenständigkeit und Unabhängigkeit sowie als Ablehnung gegenüber vorherrschenden Machtstrukturen verstanden werden. Die von Fricker 1989 entworfene Künstler-Briefmarke *THE BIG (I)DEAL*<sup>58</sup> (Abb. 11) spielte zum einen auf die im Netzwerk verfochtenen Ideale und den damit einhergehenden Verzicht auf kommerziellen Erfolg an. Fricker vertrat die Meinung: „Man darf nicht von der Kunst leben wollen; man muss so arbeiten, dass man noch imstande ist, Kunst zu machen“.<sup>59</sup> Zum anderen verwies die Marke *THE BIG (I)DEAL* auf eine Kritik, das Netzwerk sei aufgrund seiner Offenheit und Aufgeschlossenheit gegenüber verschiedenen Positionen womöglich lediglich ein Sammelbecken für Kunstschaffende, die mit keinem kommerziellen Erfolg zu rechnen hätten oder denen außerhalb des Netzwerks keine Ausstellungsmöglichkeiten geboten würden. Diese Kritik scheint nicht ganz unberechtigt, bot das Netzwerk doch Künstlerinnen und Künstlern wie Laien gleichermaßen eine Chance und Plattform,<sup>60</sup> ihre Arbeiten unjuriert auszustellen und vor ein Publikum zu treten.<sup>61</sup> Die Annahme, dass sich das Netzwerk der Mail Art eventuell allein aus Hobby-Künstlerinnen und -Künstlern zusammensetzen könnte, widerlegt jedoch das Engagement von bekannten Kunstschaffenden im Netzwerk wie



11] THE BIG (I)DEAL, 1989, Marke, Offsetprint, perforiert, 4 × 3,5 cm. Die Marke entwarf H. R. Fricker als Beitrag zum Markenbogen *International Art Post 89* von Anna Banana, vgl. 4.48.

Joseph Beuys, Klaus Staeck, Ken Friedman, Dick Higgins oder John M. Armleder, um nur einige zu nennen. „I never saw it as a hobby, it was an artistic activity“, betonte auch James Warren Felter im Gespräch.<sup>62</sup> Viele verstanden ihre Aktivität im Netzwerk der Mail Art zudem als eine Form des Widerstands gegen eine tradierte und veraltete Kunstrezeption. Aufgrund der im Netzwerk verfochtenen Maxime bot es zudem ein ideales Umfeld für künstlerische Experimente. Es wurde gleichsam zum „Experimentierfeld für Künstler“,<sup>63</sup> in dem mitunter die Teilnehmenden künstlerisch herausgefordert und aus ihren Komfortzonen gelockt wurden.

Von besonderer Bedeutung war Mail Art für Künstlerinnen und Künstler aus repressiven Staaten, da die künstlerische Praxis des Sendens und Empfangens ihnen gewissermaßen einen Ausweg aus ihrer isolierten Situation bot. Für Kunstschaffende, die in ihrer Reisefreiheit eingeschränkt waren, stellte das internationale Netzwerk der Mail Art, wie der Mail Artist John Held Jr. erläuterte, ein zentrales Hilfsmittel zur Verbreitung und für den Austausch von Kunstwerken, Entwürfen und Ideen dar.<sup>64</sup> Ferner erzählte Robert Rudine im Gespräch von einem im Netz existierenden politischen Aktivismus:

„[...] there was a lot of activism that came out of mail art, just the fact of communicating across the iron curtain at that time was a political act. In some cases, there were on the eastern side state-sponsored artists and participating, but there were clearly risk-takers and independent artists, too. At that time I think mail art was politically important“.<sup>65</sup>

Über den Kontakt der Mail Artisten aus den unterschiedlichsten Ländern und Kulturen wurden sowohl Ideen und Projektausschreibungen als auch Techniken, Kunstrichtungen sowie -strömungen und auch politische und gesellschaftliche Anliegen per Post im Netz freiheitlich ausgetauscht und verhandelt. Fricker erklärte dazu: „[...] da geht es auch um Solidarität und nicht nur um Kunst“.<sup>66</sup>

Das Netzwerk bot den Beteiligten einen weltweiten und direkten Austausch. Zuweilen konfrontierte es die Teilnehmenden mit für sie ungewohnten Medien und fremden Themen, mit denen sie sich sonst eventuell nie auseinandergesetzt hätten. Rückblickend auf seine künstlerische wie auch persönliche Entwicklung beurteilte Gerald X. Jupiter-Larsen seine Beteiligung im Netzwerk der Mail Art ab den 1970er-Jahren als besonders wertvoll und bedeutsam.<sup>67</sup> Dadurch, dass Teilnehmende ihre kreativen Energien in das Netz einbrachten und aufeinander reagierten, wurden im Netz Prozesse ausgelöst, über die Teilnehmende neue Erkenntnisse und Fähigkeiten erlangen konnten, die sowohl für ihre

Kunst als auch für ihr Leben durchaus prägend sein konnten. Innerhalb des Netzwerks kursierten bisweilen Film- und Audioaufnahmen, die mit der Bitte an die empfangende Person verschickt wurden, sie möge diese um eigene Aufnahmen erweitern und im Anschluss weiterleiten – dem Motto folgend „add to and send on“. Das Netzwerk der Mail Art ermöglichte es den Teilnehmenden, miteinander zu kommunizieren, sich mitzuteilen und ihre Kunstwerke zu teilen, etwas Neues zu etwas bereits Bestehendem hinzuzufügen. In gewisser Weise bieten heute internetbasierende Netzwerke wie Facebook, YouTube und Twitter diese Funktionen als Dienste einer breiten Masse von Menschen an. Was heute auf Internetplattformen geteilt wird, fand im Grunde im Netzwerk der Mail Art schon Jahrzehnte zuvor statt, nur offline. Es erstaunt daher nicht, dass sich unter den Nutzenden dieser Plattformen im Internet sowohl aktive als auch ehemalige Mail Artisten finden lassen. Dabei werden die Dienste von ihnen oftmals für private Zwecke in Anspruch genommen und weniger für den künstlerischen Austausch genutzt. Im Kontext der Mail Art hält beispielsweise Robert Rudine ausdrücklich am Versenden und Empfangen physischer Objekte fest, da die sozialen internetbasierenden Medien nicht die gleichen Freiheiten bieten und, seiner Meinung nach, zudem nicht das gleiche Vergnügen im Austausch bereiten würden.<sup>68</sup> Obwohl das Netzwerk der Mail Art weiterhin ein aktives Netzwerk ist, hat es sich dennoch nicht für alle über die Jahrzehnte bewähren können – vermutlich aufgrund eines Mangels an Zeit und Geld oder eines Wandels von Interessen und technischen Möglichkeiten.

Im Vergleich zu anderen künstlerischen Bewegungen besteht eine Besonderheit im Mail Art-Netzwerk darin, dass auch Laien an den Aktivitäten teilnehmen dürfen.<sup>69</sup> Das Netzwerk der Mail Art steht jedem offen. John Heldt Jr. postulierte, dass es theoretisch auch Kindern erlaubt sei, dem Netzwerk beizutreten: „Anyone can participate in mail art from children on up. It democratizes art. Everyone can participate no matter the level of skillfulness. It dematerializes art“.<sup>70</sup>

Aufgrund der selbstständigen Organisation des Netzwerks übernehmen Mail Artisten multifunktionale Aufgaben. Die Mitglieder können gleichzeitig Sendende und Empfangende sowie Kunstschaffende, Rezipierende, Vermittelnde und Herausgebende sein.<sup>71</sup> Eine Eigenart des Netzwerks besteht darin, dass eine passive Haltung in Form einer traditionellen Rezeption von Kunst geradezu unmöglich ist.<sup>72</sup> Neben der Möglichkeit, im Umgang mit den vielen Zusendungen eingegangene Mail Art zu sammeln und diese in ein persönlich angelegtes Archiv aufzunehmen, ist es im Netzwerk eine gebräuchliche Verfahrensweise, Einsendungen weiterzuverarbeiten und wieder ins Netzwerk zurückzuführen, die gleichsam auf Ray Johnsons Formulierungen „please add to &

send on“ und „please add to & return to“ zurückgeht. Aufgrund dieser Handlungsanweisung des ständigen Weiterleitens könnte Mail Art folglich als eine Kunst bewertet werden, die unabgeschlossen bleibt.

Es ist üblich, dass sich Mail Artisten auf bestehende Arbeiten – jedoch nicht zwingend mit der Nennung der Urheberin oder des Urhebers – beziehen und im Netzwerk auftauchende Images und Slogans teils bearbeitet, teils unbearbeitet weiterleiten. Unabhängig davon können die Auseinandersetzung mit und die Weiterverarbeitung von bereits bestehenden Arbeiten im Netz durchaus als eine Anerkennung und Wertschätzung dieser verstanden werden, wenngleich in der Mail Art kein Copyright existiert. Images und Slogans werden einfach kopiert. Es wird etwas hinzugefügt, um es dann wieder im Netz zirkulieren zu lassen. Da das Reagieren auf und das Wiederverwerten von im Netzwerk zirkulierenden Materialien eine wesentliche Strategie im Netzwerk der Mail Art darstellt, muss allein deshalb schon auf ein Urheberrecht, das einzig der Urheberin oder dem Urheber die Nutzung des Werkes gestattet, verzichtet werden. Zusätzlich zu dem vielen Hin und Her erschwert der Gebrauch von Künstlernamen – von denen Mail Artisten für gewöhnlich einen oder gleich mehrere verwendeten, auch produzierten Mail Artisten zuweilen unter dem gleichen Pseudonym – ein Erkennen, wer die Urheberin oder der Urheber und was ein Original und was eine Kopie ist.<sup>73</sup> Monty Cantsin war eine dieser „multiplen Identitäten“,<sup>74</sup> die auf einen Verzicht des Urheberrechts und auf ein Auflösen des Einzelwerks zugunsten eines Gemeinschaftswerks abzielten. In der Schöpfung multipler Identitäten wie der Persona Monty Cantsin lässt sich eine Absicht erkennen, dem Streben nach persönlichem Gewinn sowie Anerkennung und Besitz entgegenzuwirken. Diese Praxis bekundete eine anti-künstlerische Haltung zur Überwindung eines Werkbegriffs nach traditioneller Auffassung. Die im Netzwerk der Mail Art praktizierten Strategien des Hinzufügens, Kopierens und Zirkulierens sowie des bewussten Auflösens von Grenzen verweisen auf eine geradezu wegweisende Bedeutung der Kunstform für die darauffolgende Internet Art, für die häufig nur Dada und Fluxus sowie Pop Art als Vorbilder genannt werden.<sup>75</sup>

Nach Michael Lumb ist Mail Art eine demokratische und eine nicht-materielle Kunst, die sich weniger in der Umsetzung des Werkes konstituiert, sondern sich über die Zusammenarbeit verschiedener Positionen im Hin und Her in steter Veränderung und Weiterentwicklung gleichsam im Fluss befindet und durch ihre Heterogenität und Unabgeschlossenheit gekennzeichnet wird.<sup>76</sup> Lumb beschäftigte sich mit der Anschauung:

„[...] that mailart does not define its art by an individual sending (nor by something received), arguing that the artwork being intangible is not

exhibitabile because it is the network as a whole, a social sculpture, the interaction between people that is the artwork“.<sup>77</sup>

Auch Guy Bleus betonte: „In principle, every Mail-Art is unfinished. It is an aesthetic text asking for a *reply*. Every work starts a new process, a never ending story“.<sup>78</sup>

Gleichberechtigt können sich die Mitglieder an den ausgeschriebenen Projekten beteiligen und selbst neue initiieren. Nicht die Genialität der oder des Einzelnen, sondern das Gemeinschaftswerk, das aus der Kreativität mehrerer Beteiligter hervorgeht, ist beschreibend für diese Kunstrichtung.<sup>79</sup> Obgleich es üblich ist, im Netzwerk zirkulierende Arbeiten von Kolleginnen und Kollegen zu überarbeiten und weiterzuentwickeln, spricht gegen die Behauptung, allein die Interaktion sei das Kunstwerk, dass Mail Artisten häufig in nummerierten und signierten Editionen Markenbögen produzierten, die sie als abgeschlossene Arbeiten begreifen.<sup>80</sup> Lumbs Vergleich des Netzwerks der Mail Art mit einer sozialen Plastik bezieht sich auf die Theorie von Joseph Beuys und dessen Auffassung „Jeder Mensch ist ein Künstler“.<sup>81</sup> Fricker lenkte mit seinem kreierten Slogan *mail art is not fine art, it's the artist who is fine* die Aufmerksamkeit hingegen nicht auf die Künstlerin oder den Künstler, sondern auf den Menschen und erklärte, dass sich die Umstellung des Beuys'schen Satzes in „Jeder Künstler ist ein Mensch“ besser zur Darstellung der im Netzwerk der Mail Art praktizierten Offenheit und des dort verbreiteten Wunsches nach einer Verschmelzung von Kunst und Leben sowie vor allem der Lossagung vom kommerziellen Kunstmarkt eigne.<sup>82</sup> Dittert schrieb:

„Die Mail Artisten sehen ihre künstlerische Kommunikationspraxis auch heute noch nicht als eine künstlerische Strömung, sondern als eine Lebenseinstellung und/oder als eine Form der Verbindung von Kommunikation und Kunst, die außerhalb der Kunstepochen und Kunststile steht. Gerade auch weil sie nicht auf dem Kunstmarkt zum Verkauf angeboten wird wie Kunstprodukte tradierter Epochen und Stile“.<sup>83</sup>

Wenngleich für einige Mail Artisten die Interaktion und globale Zusammenarbeit im Vordergrund gestanden haben mögen, ist entgegen Ditterts Meinung anzunehmen, dass Mail Art von den im Netz Beteiligten durchaus als eine künstlerische Strömung verstanden wurde. Allein Praktiken wie das Ausrichten von eigenen Mail Art-Ausstellungen sowie das Erstellen von Katalogen und auch die Verwendung des Begriffs Mail Art verdeutlichen, dass Mail Artisten ihre Tätigkeit als Kunstform begriffen. Auch zeichneten Mail Artisten oftmals

mittels Hommagen eine Traditionslinie, die von Dada über Fluxus bis zur Mail Art reichte und die womöglich einer eigenen Positionierung in der Kunstgeschichtsschreibung diene.

Der Beitritt in das Netzwerk der Mail Art erfolgte in der Regel über Adresslisten. Mark Bloch, der seit 1977<sup>84</sup> in der Mail Art-Szene aktiv ist und seit 1982 in New York lebt, beschrieb einen typischen Einstieg ins Netzwerk wie folgt:

„What basically happens is this: if you want to be involved, you will send something to one of the shows or individuals. From there you will start to get on lists, make contacts and before you know it you will feel like every day is Christmas. The thing that is great about mail art is the gift-giving and receiving aspect of it“.<sup>85</sup>

Zum Teil agierten Mail Artisten bereits vor ihrer Kenntnis vom Netzwerk mit den für Mail Art typischen Medien im privaten Umfeld. Für einige erfolgte der Einstieg über persönliche Kontakte – etwa über im Netzwerk aktive Bekannte. Der genaue Zeitpunkt und Ort, wann, wo und von wem Mail Art zum ersten Mal praktiziert wurde und sich verbreitete, kann nicht mit Sicherheit bestimmt werden.<sup>86</sup> Der belgische Mail Artist Guy Bleus bezweifelte:

„[...] that one shall ever be able to answer ‚exactly‘ when and where mail art arose, because many answers are possible and valid. Maybe mail art started in Japan in the fifties, maybe in the U.S.A. in the sixties, maybe in Europe in the seventies. It is all dependent on many different factors and in the first instance ‚what‘ one really means by the term and idea of ‚mail art‘“.<sup>87</sup>

Der Begriff Mail Art verbreitete sich ab 1971. John Held Jr. nennt als die zwei bedeutsamsten Quellen für die Einführung des Begriffs das 1971 erschienene Buch von Jean-Marc Poinot *Mail Art: Communication a Distance Concept* und David Zacks Artikel „An Authentik and Historikal Discourse on the Phenomenon of Mail Art“ veröffentlicht in *Art in America* 1973.<sup>88</sup> Über den Gebrauch des Begriffs schrieb Poinot:

„It isn't entirely satisfactory, but it does indicate some of the main points. MAIL ART. This expression underscores the use of postal material, while not neglecting the specific characteristics of the institution. It designates mailing, by which we mean sending a simple object or document through the postal system, as well as the system of exchange and the particular form

through which the message is expressed. We have preferred the term ‚mail art‘ to ‚postal art‘, since it seems richer in connotations“.<sup>89</sup>

Daneben wurden Bezeichnungen wie „COMMUNICATION-ART / ARTE POSTALE / CORRESPONDENCE-ART / [...] / POST-KUNST / ARTE CORREO / POSTALE-ART / ...“<sup>90</sup> gebraucht. International setzte sich der Begriff Mail Art erst in den 1990er-Jahren durch.<sup>91</sup> Der britische Künstler Stewart Home empfand die Bezeichnung Mail Art als irreführend. Da Mail Art nicht gegen Geld gehandelt, sondern getauscht und verschenkt werde, besitze Mail Art nicht im herkömmlichen Sinne wie andere kommerzielle Kunst einen Marktwert, weshalb nach Homes Ansicht Mail Art nicht als Kunst bezeichnet werden dürfe. Er schrieb in dem von ihm herausgegebenen Magazin *Smile*:

„The term Mail Art is, however, a misnomer. The written, drawn, painted and printed words, images and objects are exchanged in kind, they are not mediated by the more advanced monetary exchanges of the capitalist epoch. The vast majority of pieces exchanged have no monetary value and so cannot be considered art, a subdivision of reification that is characterized by a high monetary exchange value as well as an ideological content. Some pieces of ‚postal art‘ might be commodified at a later date and traded for money, but this is a potential unlikely to be realized in the foreseeable future, and until it occurs, the artifacts concerned cannot strictly be considered art“.<sup>92</sup>

Hingegen betonte der Künstler und Schriftsteller Ulises Carrión in seinem Text „MAIL ART AND THE BIG MONSTER“,<sup>93</sup> das Wesen der Mail Art sei gerade die Kunst, da schon in der Bezeichnung Mail Art im Gegensatz zum Wort Art für Kunst das Wort Mail durch andere Worte wie u. a. Communication, Correspondence oder Postale gelegentlich ausgetauscht worden sei. Die im Vorfeld zum Begriff Mail Art hauptsächlich verwendete Bezeichnung Correspondence Art geht auf die von Ray Johnson 1962 gegründete New York Correspondance School of Art zurück, die im Netzwerk allgemein als wesentlicher Impulsgeber und Ursprung für die Kunstform Mail Art angesehen wird. Die fehlerhafte Schreibweise von Correspondence als Correspondance wurde bewusst eingesetzt, um das tänzerische Hin und Her der Sendungen zu betonen. Adresslisten, Ausstellungen und spezialisierte Magazine ab den 1970er-Jahren wie *FILE*<sup>94</sup> mit der Image Bank Request List, herausgegeben von General Idea, führten zur Bekanntmachung und Verbreitung dieser Kunstform.

Zwar existierten Künstlerbriefe und -postkarten schon vor dem Bestehen des internationalen Mail Art-Netzwerks:<sup>95</sup>



„Nimmt man den Begriff ‚Post-Kunst‘ wörtlich, so liesse sich darunter leicht alle Künstlerpost der Expressionisten, Dadaisten und Futuristen subsumieren. Versteht man Mail-Art aber als konzeptuelle Kunst, bei der der kommunikative Akt selbst zum Inhalt wird, so ortet man ihre Anfänge in der Fluxusbewegung der späten 50er Jahre und bei Ray Johnson, der 1962 die ‚New York Correspondance School of Art‘ gründete“.<sup>96</sup>

Ein wesentliches Merkmal der Mail Art ist die Interaktion – daher können Postkarten, Briefe oder andere für die Post gängigen Medien, die künstlerisch bearbeitet wurden, nicht gleich als Mail Art bezeichnet werden.

„Mail art is not a letter or a postcard to be framed and hung on the wall. it [sic.] is a process of communication: every single mailing needs the interaction and completion of the addressee. A mail-art project is always a collective work.“<sup>97</sup>

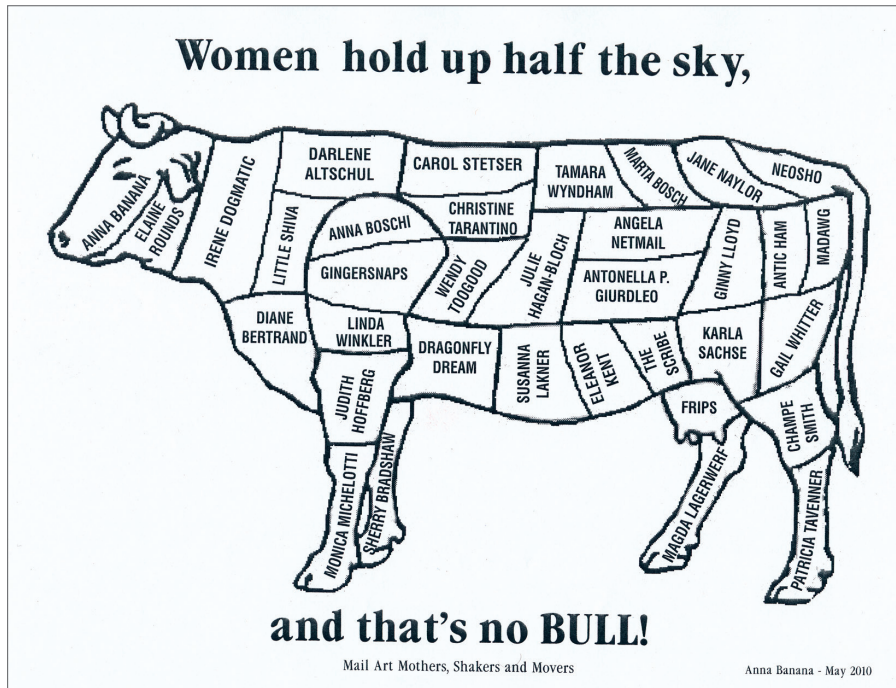
Von Mail Art kann erst gesprochen werden, hob Franziska Dittert hervor: „[...] wenn die Kunstsendungen im internationalen Netzwerk der Mail Art ausgetauscht werden, d. h. sowohl vom Empfänger als auch vom Sender in diesem verortet werden“.<sup>98</sup>

In Mail Art-Archiven werden für gewöhnlich auch Beiträge von Personen zu finden sein, die nur für kurze Zeit in der Mail Art-Szene auftraten. Als mögliche Personengruppen, die Mail Art nur kurzzeitig „ausprobierten“,<sup>99</sup> nennt Dittert in ihrer Untersuchung über Mail Art in der DDR als Beispiele Studierende von Kunsthochschulen sowie Berufskünstler.<sup>100</sup> Diese Beobachtung lässt sich auch außerhalb der ehemaligen DDR auf das internationale Netzwerk der Mail Art übertragen. Eine vollständige Namensliste aller Teilnehmenden zu erstellen, ist nahezu unmöglich. Während einige Teilnehmende das Netzwerk wieder verlassen, entdecken andere dieses erst für sich.<sup>101</sup> Jeder Mail Artist verfügt über eine bestimmte Adressliste, die sein oder ihr persönliches Netzwerk darstellt. Die Mail Artisten sind über ihre persönlichen Kontakte wiederum mit anderen Subnetzwerken verknüpft. Das Mail Art-Netzwerk setzt sich somit aus den Netzwerken der einzelnen Teilnehmenden zusammen. Je nach Aktivität und in Abhängigkeit davon, was und wie sich ein Mail Artist in das Netzwerk einbringt, verändert sich dessen persönliches Netzwerk, das sowohl wachsen wie auch wieder abnehmen kann. Dittert verglich die einzelnen Adressen der Mail Artisten mit Knotenpunkten, aus denen sich ein weltweit verflochtenes Netz ergibt. Dittert schrieb:

„Trotz dieser programmatischen Verkündung der Gleichheit aller Netzwerker sind die einzelnen Netzwerker dennoch von unterschiedlich großer Bedeutung. Besonders wichtige Knotenpunkte im Netzwerk sind Mailer, die einen überaus regen Austausch haben, weil sie sich intensiv der Mail Art widmen, Mail Artisten, deren Werke durch Besonderheiten hervorstechen, und Mail Artisten, die durch ihre Persönlichkeit oder Stellung im sozialen Umfeld mit vielen interessierten Menschen zusammenkommen, die auf diese Weise die Mail Art kennen lernen“.<sup>102</sup>

Würde diese von Dittert beschriebene Beobachtung im Netz der Mail Artisten auf die digitalen sozialen Netzwerke wie Facebook und YouTube übertragen, müsste anstatt von Knotenpunkten von Influencern gesprochen werden, die einen wesentlichen Einfluss auf ihre Community nehmen. Dabei ist die Anzahl an Followern ein Indikator, der allerdings nicht als Qualitätsmaßstab für die Inhalte angesetzt werden kann, sondern lediglich einen Anhaltspunkt im Hinblick auf ihre Reichweite bietet. Aufgrund des sich Mitte der 1970er-Jahre abzeichnenden exponentiellen Zuwachses an neuen Mitgliedern ließ sich allerdings innerhalb der Mail Art-Szene beobachten, dass Mail Artisten anfangen, ihre Kontakte zu begrenzen und sich in ihrem Austausch auf bestimmte Personen zu konzentrieren bzw. bestimmte Medien zu bevorzugen. Dies stand gewissermaßen im Widerspruch zu dem im Netz propagierten Gleichheitsprinzip und kam einer Beurteilung von Mail Art gleich. In den 1980er-Jahren legten einige Personen ihren Fokus verstärkt auf bestimmte Bereiche wie beispielsweise auf Rubberstamps, Artistamps oder Magazine.<sup>103</sup> Im Gespräch gab Fricker an, sich insbesondere für diejenigen Personen im Netz interessiert zu haben, die Projekte initiierten und als Multiplikatoren neue Kontakte vermitteln konnten.<sup>104</sup> Wer im Netz der Mail Art eine große Anzahl an Followern erzeugte, hing – abgesehen von Beharrlichkeit, Ausdauer und Hingabe – auch vor allem von der gewählten Form der Beteiligung ab. Von Relevanz war dahingehend, welcher Beitrag geleistet wurde und womöglich auch welche Plattform anderen geboten wurde.

Aufgrund der im Netz verbreiteten Arbeitsweisen des Kopierens und Hinzufügens beziehen sich Mail Artisten folglich oft aufeinander. Teils weisen sie in ihren Arbeiten explizit auf Personen hin, gleichsam als Ausdruck ihrer Anerkennung für diese.<sup>105</sup> Neben Adresslisten liefern die im Netz kursierenden Publikationen und auch individuelle Korrespondenzverläufe sowie Mail Art-Beiträge somit Anhaltspunkte, wer als ein bedeutsamer Knotenpunkt – als ein Influencer – im Netz der Mail Art gilt. Fricker kann zweifellos als Influencer bezeichnet werden, allein aufgrund seiner herausragenden Leistung als Mitbegründer des



12] Anna Banana, Women hold up half the sky, and that's no Bull!, Mai 2010. Diagramm von Anna Banana, den Frauen im internationalen Mail Art-Netzwerk gewidmet, Privatsammlung Anna Banana.

ersten weltweiten dezentralen Mail Art-Kongresses, weshalb er in der Mail Art-Literatur nach 1986 für gewöhnlich erwähnt wird. Darüber hinaus verwies er mit Ausrufen und Slogans mitunter auf Strukturen des Netzwerks und machte seine Kollegschaft ausdrücklich auf bestimmte Aspekte aufmerksam. Robert Rudine berichtete:

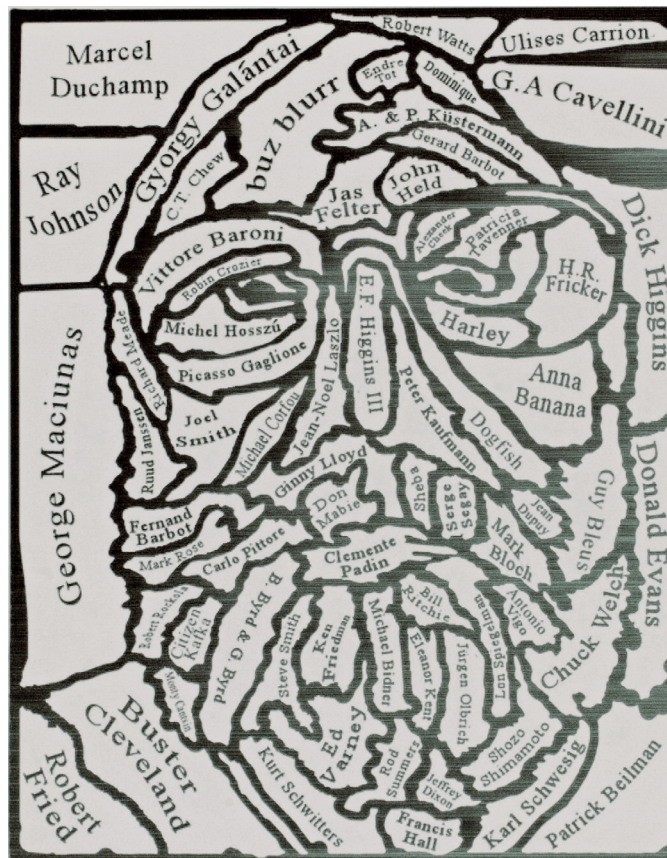
„Everyone becomes influential in a network like that, there are many mentors and Fricker is definitely one of them, somebody who taught me about an aspect in the network to see it as a larger organism and entity“.<sup>106</sup>

Innerhalb der Mail Art-Szene kursieren in der Darstellungsweise angelehnt an Rindfleischdiagramme Bilder von Kühen, in deren eingezeichneten freien Schnittstellen anstatt der herkömmlichen Bezeichnung des jeweiligen Körperteils wie Hals oder Rücken die Namen von Mail Artisten gesetzt sind. Sie dienen zur Kennzeichnung des persönlichen Subnetzwerks und veranschaulichen wesentliche Kontakte und Einflüsse – daher gleicht keine Kuh der anderen. Anna Banana widmete beispielsweise eine Kuh ausschließlich den in der Mail Art-Szene aktiven Frauen (Abb. 12). Die Kuh als eine symbolische Anspielung auf die heilige Kuh, in der nach hinduistischem Glauben mehrere Götter gleichzeitig wohnen, erhebt Mail Art gleichsam zu einer unantastbaren und unsterblichen



13] Robert Rudine, LA VIE EN ROSE, 2009, Ausschnitt aus Markenbogen, 30,3 × 13 cm, Privatsammlung Robert Rudine.

Kunstform. Folglich kennzeichnen die in eine Kuh geschriebenen Namen die persönlichen Götter der Urheberin oder des Urhebers, von denen er oder sie eventuell inspiriert wurde. Es finden sich jedoch auch andere Darstellungsformen. Robert Rudine verwendete etwa die Form einer Rose (Abb. 13), Carl T. Chew setzte in die Porträt-Vorlage des Mail Artisten Buz Blurr neben H. R. Fricker, Anna Banana, Jas Felter (James Warren Felter), Dogfish, Mark Bloch u. v. a. auch Namen von Künstlern wie Kurt Schwitters, Georg Maciunas und Marcel Duchamp (Abb. 14). Die Diagramme dienten somit auch als Hommagen an bereits verstorbene Persönlichkeiten, obgleich diese nicht zwangsläufig einen direkten Bezug zu Mail Art aufweisen mussten. Indem ein Mail Artist in seinem persönlichen Diagramm den Namen einer Person oder auch einer Kunstrichtung notierte, hob er oder sie deren Bedeutung für sich und damit für das gesamte Netzwerk hervor. Die Diagramme dienten Mail Artisten bisweilen zur eigenen Verortung und zeigten Verbindungslinien von Mail Art zu in der Kunstgeschichte eingeschriebenen Kunstrichtungen.



14] Buz Blurr, Vorlage, Inkjet-Print, 28 × 21,6 cm, bearbeitet von Carl T. Chew, Fotokopie, vgl. 4.80.

Mail Art-Shows:

Je aktiver Mail Artisten sind, desto mehr Zusendungen und Anfragen für die Teilnahme an Projekten und Mail Art-Shows erhalten sie. Eine Mail Art-Show ist eine von einem Mail Artisten zu einem bestimmten Thema ausgerichtete Ausstellung von Mail Art-Einsendungen. Bis auf Birger Jesch, der eine Unterscheidung trifft, indem er Mail Art-Shows gekoppelt an eine Projektausschreibung versteht, während in Mail Art-Ausstellungen nach Jesch eine Auswahl von Mail Art-Objekten ohne Projektausschreibung gezeigt werden,<sup>107</sup> wird häufig im Netzwerk gleichbedeutend zu Mail Art-Shows auch von Ausstellungen bzw. Exhibitions gesprochen. Das Ausrichten von Mail Art-Shows ist jeweils mit einem intensiven Zeit- und Arbeitsaufwand verbunden.<sup>108</sup> Nachdem die Organisatorin oder der Organisator einer Mail Art-Show die Kollegschaft dazu aufgerufen hat, zu einem bestimmten Thema etwas einzusenden, erhalten die Teilnehmenden nach Eingang ihrer Sendungen in der Regel eine Postkarte als Eingangsbestätigung. Die Einsendungen werden dann gleichberechtigt ohne Ausschluss z. B. im Wohnzimmer der Organisatorin oder des Organistors oder an einem anderen für die Show zur Verfügung gestellten Ort ausgestellt. Nach Abschluss einer Mail Art-Show erhalten ausschließlich die Mail Artisten, die etwas eingesandt haben, eine Dokumentation, in der im besten Fall alle in der Show ausgestellten Werke in Form von Abbildungen aufgenommen sind. Erst die Kopiertechnik ermöglichte das Erstellen von Ausstellungsdokumentationen und Katalogen wie sie im Netz üblich waren. Neben der Kopiertechnik bot ab den 1990er-Jahren vor allem der Computer neue Möglichkeiten zur Distribution:

„Copy machines have played an important part in the dissemination of show documentation and address lists, but computers are more than tools for spreading information; they are also organizing tools where information can be treated quickly to allow all forms of listing and mailing operations. Inevitably, the future of mail art will continue to be centered on larger numbers of show lists in circulation around the world“.<sup>109</sup>

Als die Ausstellungen überdauernde Dokumente boten die Kataloge mitunter einen besonderen Anreiz, etwas zur Mail Art-Show beizutragen.<sup>110</sup> Unabhängig von der eigenen Aktivität und Produktivität konnte es frustrieren, schrieb der Mail Artist Mark Bloch, wenn Mail Art-Kolleginnen und -Kollegen von Mail Art-Shows Kataloge erhielten, die er nicht erhielt, da er sich ausgerechnet an der Show nicht beteiligt hatte, oder wenn er an Projekten teilnahm, von denen nur wenig oder nichts zurückkam.

„One thing that is really painful is seeing a catalogue at another mail artist's home and realizing you never saw it before because you weren't in it, so it wasn't sent to you. Meanwhile you answered calls for 20 shows that produced nothing or little.“<sup>111</sup>

In der Regel beschränken sich die Dokumentationen von Mail Art-Shows auf einige beispielgebende Abbildungen. Sie beinhalten jedoch immer eine vollständige Adressliste aller Teilnehmenden. Über die Adresslisten konnten wiederum untereinander neue Kontakte geknüpft werden. Die Adresslisten waren wesentlich für die Bekanntmachung und Verbreitung von Mail Art. Neben Einsendungen von Mail Artisten, die kreativ und produktiv jeweils speziell auf die gewünschten Themen eingingen, gab es auch Mail Artisten, die wenig innovativ nur selten etwas Neues hervorbrachten oder teils ungeachtet des Aufrufs Kopien älterer Arbeiten versandten.<sup>112</sup> Die Interessen und Motivationen, der Szene beizutreten, waren sehr unterschiedlich und vielseitig. Bei einigen Mitgliedern entwickelte sich der Ansporn, an möglichst vielen Projekten teilzunehmen und auf möglichst vielen Adresslisten aufzutauchen.<sup>113</sup> Da das Netzwerk abseits der gängigen Kunstinstitutionen agierte, forderte es auch von denjenigen, die allein daran interessiert waren, Mail Art zu rezipieren, eine aktive Teilnahme. Die Aussicht auf mehr Informationen über Mail Art und darauf, über die Teilnahme Kataloge und Magazine sowie Mail Art-Objekte zu erhalten, um diese womöglich zu sammeln und die Szene beobachten und über sie berichten zu können, konnten Gründe für einen Beitritt bilden. Auch der Wunsch nach sozialem Austausch und neuen Kontakten waren mitunter Motivationen, um ein Mitglied zu werden.

Obwohl in der Mail Art keine festen Regeln existieren, sind für die Ausrichtung von Mail Art-Shows in der Mail Art-Szene allgemein folgende Regeln gebräuchlich, die den egalitären Grundsatz der Kunstform zum Ausdruck bringen (Abb. 15).

- „1 No fee
- 2 No jury
- 3 No returns
- 4 All works received will be exhibited
- 5 A complete catalog will be sent free of charge to all participants. (Hopefully the catalog will be more than just a list of names. Hopefully it will include a complete list of participants, including addresses. If every submission cannot be included, at least a good set of examples relating to the overall reactions of the participating artists to the exhibition theme.

● mail-art shows ● mail-art shows ● mail-art shows ● mail-art shows ●

by Lon Spiegelman

mail-art shows

I don't exactly remember how it started, but around November of last year I began corresponding with Vittore Baroni about the future of mail art. We seemed to have common concerns and Baroni suggested that I write to the Artrat Mario Lara whom he had been carrying on a dialogue with about the same concerns.

Baroni sent me a translation of the joint statement that he had collaborated on with Daniele Ciullini, Nicola Frangione and Marco Pachetti and printed 500 copies which they distributed to Italian mail artists. I'm sure that several copies are circulating in other European countries. Their statement follows in its entirety.

MAIL ART IS HERE TO STAY

mail-art shows

"Art is no more a social intercourse among human beings; today art is only one kind of merchandise like all the others... the official networks are dead networks because they have the only purpose of promoting the consumption of the merchandise—art."

Daniel Daligand

Mail Art shifts the focus from what is traditionally called 'art' to the wider concept of 'culture'. And this shift is what makes Mail Art truly contemporary. Ulises Carrion

"Mail Art escapes the system of Art by ignoring it and stating the will of looking for a vehicular system opposite to the dominant." Jean Marc Poinso

Encouraging people to think for themselves is the most subversive activity... it scares all professional journalists and critics and all dogmatic politicians. Genesis P. Orridge—T.G.

To whomsoever it may concern:

mail-art shows

Mail Art is an international network of cooperation among artists against the bureaucracy and the corruption of state art. Mail Art is the possibility to organize exhibitions, festivals, meetings, to open archives, to produce magazines, books, etc., doing it without the help of big financings, art critics, galleries and merchants.

Mail Art is not a "new trend," a transient fashion or an artistic movement: it is a proposal for an alternative structure, a new cultural pattern to abolish the traditional one-way intercourse between the artist and the audience and to introduce the experience of a daily real two-way communication.

Mail art is not a letter or a postcard to be framed and hung on the wall, it is a process of communication: every single mailing needs the interaction and completion of the addressee. A mail-art project is always a collective work.

mail-art shows

The mail-art network has been exploited lately by individuals for their personal ends, altering his nature of revolutionary strategy.

We intend to be present, personally and with our theoretical works, to every future show in Italy that will be labelled as 'mail art', to debate the objective historical features of this medium.

With this open letter we try to stimulate a discussion of ideas about the mail-art phenomenon, that today is lacking.

Your contributions (texts, projects, proposals for the use of the international network) will be gathered by us in a publication.

We also intend to organize within a short time meetings and coordinate initiatives with Italian mail artists.

All those interested in this cooperation please contact us soon. Vittore Baroni, Daniele Ciullini, Nicola Frangione, Marco Pachetti

mail-art shows

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

(Mail art is still the art of "no rules." Only the "considerations" of basic human politeness prevail. It must be remembered that a mail-art show curator receives one of the world's finest collections of art "free" and we feel that the host "owes" something to those individual threads who compose the final piece. Also, curators get to keep the artist's work and should get something in return for their energy/time. Without them there would be no show.

mail-art shows

(After corresponding with Mario we decided to issue an American-joint statement addressing basically the same issues as the "Gang of Four." We're also collecting statements from other mail artists to eventually be bound into one volume. Our statement follows.)

While the eternal-mail-art network has no formal rules, it is growing at such a rate that certain "considerations" must be given to the conduct of those individuals hosting mail-art exhibitions, if the system is to grow in a positive way.

Beyond the dictates of basic human nature, focusing on politeness, mail-art shows are a two way street of communication. We the undersigned (as practicing mail artists) feel that the following "considerations" should form the foundation of any show that calls itself a "mail-art show."

(1) No fee (2) No jury (3) No returns (4) All works received will be exhibited

(5) A complete catalog will be sent free of charge to all participants. (Hopefully the catalog will be more than just a list of names. Hopefully it will include a complete list of participants, including addresses. If every submission cannot be included, at least a good set of examples relating to the overall reactions of the participating artists to the exhibition theme.)

(6) Postcards sent to each participant letting them know that their work has been received. (If at all financially possible.)

If for whatever reasons a mail-art show curator cannot fulfill these "considerations," then he should return, without cost to the contributing artist, all mailings received.

As this new art phenomenon emerges and develops, it is our wish to offer clarity.

"Mail art is not objects going through the mail, but artists establishing direct contact with other artists, sharing ideas and experiences, all over the world."

It's time to strengthen this vital alternative avenue of self-expression because we no longer feel that the present-day art structure is concerned with the artist as a sensitive individual, trying to develop within an ever increasing and complex cultural milieu. Art today is concerned with valuable objects and status. Mail art is concerned with communication. Art is magic, magic is fun, art is fun.

Whereas in the past, we mail artists would send works to "mail art" shows merely because they were listed as such, we no longer find it acceptable to submit material to shows that do not deal—up front—with these "considerations."

While the term "boycott" is extreme, we feel obliged to hold back entries from any show calling itself a "mail-art show," that does not spell out—up front—its intentions concerning the "considerations" listed above, thus completing the circle of communication.

It is our hope that those receiving this statement will circulate it among mail-art friends. If you agree with the statement, please sign it. When the sheet is filled, please return it to Lon Spiegelman, 1556 Elevado St., LA 90026 or Mario "Artrat" Lara, 4124 - 37th Street, San Diego, CA 92105. We will eventually publish a master list of signatures in whatever art publications that we can. Please make whatever copies are necessary.

Thank you and sincerely, Mario Lara and Lon Spiegelman

Daniel Barber  
Michael Wolcott  
The Westside Agent  
Skinner  
Jon Spiegelman  
Vittore Baroni  
D.R. Fisher

mail-art shows

mail-art shows

mail-art shows

mail-art shows

mail-art shows

● mail-art shows ● mail-art shows ● mail-art shows ● mail-art shows ●

15] Manifest von Lon Spiegelman mit sechs Regeln zum Ausrichten von Mail Art-Shows, u.a. von H. R. Fricker um 1985 unterzeichnet, Fotokopie, 29,7 x 21 cm.

6 Postcards sent to each participant letting them know that their work has been received. (If at all financially possible.) If for whatever reasons a mail-art show curator cannot fulfill these ‚considerations‘, then he should return, without cost to the contributing artist, all mailing received.“<sup>114</sup>

Die Regeln werden üblicherweise als *unwritten rules* bezeichnet. Da Mail Art in der Regel keine Regeln kennt, herrscht im Netz Uneinigkeit darüber, ob diese *unwritten rules* nicht vielmehr eine Richtlinie und gängige Praxis seien.<sup>115</sup> Es ist anzunehmen, dass mittels dieser ungeschriebenen Regeln<sup>116</sup> sichergestellt werden sollte, dass der im Netz verbreitete Kerngedanke erhalten bleibt, alle Sendungen gleich und unjuriert zu behandeln.<sup>117</sup> Vor allem waren die Regeln für die Verbreitung der Kunstform von erheblicher Bedeutung, wie Robert Rudine im Gespräch betonte:

„Those rules made the mail art network viral, because of the requirement for documentation and just the assimilation of addresses, one of the most important thing, even more than the documentation which might represent the work was the address list, that was how mail art spread“.<sup>118</sup>

Nach Abschluss einer Mail Art-Show steht es der Organisatorin oder dem Organisator frei, die eingegangene Mail Art zu behalten oder sie ins Netzwerk zurückzuführen.<sup>119</sup> Ähnlich wie bei der Ausrichtung von Mail Art-Shows verhält es sich bei dem Erstellen von Assemblings. Für Assemblings werden jedoch Zusendungen meist in einem bestimmten Format und in einer bestimmten Auflage verlangt.<sup>120</sup> Die bei der Organisatorin oder beim Organisator eingegangenen Sendungen werden dann in einer Edition in der Mindesthöhe der Teilnehmerzahl zusammengestellt und an die Teilnehmenden mit vollständiger Teilnahmeliste zurückgesandt. Assemblings setzen sich in der Regel aus einer losen Sammlung aller Einsendungen zusammen, die ohne Einschränkung und ohne redaktionelle Eingriffe in diese aufgenommen werden. Es handelt sich folglich um ein Gemeinschaftswerk von mehreren Autorinnen und Autoren.<sup>121</sup> Die Teilnehmenden erhalten mit dem Assembling zusätzlich zur Adressliste eine Zusammenstellung aller eingegangenen Arbeiten. 2012 fertigte Lutz Wohlrab, Mail Artist und Mitherausgeber von *Mail Art Szene DDR 1975 bis 1990*,<sup>122</sup> zum fünfzigjährigen Bestehen von Correspondence und Mail Art aus Zusendungen von 36 Teilnehmenden ein Jubiläums-Assembling an.<sup>123</sup> Er bezog sich dabei auf die 1962 von Ray Johnson gegründete New York Correspondance School of Art als Ursprung der Kunstform. Bei dem Jubiläums-Assembling handelt es sich um eine mit dem zugesandten Material gefüllte Kartonschachtel,



deren Deckel mit den jeweiligen Markenzeichen der Teilnehmenden verziert ist.<sup>124</sup>

Losgelöst vom Establishment führen die Mail Artisten selbst Regie. Sie schreiben Projekte aus, veranstalten Mail Art-Shows, fertigen Kataloge, Magazine und Bücher. Sie übernehmen selbstständig verschiedene Aufgaben. Das Netzwerk der Mail Art bildet ein abseits des Mainstreams autark funktionierendes und in sich geschlossenes Kunstsystem, das sich wirtschaftlichen Interessen versperrt. Es steht jedem offen und akzeptiert alle Einsendungen ohne Ausschluss.

Grundgedanken in der Kunstform:

Michael Crane schrieb von drei politischen Grundgedanken in der Kunstform: erstens von der Demokratisierung, zweitens von der ständigen Suche nach alternativen Systemen, drittens von der Ablehnung gegenüber einer kapitalistischen Wirtschaft.<sup>125</sup> Cranes Definition stimmte mit Frickers Einstellung überein, die sich bei ihm bereits im Vorfeld seiner Mail Art-Aktivität manifestiert hatte. Die für die Szene charakteristische offene Struktur kam Frickers Absicht einer Demokratisierung von Kunst entgegen, die sich durch Selbstbestimmung und Mitmachen auszeichnet (siehe viertes Kapitel). Nebst der Suche nach unkonventionellen Ausstellungsmöglichkeiten nutzte Fricker bereits in seinen frühen künstlerischen Arbeiten, die noch vor seinem Beitritt ins Netzwerk entstanden waren, kommunikative und vernetzende Strategien, die das Bedürfnis des Künstlers zum Ausdruck brachten, gedankliche wie räumliche Grenzen aufzubrechen und überwinden zu wollen. Mittels verschiedener Aktionen – bereits in seinen frühen Fotoarbeiten, die im dritten Kapitel behandelt werden – regte Fricker einen Rollentausch zwischen Ausführenden und Rezipierenden an.

Über seinen ab 1984 praktizierten Tourism ersuchte Fricker, den direkten persönlichen Austausch zwischen den Mail Artisten zu fördern. 1984 reiste er nach New York, um sich dort mit Mail Artisten zu treffen und auszutauschen. Nach seiner Rückkehr machte er mit der Herausgabe der *Tourism Review* 1985 sein Konzept zum Tourism innerhalb des Netzes bekannt und rief manifestartig seine Kollegschaft dazu auf, sich gegenseitig zu besuchen, schneller und direkter Gedanken und Erfahrungen auszutauschen und gemeinsam kreativ zu arbeiten. Er unternahm in den 1980er- und 1990er-Jahren mehrere Reisen zu Personen aus dem Netzwerk. So reiste er in die USA, nach Russland, Deutschland, England und Italien. Darüber hinaus empfing er bei sich in Trogen, Appenzell Ausserrhoden, Künstlerkolleginnen und -kollegen aus dem Netzwerk, die seinem Aufruf zum Tourism folgten, wie u. a. Shozo Shimamoto (1928–2013) aus Japan.<sup>126</sup>

Seinen in den 1980er-Jahren im Netzwerk der Mail Art als neue Kunstform entwickelten und praktizierten Tourism betreibt Fricker mittlerweile über das soziale Netzwerk Facebook weiter, indem er heute vornehmlich Facebook-Freunde besucht und bei sich als Gäste empfängt. Einen weiteren für die Mail Art wesentlichen Impuls setzte Fricker, als er 1986 mit Günther Ruch und 1992 mit Peter W. Kaufmann (1945–2019) den ersten und zweiten Decentralized World Wide Mail Art und Networker Congress initiierte.<sup>127</sup> 1992 beschilderte Fricker sein Wohnhaus als Networker Hotel.<sup>128</sup> Bis heute unterhält er Kontakte zur Mail Art-Szene.

Aufgrund der Heterogenität und des hohen Grades an Widersprüchen ist Mail Art insgesamt nur schwer zu fassen. Mit ihren Praktiken und Schöpfungen wie etwa Monty Cantsin arbeiteten Mail Artisten geradezu gegen die Methode, Mail Art beurteilen zu können. Mail Artisten kämpften mit verschiedenen Strategien und Ausrufen, wie auch Gerd Börner<sup>129</sup> mit seinem Slogan *ISMUS – NEIN DANKE!*<sup>130</sup> betonte, gegen eine Festlegung und Kategorisierung von Mail Art. Die vielseitigen Medien, Strategien und Interessen der Mail Artisten sowie die Menge an Werken und deren unterschiedliche Qualität erschweren eine Zuordnung und Orientierung. Um die vielen Bezüge und die aus dem Austausch resultierenden komplexen Zusammenhänge entschlüsseln zu können, bedarf es oftmals des Wissens von Beteiligten. Ohne weitere Erklärungen von Insiderinnen und Insidern bleiben Inhalte teils unverständlich. Hinzu kommt eine weitere Schwierigkeit, die auch Ken Friedman in der Einleitung zu *Correspondence Art. Source Book for the Network of International Postal Art Activity* anführte: Neben Teilnehmenden, die bereit sind, genaue Fakten und Daten zu teilen, existieren immer auch Teilnehmende, die ebendiese Fakten und Daten zu verbergen oder gar zu verändern versuchen.<sup>131</sup> Zudem gibt es weltweit tausende von Mail Artisten und wo immer sich ein Mail Artist befindet, ist für gewöhnlich auch ein Archiv anzutreffen,<sup>132</sup> wie Leslie Caldera im Gespräch anmerkte. Eine vollständige Erfassung und Untersuchung von Mail Art scheint daher schwer möglich. Michael Crane schätzte, dass es seit den 1960er-Jahren bis 1984 mehr als zehntausend Teilnehmende gab, von denen mehrere Hundert regelmäßig aktiv waren.<sup>133</sup> Einige Mail Artisten sind es noch heute und das Netzwerk hat weiterhin neue Zugänge zu verzeichnen.<sup>134</sup> Eine Möglichkeit, sich dem Thema Mail Art zu nähern, bestünde in einer thematischen Eingrenzung; denkbar wäre beispielsweise, sich auf im Netzwerk ehemals oder immer noch aktive einzelne Personen und/oder ihre Subnetzwerke und/oder auf Personengruppen zu konzentrieren und/oder sich auf Gebiete und/oder auf zeitliche Abschnitte und/oder im Netzwerk verwendete Medien zu beschränken. Zwar existieren schon zahlreiche Texte über Mail Art und Veröffentlichungen im Kontext der Mail Art,

der Großteil der Magazine, Aufsätze und Bücher über Mail Art wurde jedoch von Mail Artisten selbst erstellt.

Da die aus Mail Art-Shows und anderen Projektausschreibungen hervorgegangenen Dokumentationen von den Initiierenden für die Teilnehmenden zusammengestellt wurden, befinden sich die Dokumentationen, sofern diese nicht an öffentliche Archive überantwortet wurden, in privaten Mail Art-Sammlungen und sind somit nur erschwert einsehbar. Die Berichterstattung und die Geschichtsschreibung über Mail Art wurden hauptsächlich von im Netzwerk involvierten Personen selbst übernommen. Um an Material und Informationen über Mail Art zu gelangen, war eine Teilnahme geradezu obligatorisch. Nach Guy Bleus konnte nur jemand Mail Art wirklich verstehen, der auch aktiv wurde.<sup>135</sup> Ruud Janssen schrieb: „Almost all books, magazines, articles are written by mail artists. Whenever someone who is not a mail artist tries to write about mail art, it comes out as a strange story“.<sup>136</sup>

Eine vertiefende Auseinandersetzung und Beschäftigung mit dem Phänomen der Mail Art setzte zumindest anfänglich eine Teilnahme voraus. Fricker wurde zu einer Zeit aktiv, in der die Szene begann, sich für die eigene Geschichte zu interessieren. 1984 erschien, herausgegeben von Michael Crane und Mary Stofflet, das Buch *Correspondence Art. Source Book for the Network of International Postal Art Activity*, das mit zahlreichen Abbildungen und Essays verschiedener Autorinnen und Autoren einen ersten umfangreichen Einblick in die Ursprünge und die Verbreitung der Kunstform von 1958 bis in die Anfänge der 1980er-Jahre gewährt. Damit wurde eine wesentliche Grundlage zur Erforschung von Mail Art geschaffen. Obgleich für den Titel des Buches der Begriff *Correspondence Art* gewählt wurde, wird dieser im Buch synonym mit Mail Art verwendet.<sup>137</sup>

Die ab den 1980er-Jahren zunehmende Auseinandersetzung im Netz mit der eigenen Geschichte hatte jedoch noch nicht gleich zur Folge, dass sich das Netz auch mit der Frage über die Zukunft von Mail Art befasste; vielmehr drängte sich mit der steigenden Teilnahmezahl im Netzwerk und der damit einhergehenden, kaum noch zu bewältigen Vielzahl an Zusendungen die Frage auf, was mit den vielen Zusendungen gemacht werden sollte.<sup>138</sup> Gerald X. Jupiter-Larsen erinnerte sich:

„I would see these immense collections, [...], so you sit around, and try to go through all these albums and all these boxes, just be amazed by all of it. The issue was, how do I store all of this. It wasn't like what I am going to do with this in thirty years from now, or fifty years from now“.<sup>139</sup>

Neben dem für das Netzwerk typischen Vorgehen, eingegangene Sendungen zum Teil bearbeitet zurück an den Absender oder an eine andere im Netzwerk involvierte Person zu senden, wurden mitunter, zumeist aufgrund von Platzmangel, ganze Sammlungen vernichtet<sup>140</sup> – manchmal mit Absicht, zuweilen durch falsche Lagerung. Dennoch ist es vor allem den Anstrengungen von Mail Artisten zu verdanken, dass Mail Art für die Zukunft gesichert werden konnte, da Mail Artisten selbst die Aufgaben des Sammelns, Ausstellens und Vermitteln übernahmen. Obwohl im Netzwerk in erster Linie das Teilen und nicht das Bewahren von Mail Art im Vordergrund stand,<sup>141</sup> legten Mail Artisten bisweilen umfangreiche Sammlungen an. Judith A. Hoffberg warf allerdings mit ihrem Beitrag „MAIL ART TODAY: SELF-SUSTAINING OR SELF-DESTRUCTING?“<sup>142</sup> die Frage auf, ob Mail Artisten mit ihren parallel zu Museen und Galerien aufgebauten Systemen nicht dieselben Fehler machen würden, die sie Museen und Galerien vorwarfen, und inwieweit das Netzwerk der Mail Art selbsttragend und nicht selbstzerstörerisch arbeite. Sie kritisierte, dass im Netzwerk, anstatt weiterhin neue Wege im Austausch von Kunst und Ideen zwischen Kunst und Öffentlichkeit zu erproben und die Zugänglichkeit zu erhöhen, Methoden von Galerien und Museen übernommen würden, die Mail Artisten ursprünglich zu vermeiden beabsichtigt hätten. Auch Michael Crane befürchtete, dass Mail Art eine echte Alternative darstelle und weniger ein Protest gegen die ältere Ordnung sei.<sup>143</sup>

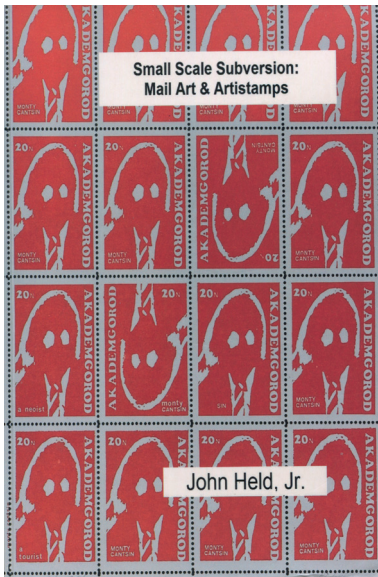
Hoffberg war die Gründerin und Herausgeberin des Newsletters *Umbrella*, der mit Schwerpunkt auf Künstlerbücher, Fluxus und Mail Art, wie sie erklärte, als ein zentrales Kommunikationsmedium fungieren sollte und mit dem sie über das Erfassen und Dokumentieren von Nachrichten und Ausstellungen gleichsam eine Archivfunktion übernahm. Damit hatte sie sich gewissermaßen, wie einige andere Mail Artisten, der Aufgabe des Informierens, Bewahrens und Katalogisierens verschrieben. Im genannten Beitrag listete Hoffberg zu der Zeit wesentliche aktive Archive und Magazine auf. *Umbrella* erschien von 1978 bis 2005 in gedruckter Form und von 2006 bis 2008 als Online-Ausgabe. Die Ausgaben wurden von der Herron Art Library of IUPUI University Library digitalisiert und öffentlich zugänglich gemacht.

Mit dem Zugang zu neuen Technologien erprobte die Szene ab Mitte der 1980er- und in den 1990er-Jahren unter Einbezug des Computers neue Wege und mit der Verbreitung und Nutzung des Internets wurden relevante Quellen über Mail Art zunehmend auch für Außenstehende zugänglicher. Die Zeit der 1990er-Jahre mit den sich verbreitenden neuen Kommunikationstechnologien kennzeichnete eine Zeit von neuen Möglichkeiten und Ideen, die mitunter neue Debatten im Netz entfachten.<sup>144</sup> Mit der Digitalisierung veränderte sich die

Netzwerk­­tätigkeit der Mail Artisten. Ken Friedman verwies auf die sich mit der Digitalisierung verwischenden Ränder der Kunstform, die sich durch die unzähligen neu hinzugekommenen Kommunikationstechniken verändert habe und folglich immer schwerer zu definieren sei.<sup>145</sup> Ab Mitte der 1990er-Jahre legten Künstlerinnen und Künstler vermehrt eigene Homepages an. Obwohl die künstlerischen Experimente mit den neuen Technologien geradezu einen logischen Schritt dargestellt hätten, sei die Verbindung zwischen Kunst und Technik vielen Menschen häufig nicht bewusst, wie der belgische Mail Artist Charles François konstatierte.<sup>146</sup> Um herauszufinden, was Mail Art für die verschiedenen Teilnehmenden bedeutet, begann Ruud Janssen, der seit den 1980er-Jahren als Mail Artist aktiv ist und ab 1985 anfang, auch mit elektronischer Kommunikation zu arbeiten, 1994 ein Projekt, für das er Mail Artisten, mit denen er im Austausch stand oder von denen er gehört hatte, über einen längeren Zeitraum auf den unterschiedlichen Kommunikationswegen per Brief, Fax oder E-Mail interviewte.<sup>147</sup> Über seine Einstiegsfrage nach dem Eintritt in das Netzwerk liefern die Interviews zuweilen Einblicke in vorausgegangene Interessen und Aktivitäten der Befragten. Die Interviews sind publiziert und zum Teil online über seinen Blog IUOMA (International Union of Mail Artists) abrufbar.<sup>148</sup> Seine erste Frage an Fricker stellte Janssen am 17. November 1994 und die letzte Antwort von Fricker erhielt er am 15. April 1997 mit dem Satz: „This Interview is like mail-art: it is never finished ...“.<sup>149</sup> Ruud Janssen gab im Rahmen seines Projekts ebenfalls ein Interview, das von Fricker geleitet wurde.

Seit 2007 existiert im Internet als eine Art digitales Nachschlagewerk über Mail Art der *Mail Artisten-Index*,<sup>150</sup> der von Lutz Wohlrab regelmäßig aktualisiert und ergänzt wird, in dem zusätzlich zu rund zweihundert Kurzbiografien mit ausgewählten Werkbeispielen weiterführende Literatur und Links geteilt werden, von denen einige direkt zu Homepages von Mail Artisten führen. 2014 wurde auf Facebook die öffentliche Gruppe OYA (Open Your Mailart Archive) gegründet,<sup>151</sup> in der Mail Art-Versendungen und -Eingänge mittels hochgeladener Fotos und Scans anderen schnell und einfach mitgeteilt werden.<sup>152</sup> Seit 2017 existiert auf Facebook zudem die öffentliche Gruppe Mail-Art Research. In der Zwischenzeit haben sich auf Facebook noch weitere Gruppen gebildet, die in Beziehung zur Mail Art-Szene stehen.

John Held Jr.,<sup>153</sup> der seit 1976 im Netzwerk der Mail Art aktiv ist und gezielt Mail Art gesammelt und katalogisiert hat, stellte eine umfangreiche und für die Forschung wertvolle Bibliografie über Mail Art zusammen, die 1991 unter dem Titel *Mail Art: An Annotated Bibliography* erschien,<sup>154</sup> in der neben einem Vorwort von Guys Bleus auch eine Einführung über Mail Art von Held Jr. zu lesen ist. Das Verzeichnis umfasst 2199 Quellen von Büchern, Magazinen, Zeitungsartikeln



16] Buchcover von John Held Jr., *Small Scale Subversion: Mail Art & Artistamps* (Breda: TAM-Publications 2015), gestaltet mit einem Markenbogen von H. R. Fricker. Dieser zeigt Frickers Verwendung des Namens Monty Cantsin.

und Katalogen über Mail Art, die Held Jr. teilweise zusätzlich mit kurzen Anmerkungen über deren Inhalte ergänzte. In der Bibliografie sind u. a. auch die ab Anfang der 1980er-Jahre im *St. Galler Tagblatt*, der *Appenzeller Zeitung* oder die Ostschweiz erschienenen Zeitungsartikel über Frickers Aktivitäten als Mail Artist und Networker sowie das Buch *H. R. Fricker: I am a Networker (sometimes): Mail-Art und Tourism im Network der 80er Jahre* aufgeführt,<sup>155</sup> in dem auch ein Text in deutscher Übersetzung von Held Jr. über „Die Netzwerkarbeit in der Mail-Art der 80er Jahre“ enthalten ist.<sup>156</sup> Held Jr. verfasste verschiedene Texte über Mail Art. Er schrieb über Mail Art in Lateinamerika<sup>157</sup> und Japan.<sup>158</sup> 2011 publizierte Held Jr. in zwei Teilen eine Sammlung von Aufsätzen über Mail Art aus der Zeit von 1979 bis 2011.<sup>159</sup> Zuletzt von ihm veröffentlicht wurde das Buch *Small Scale Subversion: Mail Art & Artistamps*; als Coverbild wählte er einen Markenbogen von Fricker (Abb. 16).<sup>160</sup> Mit der Wahl des Titels verwies er auf die ephemere Lage der Mail Art, die im Verborgenen stattfand und sich auch subversiv gegen Hierarchie und Autorität richtete. Über seine vertiefende Auseinandersetzung mit dem in der Mail Art bedeutenden Medium der Artistamps gelang es Held Jr., die Szene für Außenstehende eindrücklich zu veranschaulichen. Er spannte den Bogen von Yves Kleins blauer Briefmarke über die von James Warren Felter organisierte und gewanderte Ausstellung *Artists' Stamps and Stamp Images* bis hin zu den sogenannten Cyberstamps.

Die Sammlungen und Archive, die von Mail Artisten angelegt wurden, gründeten sich gewissermaßen auf ihren Möglichkeiten, auf Wissen, Raum, Zeit und Geld. Es kann daher davon ausgegangen werden, dass die von den Mail Artisten vorgenommenen Ordnungen und Kategorisierungen ihre eigenen Interessen und Schwerpunkte im Netzwerk der Mail Art spiegeln. Als frühe Beispiele von Personen, die ihre privaten Mail Art-Archive öffneten, sind die Künstler Bernd Löbach mit seinem Museum für moderne Kunst Weddel<sup>161</sup> sowie György Galántai mit Artpool zu nennen. Das 1979 von György Galántai und Júlia Klaniczary gegründete Artpool-Archiv in Budapest, Ungarn,<sup>162</sup> ist seit 1989 öffentlich zugänglich. Die Sammlung begann 1978, als Galántai Mail Artisten bat, ihm Informationen über ihre Aktivitäten zu senden. Das Archiv wurde „zum bedeutendsten Dokumentations- und Forschungszentrum für Mail Art in Mitteleuropa“.<sup>163</sup>

Trotz der im Netz überwiegend kritischen Haltungen gegenüber den tradierten Kunstinstitutionen ist es vielen Mail Artisten mit Rückblick auf ihre Tätigkeit und aufgrund der Wichtigkeit des Netzwerks für sie heute ein Anliegen, ihre privaten Sammlungen an öffentliche Archive zu übergeben, sodass ihre Sammlungen zugänglich gemacht und für die Nachwelt gesichert werden. Dabei stoßen die Mail Artisten seitens der Institutionen oftmals auf ein verhaltenes

Interesse,<sup>164</sup> vermutlich weil sie die Fülle an Material und Informationen überfordert, die es aufzuarbeiten gilt, was ohne die Hilfe von Mail Artisten nur schwer zu bewältigen ist. In der Hoffnung, Mail Art für die Zukunft zu sichern, haben einige Mail Artisten wie beispielsweise James Warren Felter und Anna Banana daher begonnen, ihre Archive nachzuarbeiten.<sup>165</sup> Aus den vielen Zusendungen aus dem Netz legte Anna Banana über die Jahrzehnte eine Enzyklopädie zum Thema Bananen an. In der Zwischenzeit hat sie damit begonnen, die sich in ihrem Besitz befindenden Periodicals, Magazine, Newsletter und Bücher über Mail Art nach diesen Kategorien zu sortieren.<sup>166</sup> Im Zusammenhang der frühen Mail Art-Sammlungen und Archive sei angemerkt, dass Mail Artisten diese selbst gegründet und geführt haben. Dabei folgten sie ihren eigenen Regeln, Vorgaben und Interessen, die nicht den gängigen konservatorischen Richtlinien und Ordnungssystemen zu entsprechen hatten. Im Netz waren das Sammeln und Archivieren sowie das Dokumentieren und Reflektieren ebenso eine Form von Kunst und bildeten einen wesentlichen Bereich in der Mail Art. In welcher Form und nach welcher Ordnung auch immer – die von den Mail Artisten gefertigten Zusammenstellungen lohnen sich. Sie sind insofern besonders wertvoll und dankenswert, da sie nicht selten die einzige Quelle darstellen. In der Zwischenzeit hat die Übernahme von Vor- und Nachlässen von Mail Artisten durch öffentliche Institutionen dazu geführt, dass sich auch nicht im Netzwerk involvierte Fachleute sowie Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler dem Thema Mail Art annehmen. Da viele der Mail Artisten bereits höheren Alters sind, ist es notwendig, ihre Sammlungen zeitnah zu sichten und aufzunehmen, damit bedeutende Beiträge und Informationen nicht für immer verloren gehen.

Mark Bloch meinte:

„I suppose after years of being our own publishers, critics and curators, a purist would say we didn't need to be ‚rubber stamped‘ (pun intended) by any Art Mafia to achieve ‚legitimacy‘. But one has to admit that a little attention from an ordained art world bishop or priest is always a welcome thing for an artist, whether it is admitted or not“.<sup>167</sup>

Trotz dieser bisweilen widersprüchlichen Haltungen machen insbesondere Mail Art-Shows, die im Netz geläufigen ungeschriebenen Regeln zum Ausrichten dieser sowie das Einnehmen und Ausüben verschiedener Rollen und Aufgaben die wesentlichen Prinzipien des Netzwerks deutlich, sich ohne hierarchische Organisation zu vernetzen und auszutauschen.

## Forschungsstand und Vorgehen

Im Gegensatz zu den Kunstbewegungen Dada und Fluxus, die als wesentliche Vorläufer von Mail Art gelten,<sup>168</sup> findet Mail Art in der Kunstgeschichte – wenn überhaupt – nur am Rande Beachtung. Eine Erklärung dafür ist sicher die Tatsache, dass die Bedeutung und die Leistung des internationalen Netzwerks der Mail Art aufgrund mehrerer tausend Mitglieder sowie angesichts der im Netz vorzufindenden unterschiedlichen technischen Verfahren, Interessen und Themen nur erschwert zu beurteilen sind. Mail Art findet in einem Netzwerk außerhalb des gängigen Kunstsystems in Interaktion mit den im Netzwerk aktiven Personen statt. Darüber hinaus haben Mail Artisten mitunter versucht, sich vom herkömmlichen Kunstbetrieb zu emanzipieren. Mail Art wurde für Außenstehende einzig durch aktive Teilnahme im Netz zugänglich. Es setzte eine aktive Beteiligung aller voraus. Mail Art war Protest und zugleich bot es eine Alternative. Dabei zeigt sich in der Verwendung multipler Identitäten und im Verzicht auf Copyright eine Absicht, mit Mail Art gegen die auf dem herkömmlichen Kunstmarkt bestehenden Kategorisierungen und Bewertungssysteme zu wirken. Unabhängig sowohl vom Grad der Ausbildung, der Anerkennungen durch Ausstellungen, Stipendien und Preise als auch von Fähigkeiten, die nach der Regel als wesentliche Richtlinien auf dem herkömmlichen Kunstmarkt zur Orientierung und Bewertung von Kunst dienen, verdeutlicht das Netzwerk der Mail Art durch die Gleichstellung aller im Netz seine Ablehnung gegenüber einem Ausschluss von Kunstschaffenden und einer Beurteilung von Kunst durch einige wenige. Innerhalb des Netzwerks gilt: Mail Art wird geteilt und nicht ver- oder gekauft. Dieser Grundsatz, der auch in dem von Lon Spiegelman verbreiteten Slogan *mail art and money don't mix* zum Ausdruck kommt, ließ Mail Art für kommerziell ausgerichtete Galerien und Kunstinstitutionen weitgehend uninteressant werden. Dennoch führten gerade Ausstellungen und Publikationen in den 1970er-Jahren zu einer erhöhten Sichtbarkeit von Mail Art.<sup>169</sup> Mit der Ausstellung *New York Correspondance School Exhibition*,<sup>170</sup> die 1970 im Whitney Museum of American Art in New York präsentiert wurde und an der 107 Mitglieder der NYCS (New York Correspondance School) mit Einsendungen teilnahmen,<sup>171</sup> erklärte das Whitney Museum of American Art in New York die Beiträge aus der von Ray Johnson und den Mitgliedern der NYCS hervorgegangenen praktizierten Arbeitsweise zu einer ernstzunehmenden und ausstellungswürdigen Kunst.<sup>172</sup> Die damit einhergehende Bekanntmachung Ray Johnsons und der NYCS intensivierte ab 1970 die Verbreitung der Kunstform und das Netzwerk hatte in den 1970er- und 1980er-Jahren seinen stärksten Zuwachs an neuen Mitgliedern zu verzeichnen.<sup>173</sup> Ab 1966 begann Ken Friedman, Fluxus-

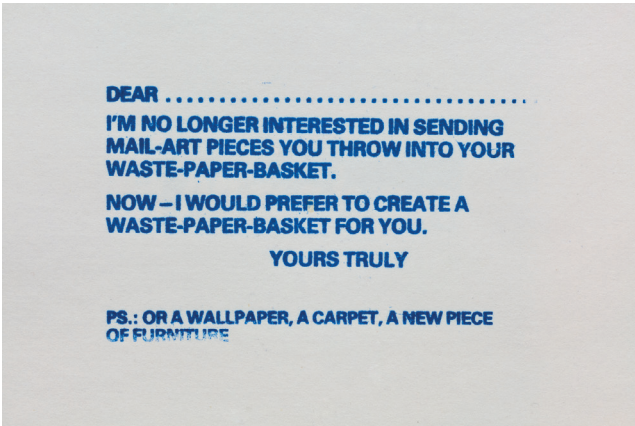


Künstler und Mitglied in der von Ray Johnson geführten New York Correspondance School, Adresslisten zu verbreiten.<sup>174</sup> Im Hinblick auf die Entstehung des Netzwerkes betonte Friedman insbesondere die Bedeutung der Fluxus-Gruppe für Mail Art. Ken Friedman schrieb:

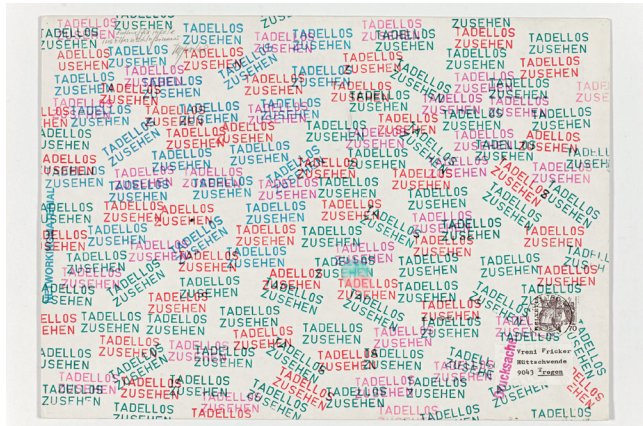
„In the early days of Fluxus, George Maciunas regularly published the Fluxus mailing lists and membership lists. This permitted ready access to people about whom one might wish to know more. It also suggested to some of us the notion of contacting those whom one didn't know; to find out who they were, what they were doing, and what made them interesting enough to incorporate the Fluxus list. Starting in 1966 at Fluxus West, I began to publish annual compilations of the Fluxus lists, adding to those lists interesting artists whom we were able to locate and identify. By 1972, the lists had grown to a point where we published over 1400 names and addresses, together, where possible, with phone numbers. The 1972 list was published in cooperation with Canada's Image Bank. It was released in hundreds of copies, distributed gratis to artists, art organizations and publishers around the world. The list became the core of the first File Magazine artists' directory, was used to develop Flash Art's Art Diary, and, in expanded and better researched versions, served such staid reference tomes as Who's Who in American Art and Who's Who in America“.<sup>175</sup>

Darüber hinaus lieferte Friedman mit den Ausstellungen *Fluxshoe* und *Omaha-Flow-System* einen wesentlichen Beitrag zur Bekanntmachung von Mail Art-Shows nach den bis heute im Netz geläufigen Grundsätzen der Gleichheit.<sup>176</sup> Die Vielzahl an neuen Mitgliedern stellte das Netzwerk vor neue Herausforderungen. Mit dem Zuwachs an neuen Mitgliedern ergab sich eine Zunahme an Junk-Mail, die einige Exponentinnen und Exponenten irritierte und verärgerte, wie Ken Friedman aus seiner Erfahrung wie folgt schilderte:

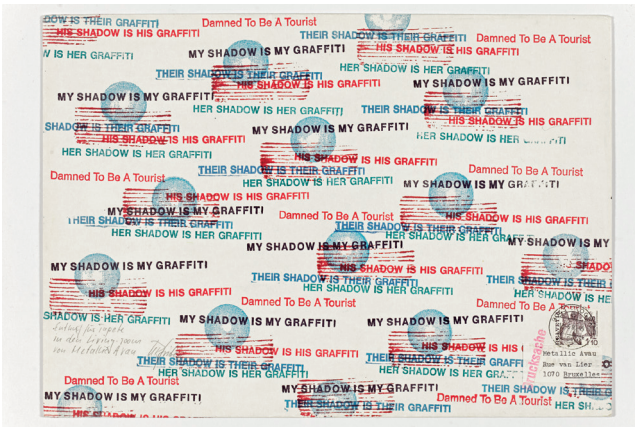
„Some of us who had been active in the first two eras of mail art were irritated, even angered by the explosion of junk mail and self-serving egotism in the third. I for one, failed to recognize the fact that growth produces growing pains, that new artists need to explore, even to be stupid as they try their hand. The time was marked by hundreds of projects and exhibitions termed ‚first‘ and ‚first international‘, as artists unaware of history and community each tried to become the leading figure in the network. At the same time, their striving was genuine. The debates had already begun that were to provide a platform for a renewed sense of community“.<sup>177</sup>



a



b



c

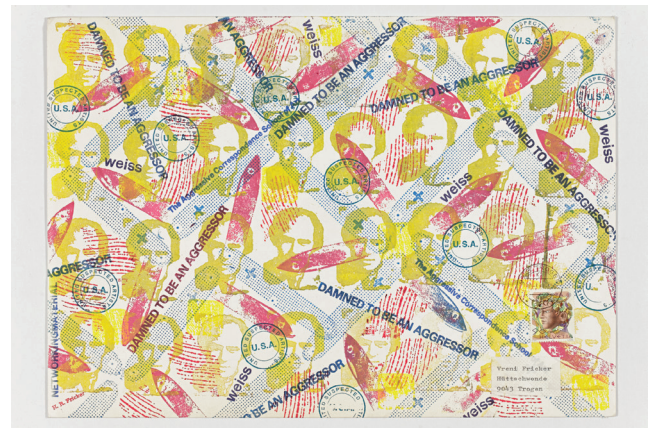


d

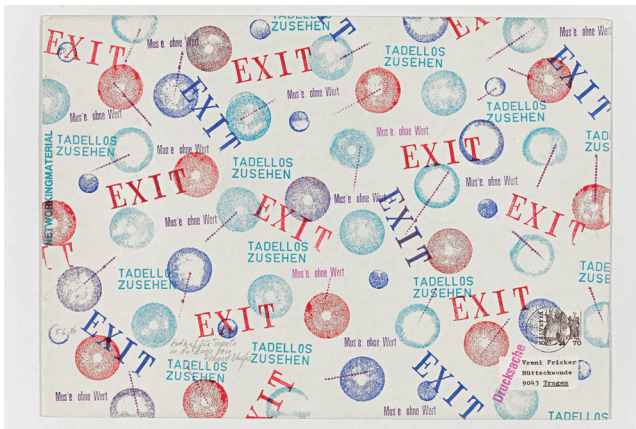
Die Ausdehnung des Netzwerks hatte einen Wandel zur Folge. Diesen empfand Friedman als negativ und enttäuschend, weshalb er sich schließlich entschloss, Mitte der 1970er-Jahre das Netzwerk zu verlassen. Er kehrte jedoch zehn Jahre später Mitte der 1980er-Jahre zurück, als, wie Friedman berichtete, die Künstler „Carlo Pittore, J. P. Jacob, Leavenworth Jackson, Chuck Welch, Vittore Baroni, Ullises Carrión, Anna Banana, Shozo Shimamoto, Dobrica Kamperelic und H. R. Fricker“<sup>178</sup> neue Diskussionen und Debatten im Netzwerk anfeuerten und sich nach Friedmans Darstellung eine richtige Gemeinschaft gebildet hatte. 1984 traf Friedman Fricker in New York.<sup>179</sup> Um 1986 proklamierte letzterer scherzhaft gleichsam als eine Antwort auf die überhandnehmende Junk-Mail, nicht länger Mail Art für den Papierkorb produzieren zu wollen, sondern mit seiner Kunst die Wohnräume seiner Kolleginnen und Kollegen infiltrieren zu beabsichtigen. Er entwickelte aus Abdrucken seiner im Netz verwendeten Stempel Tapeten- und Teppichdesigns, die er per Post verschickte. Dabei gestaltete er die Kuverts im gleichen Design (Abb. 17 a–g).<sup>180</sup>



e



f



g

17 a] Stempelabdruck von H. R. Fricker, den er zur Ankündigung seiner um 1986 mit Stempeln kreierte Designs einsetzte. Stempelabdruck aus *MAIL ART IS NOT FINE ART, IT'S THE ARTIST WHO IS FINE*, Designbuch Verlag, Cremlingen, 1987, vgl. 4.59.

17 b–g] Tapetenentwurf für ..., um 1986, bestempelte Briefumschläge, je 25 × 35,5 cm, Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden und Privatsammlung H. R. Fricker, vgl. 4.54–4.57.

Während sich in der Zwischenzeit als Folge der Digitalisierung neue Kanäle für internationale Kommunikation und Austausch aufgetan hatten, war zu jener Zeit, als sich das Netzwerk enorm ausweitete und Mail Art verbreitete, der Postweg der einfachste und günstigste Weg, der gleichsam im direkten Zusammenhang mit der Ausbreitung von Mail Art stand. Held Jr. betonte:

„At the time, the postal system was the cheapest, most convenient way for artists to communicate. Based on the activities of Ray Johnson and Fluxus, an ‚Eternal Network‘ of artists coming and going, was established and flourishing as a provider of information on artist periodicals and zines, rubber stamps, visual poetry, artists’ books, and other manner of artistic mediums marginalized by the mainstream“.<sup>181</sup>

Die Aufmerksamkeit, die dem Netzwerk Anfang der 1970er-Jahre zuteilwurde, verebbte um 1984, als die Szene sich gegen ein Institutionalisiert-Werden mehr

oder weniger sperrte.<sup>182</sup> 1984 entfachte über die Mail Art-Show *Mail Art Then and Now* bei Franklin Furnace in New York eine Debatte über die Frage, inwieweit die heiligen Prinzipien (no fee, no jury, no returns, all works received will be exhibited, ...) für die Ausrichtung von Mail Art-Shows noch eingehalten werden könnten,<sup>183</sup> bei der einige Ausstellende wie Carlo Pittore (1943–2005) mit besonderem Nachdruck die im Netzwerk der Mail Art kursierenden Leitsätze verfochten. Mark Bloch, der als Gast an den zur Show stattfindenden Podiumsdiskussionen teilnahm, deutete die Auseinandersetzung um die Mail Art-Show *Mail Art Then and Now* als einen entscheidenden Moment für das Netzwerk, in dem Mail Art hätte bekannter werden können. Tatsächlich hatten sich jedoch einige Mail Artisten, zu denen Bloch ebenfalls zählte, vehement gegen eine Vereinahmung durch tradierte Ausstellungsmethoden und für die in der Mail Art-Szene geltenden Gleichheitsprinzipien eingesetzt, vermutlich um Mail Art glaubhaft für die Zukunft zu erhalten.<sup>184</sup> Die Kontroverse festigte nach Held Jr. geradezu die Trennung der Mail Art vom Kunstmarkt. Er schrieb: „The Franklin Furnace controversy continued the schism between mail art and mainstream art“.<sup>185</sup>

Gegenwärtig ist ein zunehmendes Interesse für das Phänomen der Mail Art zu beobachten. Ausstellungen in etablierten Kunstinstitutionen, zu denen teilweise Begleitkataloge erscheinen, widmen sich dem vermeintlich Ephemeren in der Kunst,<sup>186</sup> wie etwa Künstlerbriefen, Künstlerbüchern und Mail Art.<sup>187</sup> Werkpräsentationen von bekannten Künstlerinnen und Künstlern wie Joseph Beuys, John M. Armleder oder Klaus Staeck, die sich in einer kurzen Schaffensphase mit den für die Mail Art typischen Medien beschäftigt haben und im Netzwerk der Mail Art aktiv waren, könnten jedoch den falschen Eindruck erwecken, Mail Art sei eine flüchtige Erscheinung, was die Bedeutung und Leistung der Mail Art-Szene leicht übersehen lässt. In Teilen wurde Mail Art bereits untersucht. Die Bedeutung von Mail Art für Osteuropa bildete den Gegenstand der Untersuchung von Kornelia Röder. Röder entwickelte aus der 1996 im Staatlichen Museum Schwerin gezeigten Ausstellung *Mail Art – Osteuropa im internationalen Netzwerk*,<sup>188</sup> zu der ein Katalog und eine Kongressdokumentation entstanden, ihr Dissertationsthema *Topologie und Funktionsweise des Netzwerks der Mail Art. Seine spezifische Bedeutung für Osteuropa von 1960 bis 1989*.<sup>189</sup> Zu Beginn macht Röder darin auf netztheoretische Diskurse aufmerksam, die über kunsthistorische Fragestellungen hinausgehen. Röder liefert bedeutsame Einblicke in die Strukturen und Merkmale der Szene und nennt zentrale internationale Exponenten und Publikationen. Mit ihrer Untersuchung im Hinblick auf Osteuropa verweist sie auf die maßgebliche Beteiligung osteuropäischer Künstlerinnen und Künstler an der Entstehung wie Ausbreitung des Netzwerks der

Mail Art.<sup>190</sup> Mit Osteuropa bezieht sich Röder auf den politisch definierten Raum, sodass Polen, Tschechien, Ungarn und die aus der DDR hervorgegangenen neuen Bundesländer, obwohl sie heute zu Mitteleuropa gezählt werden, eingeschlossen sind; auch das ehemalige Jugoslawien wird berücksichtigt.<sup>191</sup> Röder erarbeitete die Bedeutung des offenen Kommunikationssystems für osteuropäische Künstlerinnen und Künstler, die aufgrund der gesellschaftspolitischen Situation das Netzwerk bis 1989 als ein Medium zur freien Verbreitung ihrer Ideen und Kunst zu nutzen versuchten. Im Hinblick auf die Nutzung der Post von osteuropäischen Künstlerinnen und Künstler wies Ken Friedman auf Folgendes hin:

„There are special cases of correspondence art that involve the mails as a medium of transmission for purposes other than mail art. Good examples of this included exhibitions of art from Eastern Europe in which the cheapest and safest way of sending art to the United States was through the mail, though the art works sent were actually intended as – and only as – photographs, drawings, paintings, or artists’s books.

Certain forms of art have become associated with correspondence art and mail art both by virtue of tradition and the ease with which they are mailed. These include postcards, artists’s books, printed ephemera, rubber stamps, artists’s postage stamps, and posters of various kinds“.<sup>192</sup>

Die Aktivitäten richteten sich gegen die vom Staatssystem ausgeübten Unterdrückungsmechanismen und die von ihm vertretene Kunst- und Kulturpolitik. Röder hielt fest, dass sich mit dem Ende des Eisernen Vorhangs – mit dem gesellschaftlichen Umbruch in Osteuropa – die Bedingungen für dort lebende Kunstschaaffende grundlegend verändert hätten und das Netzwerk der Mail Art als systemübergreifendes und alternatives Kommunikationssystem an Bedeutung verloren habe. Ihre Untersuchung beschränkte sich auf den Zeitraum von 1960 bis 1989. Dass das Netzwerk der Mail Art aufgrund seiner wegweisenden Funktion nicht länger als ein Randphänomen der Kunstgeschichte wahrgenommen werden darf, hat Kornelia Röder mit ihrer Arbeit dargelegt.<sup>193</sup> Obwohl sich mit dem Fall der Mauer 1989 und der Kommerzialisierung des Internets ab Mitte der 1990er-Jahre ein Rückgang an Mail Art-Aktivitäten im Netzwerk bemerkbar machte – der 1990 bis 1993 im Netz ausgerufene Art Strike<sup>194</sup> hatte darauf vermutlich ebenfalls einen geringen Einfluss –, sind einige Mail Artisten noch heute aktiv und das Netzwerk verzeichnet weiterhin neue Mitglieder.<sup>195</sup> Der von 1990 bis 1993 geführte Kunststreik wurde vom britischen Künstler Steve Home initiiert. Mit dem Ausruf zum Art Strike beabsichtigte Home, eine Diskussion

über Kunst anzufeuern, anhand derer hierarchische Strukturen und Ungleichheiten im tradierten System aufgedeckt werden sollten. Dabei war Home bewusst, dass der Streik nicht zu einem Zusammenbruch des tradierten Systems führen würde. Er schrieb:

„The 1990 Art Strike was called as a means of encouraging critical debate around the concept of art. While certain individuals will put down their tools and cease to make, distribute, sell, exhibit or discuss their cultural work for a three-year period beginning on 1st January 1990 the numbers involved will be so small that the strike is unlikely to force the closure of any galleries or other art institutions. It will, however, demonstrate that the socially imposed hierarchy of the arts can be aggressively challenged“.<sup>196</sup>

Kornelia Röder wie auch Franziska Dittert, die mit *Mail Art in der DDR. Eine intermediale Subkultur im Kontext der Avantgarde*<sup>197</sup> das Aufkommen und Verbreiten sowie die Bedeutung der Mail Art in der DDR untersuchte, liefern beide, trotz ihrer zeitlichen und geographischen Eingrenzung, neben ihren Forschungsergebnissen wertvolle Quellen und Informationen über die für das Netzwerk der Mail Art allgemein geltenden Strukturen und Wesensmerkmale.

Aufgrund Frickers auf das Netzwerk der Mail Art einflussnehmenden Leistungen als Verfasser des Tourism-Konzeptes und als Co-Begründer der weltweiten dezentralen Mail Art- und Networker-Kongresse findet er in der Literatur über Mail Art häufig zumindest Erwähnung. Anlässlich seiner Ausstellungen 1986 in Weddel und 1989 in St. Gallen erschienen Kataloge, die mitunter Einblicke in die Aktivitäten des Künstlers vor seinem Beitritt in die Mail Art geben. 1985, als Bernd Löbach die Ausstellung mit Fricker in seinem Museum für moderne Kunst Weddel plante, wurden die zur Vorbereitung der Ausstellung geführten Gespräche zwischen Löbach und Fricker von ihnen dokumentiert. Ihre geführten Unterhaltungen flossen in Textform in den zur Ausstellung von Löbach herausgegebenen Katalog ein – veröffentlicht in seiner Schriftenreihe der Galerie für Visuelle Erlebnisse Weddel als 10. Band 1986.<sup>198</sup> Einen weiteren bedeutsamen Beitrag zur Auseinandersetzung mit Frickers künstlerischen Anfängen lieferte Marcel Zünd mit seinem Text für den 1989 im Vexer Verlag in der Auflage von tausend Exemplaren zur Ausstellung *H. R. Fricker: I am a Networker (sometimes)* unter gleichem Titel erschienenen Katalog.<sup>199</sup> Mithilfe weniger Beispiele von Werken, die Fricker im Vorfeld seiner Mail Art entwickelt hatte, führt der Text von Zünd in Frickers Schaffen ein, das Zünd bis 1989 in drei Phasen unterteilte, wobei er die erste Phase von 1972 bis 1979 als Findungsphase, die zweite von 1979 bis 1984 als Phase zur Verbreitung seiner Themen und die

ditte ab 1984 zur Intensivierung seiner Mail Art-Aktivitäten beschrieb. Dabei blieb Zünd sowohl in seiner Verwendung von Oberbegriffen für die einzelnen Phasen als auch in seinen erläuternden Ausführungen unbestimmt. Zünd postulierte: „Frickers bisherige Arbeit lässt sich rückblickend in 3 Phasen unterteilen. Die erste (1972 bis ca. 1979) umfasst den eigenen künstlerischen Aufbruch und die Entwicklung der bis heute wichtigsten Themen. [...]“<sup>200</sup>

Was Zünd genau mit dem Begriff künstlerischer Aufbruch meinte, ist unklar. Sofern hiermit Frickers Beginn der eigenen künstlerischen Tätigkeit beschrieben wird, ist die erste Phase von Zünd etwas zu früh angesetzt, da Frickers erste Arbeiten um 1973 entstanden. Sofern Zünd Frickers theoretische Auseinandersetzung mit der Kunst für die benannte Aufbruchsphase mitdachte, wäre allerdings der Anfang der ersten Phase zu spät bestimmt. In diesem Fall müsste die erste Phase mit Frickers Umzug 1968 nach Zürich beginnen, wo er inspiriert von der Kunst- und Kulturszene damit begann, sich ernsthaft mit Kunst zu befassen (siehe Vor Beginn der Buchführung). Neben der Einführung von Zünd konzentriert sich der Katalog mit Textbeiträgen von Mail Artisten zu „regionalen Aspekten“,<sup>201</sup> „individuellen Standpunkten“<sup>202</sup> und „einzelnen Medien“<sup>203</sup> im Netzwerk der Mail Art der 1980er-Jahre schließlich hauptsächlich auf Mail Art. Da im Netzwerk der Mail Art die vorherrschende Sprache Englisch ist, fand das Buch *H. R. Fricker: I am a Networker (sometimes)*, das nur in deutscher Sprache erschien, trotz seines bedeutenden Beitrags zur Mail Art der 1980er-Jahre im Netzwerk der Mail Art nur begrenzt Beachtung. Im von Judith A. Hoffberg herausgegebenen Newsletter *Umbrella* (Vol. 12, NO. 2, 1989) ist das Buch aufgelistet, mit einer kurzen Inhaltsangabe und dem Vermerk: „The German is a bit difficult for those who don't know it! But what great illustrations!“<sup>204</sup>

Ein weiterer Katalog, an dem Fricker maßgeblich beteiligt war, erschien 1994 anlässlich der Gruppenausstellung *Mail-Art. Netzwerk der Künstler*, die vom 23. Februar bis zum 29. Mai 1994 im ehemaligen PTT-Museum in Bern, heute Museum für Kommunikation, präsentiert wurde und als eine der ersten umfangreichen Ausstellungen zum Thema Mail Art in der Schweiz genannt wird.<sup>205</sup> Die Ausstellung wurde mit der Unterstützung und Beteiligung der Schweizer Mail Artisten Günther Ruch, M. Vänçi Stirnemann und Fricker vom Leiter der Sammlung des Museums Karl Kronig organisiert. Zur Ausstellung erschienen ein vierzigseitiger Katalog (Abb. 136 a) und ein Leporello mit 64 Artistamps von sechzig Mail Artisten (Abb. 136 b, c). Für die Eröffnungsfeier der Ausstellung hatte Fricker ein besonderes Projekt entwickelt, *THE FACE OF THE NETWORK*, über das er im übertragenen Sinn hundertdreißig Mail Artisten aus 25 Ländern nach Bern beförderte, indem er sich live per Fax Porträts von ihnen senden ließ, die

er während der Vernissage auf Augenhöhe im Veranstaltungsraum an Leinen befestigte (siehe *Tourism und Decentralized World Wide Mail Art and Network Congresses*). Die Dokumente der Performance gingen in die Sammlung des Museums für Kommunikation in Bern über. Seit 1996 befindet sich der wesentliche Teil von Frickers Mail Art-Sammlung im Archiv des Museums. Die Sammlung des Museums für Kommunikation in Bern beherbergt neben Mail Art von Fricker auch einen Teil des Nachlasses des Schweizer Künstlers und Mail Artisten Marcel Stüssi (1943–1997), der ein Jahr nach Fricker 1982 in das internationale Netzwerk der Mail Art einstieg.<sup>206</sup> Daneben hat Fricker dem Archiv der Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden in Trogen Arbeiten und Bücher überlassen. 2002 erhielt die Kantonsbibliothek eine umfangreiche Schenkung des Künstlers von Mail Art, Mail Art-Publikationen, Fotoarbeiten und Plakaten.<sup>207</sup> Seine restliche Mail Art befindet sich entweder auf der Welt verstreut in privaten Archiven von Mail Artisten oder ist noch im Besitz des Künstlers in Trogen. Da Fricker in der Regel jeweils ein Belegexemplar seiner Arbeiten, die er an Mail Artisten versandte, zusätzlich an seine Anschrift, adressiert an seine Frau, verschickte, beinhaltet seine Mail Art-Sammlung nicht nur die Mail Art von Kolleginnen und Kollegen; Fricker bewahrte so auch seine eigenen Mail Art-Beiträge auf. Als Vorbereitung auf eine weitere Übergabe seines Vorlasses an die Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden begann Fricker 2019, seine noch bei ihm zu Hause in Trogen lagernde Mail Art nach verschiedenen Bereichen, nach Kuverts, Markenbögen und Vorlagen u. a., zu sortieren, diese zu beschreiben und zu nummerieren.<sup>208</sup> Eine Durchsicht dieser Markenbögen zeigt, dass er seine Markenbögen signierte und in einer Auflage produzierte, wenngleich er sich nicht konsequent an diese Limitierung hielt.

Eine erste umfangreiche Sichtung der künstlerischen Arbeiten von Fricker aus der Zeit von 1973 bis 2011 erfolgte für das Ausstellungs- und Publikationsprojekt *H. R. Fricker: Erobert die Wohnzimmer dieser Welt!* 2011/2012, mit dessen Co-Leitung ich im Rahmen meiner wissenschaftlichen Mitarbeit im Kunstmuseum Thurgau betraut wurde und für das ich die Texte in der Werkzusammenstellung verfasste. Sowohl für die Ausstellung als auch für den Katalog wurde eine Ordnung gewählt, die auf Frickers künstlerische Strategien und Medien verweist. Die Werkzusammenstellung im Katalog setzt sich aus acht Kapiteln zusammen. Die Anordnung der Kapitel, übertitelt mit Fotografieren, Plakatieren, Aufrufen, Kommunizieren, Vernetzen, Besetzen, Benennen und Gründen, suggeriert eine chronologische Abfolge der von Fricker angewandten Methoden und Medien. Alle acht Kapitel beginnen mit einem Einleitungstext, sie sind reich bebildert und beinhalten kurze Werkbeschreibungen. Zusätzlich zur Werkzusammenstellung liefern die vorangestellten Texte von Markus Landert,



Kornelia Röder, Ursula Badrutt und das abschließende Interview, geführt von Matthias Kuhn, Einblicke in Frickers Werk. Der Katalog ist in Deutsch und Englisch im Verlag edition fink in Zürich 2012 erschien und wurde zudem über die Homepage [www.erobertdiewohnzimmer.net](http://www.erobertdiewohnzimmer.net) in vollem Umfang online gestellt. Ausgehend von meiner intensiven Mitarbeit an diesem Ausstellungs- und Publikationsprojekt entwickelte ich die angeführten Fragestellungen und die These, dass Fricker noch vor seinem Wissen vom internationalen Netzwerk der Mail Art die dort vorherrschende demokratische und egalitäre Haltung verinnerlicht hatte, da er sich schon im Vorfeld vor allem auf demokratisierende, dezentralisierende und vernetzende Aspekte konzentrierte. Ich fasste den Entschluss, das Werk des Schweizer Künstlers daraufhin tiefergehend zu untersuchen. Während die Publikation mit zahlreichen Abbildungen und Kurztexten zu Frickers Werken einen ersten Überblick über das vielseitige Schaffen des Schweizer Künstlers liefert und die Bandbreite seiner künstlerischen Tätigkeit skizziert, werden mit der vorliegenden Arbeit, die sich auf Frickers künstlerische Anfänge und seinen Einstieg ins Netzwerk der Mail Art konzentriert, zum ersten Mal dessen Ansichten über Kunst sowie seine Absichten und Interessen, Kunst zu machen, und seine Auseinandersetzung mit dem Rollenbild des Künstlers<sup>209</sup> vertiefend untersucht. Darüber hinaus wird erstmals der Frage nachgegangen, welche Wichtigkeit seine Beteiligung im Netzwerk der Mail Art und seine Beschäftigung mit Mail Art für ihn hatten. Um Frickers Themen und Mittel sowie den Reiz, den das Netzwerk der Mail Art auf den Künstler ausübte, klären zu können, werden seine vor 1981 entstandenen Arbeiten und seine damalige Arbeits- und Lebenssituation im Besonderen betrachtet. Es werden erstmals Zusammenhänge, Entwicklungen und Kernanliegen herausgearbeitet. Da der Großteil von Frickers Werken mit Abbildungen und Kurzbeschreibungen über die Homepage [www.erobertdiewohnzimmer.net](http://www.erobertdiewohnzimmer.net) einsehbar ist, wird zum Teil ohne weitere Beschreibungen und Ausführungen unter Angabe der jeweiligen Stelle im Onlinekatalog auf Werke verwiesen.

Aus der Zeit von 1978 bis 1980 – vor Frickers Beitritt in das internationale Netzwerk der Mail Art – existieren zwanzig Notizbücher, die der Künstler für die Forschungsarbeit zur Verfügung gestellt hat. Mit einer zeitlichen Distanz von vierzig Jahren und unter Berücksichtigung seiner bisher entstandenen Arbeiten lassen sich mithilfe der Notizbücher thematische Schwerpunkte schlussfolgern, die für sein späteres Schaffen kaum an Bedeutung verloren haben. Die vorliegende Arbeit veranschaulicht anhand von Werkbeispielen<sup>210</sup> und mit Bezugnahme auf die in seinen Notizbüchern gefundenen Aufzeichnungen des Künstlers, wie Frickers Vorstellungen von Kunst und von der Rolle des Künstlers, die sich bei ihm ab den 1970er-Jahren manifestierten, seine

Kunst maßgeblich beeinflussten. Die Notizbücher liefern wertvolle Hinweise auf Frickers Entscheidung, ab 1978 gezielt aktiv als Künstler öffentlich aufzutreten, wenngleich hier erwähnt werden muss, dass Fricker mit seinem Inserat *Vorbild für Abbild* in gewisser Weise schon 1974 zum ersten Mal öffentlich auftrat.

Die Untersuchung macht unter Zuhilfenahme der Notizbücher komplexe Zusammenhänge im Frühwerk des Konzeptkünstlers, Mail Artisten und Networkers sichtbar und verdeutlicht seine Kernthemen sowie seine wesentlichen Absichten. Das zweite Kapitel befasst sich über die Auseinandersetzung mit seinen Notizbüchern vornehmlich mit der Ausgangsbasis des Künstlers. Dabei wird aufgezeigt, dass Fricker mit dem Beginn seines ersten Notizbuchs 1978 scheinbar beabsichtigte, sich als Künstler zu positionieren. Neben dem Werdegang des Künstlers werden seine ersten Ausstellungen genannt, die in die Zeit seiner Buchführung fallen.

An das zweite Kapitel anschließend, in dem Form und Zweck der Notizbücher und der künstlerische Anfang Frickers beschrieben werden, werden im dritten Kapitel Beispiele von Frickers frühen performativen Aktionen mit der Fotokamera besprochen. Davon sind einige einzig in Form von eingeklebten Fotografien als Belege in seinen Notizbüchern erhalten. Über die ausgewählten Werkbeispiele zu seinen Fotoarbeiten aus der Zeit von 1973 bis 1980 werden zentrale Themen und Strategien herausgearbeitet, die für sein weiteres Schaffen richtungsweisend waren. Über die Auseinandersetzung mit Frickers frühen fotografischen Arbeiten wird sein Umgang mit dem Medium Fotografie veranschaulicht und es wird verdeutlicht, wie Fricker teils versuchte, Personen partizipatorisch in seine Arbeiten einzubinden und vernetzende Strategien anzuwenden. Zu jener Zeit, als Fricker künstlerisch aktiv wurde, existierte in St. Gallen kein funktionierendes Kunstmuseum. Dies war vermutlich auch ein Grund dafür, dass Fricker intensiv nach alternativen Ausstellungsmöglichkeiten suchte, womit sich das vierte Kapitel insbesondere befasst. Dort werden im Zusammenhang mit der Frage nach der Zukunft des Kunstmuseums St. Gallen zudem Frickers frühe Initiativen skizziert, die sein Engagement für eine Kunst für alle demonstrieren. Es wird aufgezeigt, dass Fricker sowohl für Kunst unübliche Räume mit Kunst besetzte als auch neue Räume für die Kunst zu öffnen suchte. Während sich das zweite, dritte und vierte Kapitel vornehmlich seinen Anfängen als Künstler und seinen Arbeiten widmen, die mit regionalem Bezug entstanden, befasst sich das fünfte Kapitel mit seinem Einstieg in das internationale Netzwerk der Mail Art und seinen Leistungen als Mail Artist. Dabei wird zum ersten Mal verdeutlicht, welche große Bedeutung sein Aufenthalt in New York 1984 für die Entwicklung seiner darauffolgenden Aufrufe im Netzwerk der

Mail Art hatte. Um darzulegen, inwieweit sich sein längst in seinen frühen Arbeiten abzeichnendes Interesse für den Raum, für Grenzbereiche, Zwischenräume und Nicht-Orte, vor allem über seine Tätigkeit in den 1980er-Jahren im Netzwerk der Mail Art noch intensiviert, wird am Rande stellenweise auf Arbeiten nach 1986 eingegangen. Schließlich besetzte Fricker ab den 1990er-Jahren mittels Schilder Räume und seine Auseinandersetzung mit Raum und Sprache trat verstärkt in den Mittelpunkt seines Schaffens. Im sechsten Kapitel wird kurz auf Frickers Interesse für die Kunst von Menschen mit Behinderungen eingegangen und auf seine Sammlung von Outsider Art, die ebenfalls sein spezielles Interesse für eine Kunst belegt, die einer Kommunikation dienen kann.

In Verbindung mit der vorliegenden Arbeit ist ein Film entstanden, der auf Zusammenschnitten von Gesprächen mit Mail Artisten basiert, die ich 2014 während einer im Rahmen der Forschungsarbeit unternommenen Reise in die USA und Kanada geführt habe. In erster Linie ging es hierbei um persönliche Treffen und Gespräche mit Personen, die in der Mail Art-Szene aktiv sind oder waren und die mit Fricker im Austausch standen. In New York traf ich Mark Bloch, mit dem Fricker dreißig Jahre zuvor in New York einen offenen Brief an das Netzwerk der Mail Art verfasst hatte. Einige der von mir interviewten Mail Artisten hatte Fricker auf seinen Reisen 1984 nach New York, 1985 nach Los Angeles sowie San Francisco und 1994 nach Kanada persönlich kennengelernt. Ein Großteil der Kontakte entnahm ich aus der Adressliste, die für die Ausstellung *H. R. Fricker: Erobort die Wohnzimmer dieser Welt!* 2011 zusammengestellt wurde. Im Laufe der Vorbereitung auf diese Ausstellung forderte Fricker Personen aus dem Netzwerk der Mail Art via Facebook auf, Arbeiten per Post für die Ausstellung zu schicken. Die eingegangenen Sendungen wurden anschließend während der Ausstellungsdauer an einer Wand in einem Raum präsentiert, der sich speziell dem Thema Mail Art widmete. Die Zusendungen gingen nach Abschluss der Ausstellung in die Sammlung des Kunstmuseums Thurgau über. Die Wand diente der Veranschaulichung von Mail Art und bot eine Vergleichsmöglichkeit zu den im Raum ausgestellten Beispielen von Frickers eigenen Markenbögen, Kuverts, Stempeln, Dokumentationen und Assemblings sowie seinen 1986 mit Stempeln kreierte Tapeten- und Teppichmustern. Es waren zudem kooperative Arbeiten sowie Beispiele von Mail Art aus Frickers Archiv ausgestellt, auch waren Fotos von Mail Artisten zu sehen, die ihn in seinem Networker Hotel in Trogen besucht hatten. Die mit den Zusendungen gestaltete Wand war beschriftet mit MOMA Museum of Mail Art; darunter standen entsprechend der Hängung in alphabetischer Abfolge sowohl die Namen der Beteiligten als auch der durch Fricker im Netzwerk in Umlauf gebrachte Slogan MAIL



ART IS NOT FINE ART, IT'S THE ARTIST WHO IS FINE (Abb. 18 a, b). Die Überschrift MOMA war eine Anspielung auf die von Fricker 1985 organisierte gleichnamige Mail Art-Show, mit der er ironisch die Frage aufwarf, ob sie das Museum of Modern Art in New York besetzen oder ein eigenes Museum zur Bewahrung und zum Erhalt von Mail Art für die Zukunft errichten sollten und, wenn ja, wie dies auszusehen habe. Unter den beteiligten Personen waren hauptsächlich Mail Artisten, mit denen Fricker über Jahrzehnte im Austausch stand und mit denen er heute noch über Facebook befreundet ist. Die im Zuge der Ausstellung erstellte Adressliste der an der Ausstellung beteiligten Mail Artisten nutzte ich später, um diese für persönliche Treffen anzufragen. Dabei beschränkte sich meine Anfrage aufgrund der Reiseroute und der begrenzten Reisedauer – wohl wissend, weitere einflussreiche und für Fricker bedeutende Mail Artisten auslassen zu müssen, – auf einzelne Mail Artisten, die zum Teil spezialisiert auf bestimmte Bereiche und Medien eine wertvolle Einsicht in die Szene und in ihren Austausch mit Fricker geben konnten.

In New York besuchte ich Mark Bloch (Panman),<sup>211</sup> der seit Ende der 1970er-Jahre im Netzwerk der Mail Art aktiv ist. 1982 erhielt Bloch eine Einladung zu Frickers erster Mail Art-Show *Artistic activities in the Country-side*. Bloch befasste sich ab den 1980er-Jahren mit neuen Kommunikationsmedien und begann, sich in Computernetzwerken zu beteiligen. Er arbeitet unter dem Künstlernamen Panman, ist Herausgeber von *Panmag* und verantwortlich für *Panscan TV*. In Hollywood, Kalifornien, traf ich Gerald X. Jupiter-Larsen, der in den späten



**18 a, b]** MOMA, 2011, Dokumentationsfotos: Präsentation der Mail Art-Show *MOMA* als Beitrag zur Ausstellung *H. R. Fricker: Erobort die Wohnzimmer dieser Welt!* im Kunstmuseum Thurgau, 2011–2012, vgl. 4.53.

1970er-Jahren angefangen hatte, im Mail Art-Netzwerk sowie anderen Untergrundszenen aktiv zu werden. Er drehte Filme, machte Videoarbeiten wie auch Radiosendungen und veröffentlichte Romane. Ursprünglich aus der musikalischen Punk-Szene kommend, ist Jupiter-Larsen heute vor allem in der Noise-Szene aktiv und dort eine bekannte Figur. Darüber hinaus sprach ich in Los Angeles mit Leslie Caldera (Creative Thing), Peter Frank, Mike Mollett und Neal Taylor (Skooter, La Dada), von denen Fricker 1985 während seines Aufenthalts in Los Angeles einige persönlich getroffen hatte. In Seattle besuchte ich Carl T. Chew (Triangle) und Robert Rudine (Dogfish). Chew erzählte, dass er 1977 von E. F. Higgins III. in die Idee von Mail Art eingeführt worden sei und dass er sich, obwohl er mit vielen Künstlerinnen und Künstlern aus dem Netzwerk der Mail Art im Laufe der Jahre korrespondiert habe, hauptsächlich auf diejenigen Mail Artisten fokussiert habe, die Artistamps kreierten. Zu diesen Mail Artisten zählt auch Robert Rudine (Dogfish), der sich seit seiner Kindheit für Briefmarken interessiert und sich im Netzwerk auf die Produktion von Artistamps spezialisiert hat. 2012 eröffnete Robert Rudine das MOA – Museum of Artistamps, in dem in unregelmäßigen Abständen wechselnde Ausstellungen ausgerichtet werden. Das Museum befindet sich im imaginären Land TUI TUI, das Robert Rudine 1974 zusammen mit seiner Frau Janet Yoder a. k. a. Dragonfly gründete und für das er eigens Briefmarken, Stempel und andere Dokumente herstellt. So wird beispielsweise ein Visum für den Besuch des Museums benötigt (Abb. 19 a, b). In Vancouver besuchte ich den Gründungsdirektor und ehemaligen Kurator



Abb. 19 a, b] TUI TUI-Visum,  
10. August 2014, Umschlag 11 × 14,6 cm und  
Visum 12 × 9,5 cm, ausgestellt und bearbeitet  
von Robert Rudine für Ute Christiane Hoefert.

der Simon Fraser University Gallery in Burnaby, British Columbia, James Warren Felter (FIVE/CINQ Unlimited).<sup>212</sup> 1974 entstand Felters erste Künstlerbriefmarke, im selben Jahr organisierte und kuratierte er die weltweit erste Ausstellung von *Artists' Stamps and Stamp Images*, die in Kanada, den USA und Europa tourte.<sup>213</sup> Im Rahmen seiner Vorbereitung für diese Ausstellung erfuhr er von dem Netzwerk, in dem er 1974 selbst ein aktives Mitglied wurde. Felter machte mit der Ausstellung und dem Begleitkatalog zur Ausstellung das Netzwerk für andere sichtbar.<sup>214</sup> In seiner Mail Art entwickelte er eine eigene visuelle Sprache. Er ist bekannt für seine Mraurovian-Glyphen. 1989 kuratierte Felter zudem die *International Invitational Artiststamp Exhibition* in der Davidson Gallery in Seattle, für die er Mail Artisten um Einsendungen von signierten und nummerierten Arbeiten bat, die dort zum Verkauf angeboten wurden. Trotz der kontroversen Frage, inwieweit und ob überhaupt Mail Art außerhalb des Netzwerks gehandelt werden sollte, erhielt Felter viele Zusendungen, wie Held Jr. behauptete, vermutlich auch aus Respekt gegenüber seiner herausragenden Leistung als Kurator und Organisator von *Artists' Stamps and Stamp Images*.<sup>215</sup> Zu den wohl bekanntesten Frauen im Netzwerk der Mail Art zählt Anna Banana. Sie lebt in Roberts Creek, Kanada. Anna Banana hatte sich 1971 zum Town Fool von Victoria erklärt und die Erstausgabe ihres Newsletters *Banana Rag* publiziert. 1973 zog sie nach San Francisco und arbeitete an Aufführungen mit den Bay Area Dadaisten; in Kollaboration mit Bill Gaglione war sie Herausgeberin von *VILE*. 1978 tourte sie zusammen mit Bill Gaglione mit ihrer Performance *Futurist Sound* durch

Europa. 1988 gründete sie International Art Post und produzierte für andere Künstlerinnen und Künstler Artistamps. Die Herausgabe von *VILE* und *Banana Rag* sowie ihre Performances hatten einen großen Einfluss auf das Mail Art-Netzwerk.<sup>216</sup>

Über diese Reise lernte ich Mail Artisten aus dem Netzwerk von Fricker persönlich kennen, erhielt Einsicht in verschiedene Archive und erfuhr, welche Beweggründe die Befragten hatten, der Mail Art-Gemeinschaft beizutreten. Die Gespräche wurden offen geführt und filmisch aufgezeichnet. Aus dem mitgebrachten Material entwickelte ich später einen Film über Mail Art, in dem Motive für den Beitritt der Interviewten genannt werden und die Frage nach dem Umgang mit Mail Art-Archiven gestellt wird. Die aus den Interviews gewonnenen Erkenntnisse fließen in Teilen verschriftlicht in die Arbeit ein. Der Film ist Teil der Forschungsarbeit und gewährt als Zusatz zur schriftlichen Arbeit Einblick in diese Szene.