

## NOTATE EINES KÜNSTLERS

Von 1978 bis 1980 führte Fricker Notizhefte,<sup>1</sup> die er konsequent als Bücher kennzeichnete. Sie sind teils betitelt, nummeriert und datiert. Insgesamt existieren zwanzig dieser Bücher, in denen Notizen, Skizzen, Fotos, Zeitungsartikel sowie Fotokopien enthalten sind. Um 1974 begann Fricker, hauptsächlich in öffentlichen Räumen mit Fotoabzügen und Fotokopien zu arbeiten. Viele seiner frühen Arbeiten sind nur noch vereinzelt erhalten. In den Notizbüchern sind Fotoabzüge und Fotokopien eingeklebt, die zu den wenigen Belegen von Frickers frühen künstlerischen Arbeiten zählen. Wenngleich Fricker seine Bücher nicht als durchkomponierte Objekte gestaltete und diese nur für sich anfertigte, erwecken sie dennoch den Eindruck von Künstlerbüchern, da Fricker zuweilen Fotoabzüge und Polaroids in seine Bücher heftete und vor allem, weil er sie als Bücher kennzeichnete. Gleichwohl blieben sie unveröffentlicht, folglich für andere unsichtbar. Erst während der Vorbereitung für das Ausstellungs- und Publikationsprojekt *H. R. Fricker: Erobert die Wohnzimmer dieser Welt!* konnten die Ausstellungsmacher einen ersten Einblick in die Inhalte seiner Notizbücher gewinnen. Für die Ausstellung wurde eine kleine Auswahl dieser Bücher in Vitrinen präsentiert, die den Besuchenden Anschauungsmaterial lieferte. Nach Abschluss der Ausstellung gingen die Notizbücher zunächst zurück in die Hände des Künstlers, der sie für die Forschungsarbeit erneut zur Verfügung gestellt hat. Die Notizbücher sind bedeutsame Quellen, die für die vorliegende Arbeit zum ersten Mal umfassend untersucht wurden.

Die Datierungen und Inhalte der Notizbücher geben Anlass zu der Annahme, dass Fricker diese Bücher speziell anlegte, um sich auf seine Ausstellungen in Chur (1978), St. Gallen (1979, 1980), Zug (1979) und Biel (1980) vorzubereiten. Unter den Einträgen, die hauptsächlich eine Ansammlung und Zusammenstellung von Frickers ersten Gedanken und Ideen zu den noch für die bevorstehenden

Hoefert, Ute Christiane, Rollenflexibilität und Demokratisierung in der Kunst. Der Konzeptkünstler, Mail Artist und Networker H. R. Fricker (Art & Photography 1, ed. by B. Gockel), Heidelberg: arthistoricum.net, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.845>, e-ISBN: 978-3-948466-87-9

Ausstellungen zu planenden Werken zeigen, finden sich neben Entwürfen, von denen Fricker einige wieder verwarf, während er andere weiterverfolgte und konkretisierte, auch künstlerische Ansätze, die für spätere Arbeiten zentral werden sollten.

Bevor in den darauffolgenden Kapiteln unter Berücksichtigung der in den Notizbüchern gefundenen Einträge Werkbeispiele von Frickers frühen Arbeiten besprochen werden, werden die Notizbücher zunächst in der Form und nach dem von Fricker verwendeten Zweck beschrieben. Da Fricker vor 1978 längst Arbeiten realisiert hatte, die in Teilen in seine Notizbücher einfließen, wird überlegt, warum Fricker erst 1978 begann, sein erstes Notizbuch *Churer Buch I* anzulegen.

Die Notizbücher liegen im DIN-A4-Format vor und sind in gutem Zustand, mit der Ausnahme, dass sich partiell Ein- und Aufgeklebtes gelöst hat, wovon sich manches nicht mehr an der ursprünglichen Stelle befindet und wahrscheinlich einzelnes verloren gegangen ist. Die zum Teil noch sichtbaren Klebestreifabdrücke könnten folglich Leerstellen aufweisen. Die Bücher wurden nicht auf Langlebigkeit angelegt. Um das Material zu schonen und dauerhaft zu sichern, wurden die Bücher im Rahmen der Forschungsarbeit eingescannt. Als Beispiele und Nachweise sind einzelne Seiten aus den Büchern abgebildet.

In den Büchern wiederholte sich Fricker zuweilen oder er fügte mit zeitlicher Distanz an verschiedenen Stellen Ergänzungen hinzu. Auch private, tagebuchähnliche Einträge sind enthalten. Das Geschriebene besteht oftmals aus Schlagwörtern und unvollständigen Sätzen. Dabei überwiegen Stichpunkte – einzelne Worte, die in Zeichnungen integriert sind. Nur gelegentlich finden sich ausformulierte Sätze, die angesichts der Schnelligkeit des Verfassers häufig ohne Punkt und Komma und ohne Berücksichtigung der Groß- und Kleinschreibung gekennzeichnet sind. Daraus lässt sich ableiten, dass Fricker für sich schrieb und skizzierte und seinen Text nicht an eine Leserschaft richtete. Es war vielmehr ein Schreiben und Skizzieren, das der eigenen Entwicklung diene – als Prozess, um seine Gedanken zu organisieren. Frickers Verwendung der Bücher lässt den Vergleich mit der bei Vilém Flusser zu findenden Auffassung zu, das Schreiben stelle eine gängige Methode zur Ideenfindung und als Vorstufe zum endgültigen Produkt geradezu eine Notwendigkeit dar. Flusser schrieb:

„[...] daß die Schrift das Denken fixiert. Schreiben ist eine Weise des Denkens. Es gibt kein Denken, das nicht durch eine Geste artikuliert würde. Das Denken vor der Artikulation ist nur eine Virtualität, also nichts. Es realisiert sich durch die Geste hindurch. Strenggenommen kann man nicht denken, ehe man Gesten macht. [...]“<sup>2</sup>

Der in den Notizbüchern ablesbare Skizzier- und Schreibstil von Fricker lässt die Schlussfolgerung zu, dass Fricker die Notizbücher praktisch als Werkzeug zur Weiterentwicklung seiner Ideen und zum Erstellen von Konzepten einsetzte. Über die Notizbücher wird eine Arbeitsweise des Künstlers lesbar, die vergleichbar ist mit epistemischem Schreiben als eine Möglichkeit, für das geistig Ausgedachte eine Form zu finden, um diese weiter ausbilden zu können.

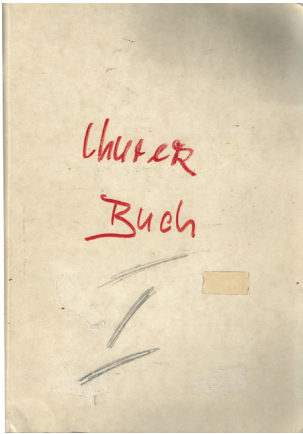
„Epistemisches Schreiben‘ meint [...] ein Schreiben, in dem die im Prozeß gewonnenen Einsichten selbst wieder zum Teil des Prozesses werden und diesen voranbringen. Das Schreiben wird, so konzeptualisiert, ‚integraler Bestandteil des Denkens‘.“<sup>3</sup>

Durch die Abfolge von Frickers Notizen werden bisweilen Arbeitsprozesse und Entwicklungsstufen nachvollziehbar. Zu verschiedenen Themen sowie als Vorarbeit für kommende Ausstellungen befinden sich in den von Fricker angelegten Büchern als schriftlich fixierte Gedankensplitter Ansichten und Einfälle, die aufgrund ihrer skizzen- und lückenhaften Aufzeichnung jedoch nicht immer lesbar und verständlich sind. Für eine Untersuchung der Bücher sind Vorkenntnisse über Frickers Schaffen nahezu zwingend notwendig.

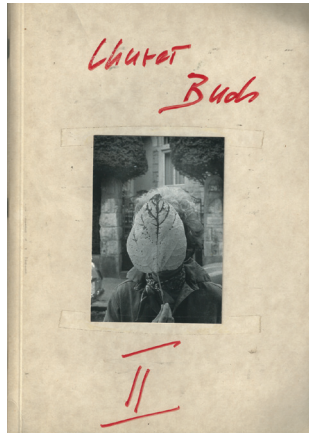
Aus heutiger Sicht gewähren die Bücher neue Einblicke in wesentliche Ansätze des Künstlers, die Harald Szeemann (1933–2005) 1980 noch als „lokale, regionale Bewusstseinskunst aus den späteren 60er-Jahren“ abtat.<sup>4</sup> Szeemann hatte die Mappe zu der Plakatinstallation *7 Stationen* vom Verleger Wolfgang Steiger zur Ansicht erhalten. Die Mappe hatte Steiger in seinem Verlag PATHETIC in einer Auflage von fünfzig signierten Exemplaren herausgegeben.<sup>5</sup> Sie beinhaltete neben den sieben Dokumentationsansichten der Installationen im öffentlichen Raum zudem eine kurz gefasste und bebilderte Beschreibung. Fricker erhielt daraufhin – seiner Aufzeichnung nach – folgende Antwort vom Ausstellungsmacher Szeemann,<sup>6</sup> zu dem er selbst allerdings keinen direkten Kontakt hatte:

„Es fällt mir selbst schwer, etwas dazu zu sagen, weil es – wie soll ich sagen – lokale regionale Bewusstseinskunst ist aus den späteren 60er-Jahren. Ich kann auch nichts dagegen sagen, weil ‚man eben durch alles durch muss‘ und weil es nicht an mir liegen soll, mit pro und contra etwas zu unterbrechen“.<sup>7</sup>

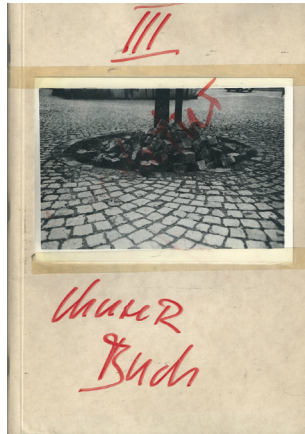
Szeemanns Einschätzung beruht lediglich auf der Sichtung der Mappe von Fricker.<sup>8</sup> Hätte Szeemann noch weitere von Frickers Konzepten gesehen, hätte



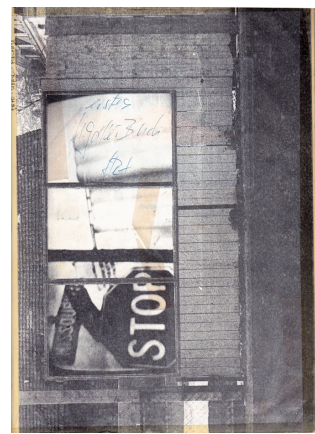
a



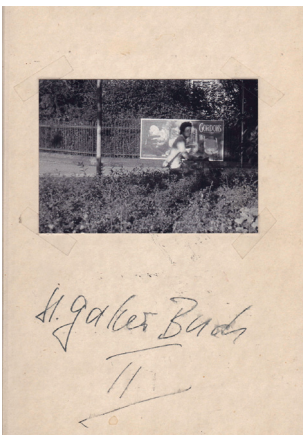
b



c



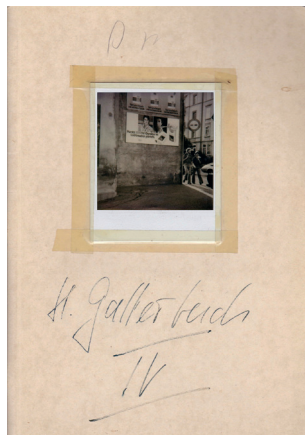
d



e



f

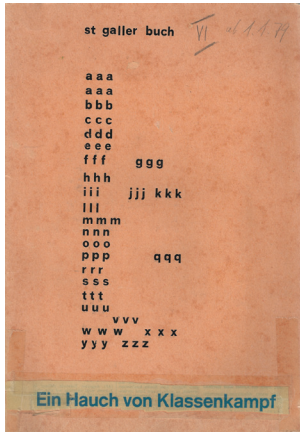


g

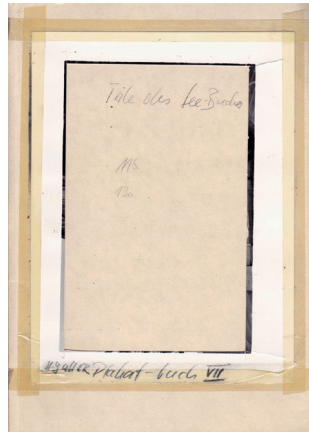


h





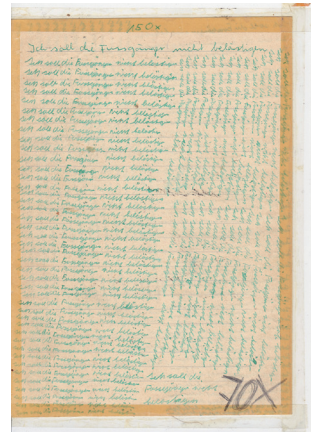
i



j



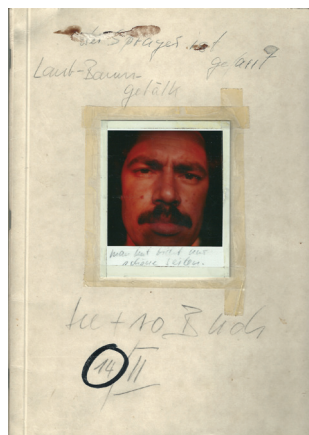
k



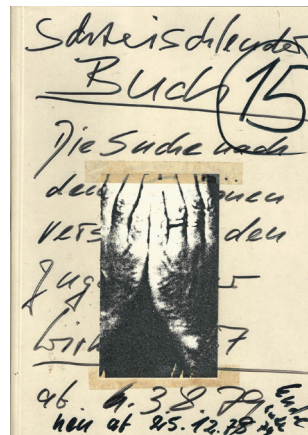
l



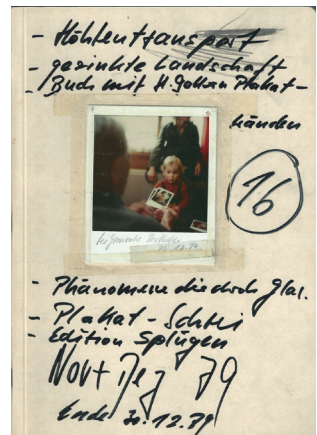
m



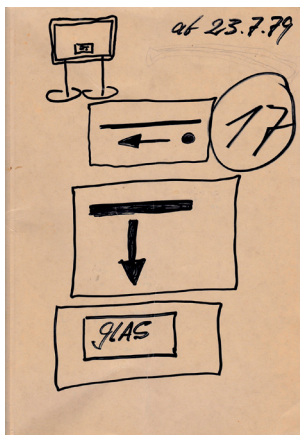
n



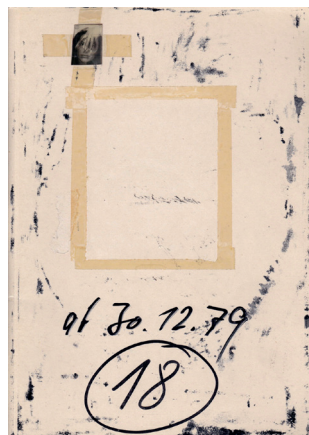
o



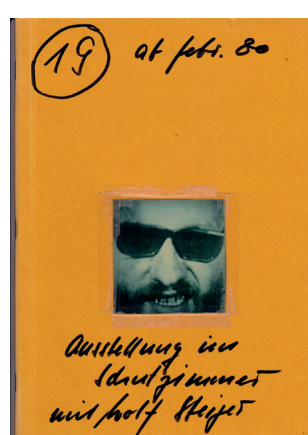
p



q



r



s



t

er Frickers Schaffen vermutlich anders beurteilt, da sich bereits in Frickers frühen Konzepten nicht nur eine intensive Beschäftigung des Künstlers mit Bewusstsein und Wahrnehmung abzeichnete, sondern auch eine Auseinandersetzung mit der Möglichkeit, unter Verwendung von Techniken wie Fotografie und Xerox, kreative Methoden der Kommunikation auszuprobieren, die als Versuche eines räumlich und zeitlich entgrenzten Austauschs verstanden werden können. In Frickers frühen Arbeiten und Konzepten lässt sich durchaus eine Absicht des Künstlers feststellen, mittels der Kunst eine Bewusstseinsveränderung zu bewirken. Diese jedoch auf eine Art Bewusstseinskunst der späteren 1960er-Jahre zu „reduzieren“, wird keineswegs dem künstlerischen Anliegen Frickers gerecht, der 1977 mit Aktionen wie *Blickfeld-Protokolle* mit Vernetzungsmöglichkeiten experimentierte und nach einer Sichtbarmachung von Anwesenheit trotz physischer Abwesenheit suchte – Möglichkeiten, die uns heute in einer Zeit der nahezu ständigen Erreichbarkeit über die digitalen Medien als selbstverständlich erscheinen, die zu jener Zeit jedoch technisch noch in der Entwicklung steckten. Mit spielerisch anmutenden Konzepten verwies Fricker für sich und andere auf Möglichkeiten, unabhängig von Zeit und Ort miteinander in Kontakt zu treten und eigene wie fremde Blickfelder zu visualisieren. Die Aufzeichnungen in seinen Büchern belegen, dass Fricker nicht erst „durch alles durch musste“,<sup>9</sup> wie Szeemann vermutete. Die Bücher gestatten einen weitergefassten Blick auf sein künstlerisches Denken und Handeln. Aus ihnen geht hervor, dass sich Fricker bereits Ende der 1970er-Jahre mit Fragen auseinandersetzte, aus denen sich seine zentralen Themen entwickelten. Auf diese wird in den folgenden Kapiteln ausdrücklich eingegangen.

Die vom Künstler für die Forschungsarbeit zur Verfügung gestellten Notizbücher sind wie unten dargestellt beschriftet. Da Fricker nur gelegentlich Einträge datierte und zudem vereinzelt Einträge mit Datierung in ihrer zeitlichen Abfolge ungeordnet sind, kann davon ausgegangen werden, dass er in den Büchern mitunter Nachträge vornahm. Auch kann nicht ausgeschlossen werden, dass der Künstler gelegentlich mit verschiedenen Büchern parallel an unterschiedlichen Entwürfen arbeitete. Die folgende Ordnung, von oben nach unten, entspricht etwa der Entstehungsabfolge (Abb. 20 a–t):

Churer Buch I  
Churer Buch II  
Churer Buch III  
erstes St. Galler Buch  
St. Galler Buch II  
III St. Galler-buch

St. Gallerbuch IV  
St. Gallerbuch V  
st. galler buch VI ab 1.1.79  
St. Galler Plakat-Buch VII  
St. Gallerbuch VIII  
St. Gallerbuch IX  
13. I. Seebuch  
14. II. See + 10 Buch  
15. Schreischleuder Buch  
16. Nov + Dez 79  
17. ab 23.7.79  
18. ab 30.12.79  
19. ab febr. 80  
I. Bilder Buch

## Vor Beginn der Buchführung

1973 und 1974 besuchte Fricker gemeinsam mit seiner Frau Sommerkurse an der F+F, Schule für Kunst und Design in Zürich.<sup>10</sup> Während Verena Fricker Zeichenkurse bei Hansjörg Mattmüller belegte, nahm Fricker Kurse bei Doris und Serge Stauffer. Anfänglich nutzte er vor allem die Fotografie und entwickelte sein Auslöser-Richtung-Verfahren,<sup>11</sup> das buchstäblich richtungsweisend für Frickers künstlerisches Handeln fortan von ihm programmatisch eingesetzt wurde. An verschiedenen Stellen in seinen Büchern verteilt, finden sich wiederholend Einträge zu seiner Arbeit *Zürich-Säntis*, *Säntis-Zürich* sowie davon ausgehend weiterentwickelte Konzepte. Obwohl der Datierung zufolge Frickers Buchführung erst ab 1978 begann, nahm er bereits vor 1978 von ihm realisierte Arbeiten in seine Bücher auf, teils in Form von knappen Umschreibungen oder in Form von fotografischen Dokumenten, und durchdachte sie in Teilen erneut. Daraus lässt sich folgern, dass Fricker die Bücher mitunter auch dazu gebrauchte, seine ersten künstlerischen Arbeiten weiterzuentwickeln. Womöglich verfolgte er mittels der Aufzeichnungen zudem die Absicht, sich künstlerisch besser verorten und positionieren zu können. Mit einer zeitlichen Distanz von mehreren Jahren finden sich zudem Notizen über seine Zeit an der F+F in Zürich. Während eines Kurses bei Serge Stauffer entwickelte er die Idee zu seiner mit der Fotokamera durchgeführten Aktion *Zürich-Säntis*, *Säntis-Zürich* (Abb. 21 a–c). Fricker schrieb: „1974 bei Serge, anstatt etwas abzuzeichnen, hatte ich das Drahtschmidli verlassen, um [mich] auf den Weg zum Heimplatz (wo das Kunsthaus steht) zu machen“.<sup>12</sup>





AUSLÖSER



RICHTUNG

Ort: Zürich Datum: Juli 74  
Strecke: von Lorge zum Heimplatz  
Auslöser: eine Folie sehen die an oben links einigert  
Richtung: sich mittels Kompass in Richtung links drehen.

HRR R. H. H. H.



AUSLÖSER



RICHTUNG

Ort: Zürich Datum: Juli 74  
Strecke: von Lorge zum Heimplatz  
Auslöser: eine Folie sehen die an oben links einigert  
Richtung: sich mittels Kompass in Richtung links drehen.

HRR R. H. H. H.

21 a, b] Zürich – Säntis, Sommer 1974,  
Schwarz-Weiß-Fotografien, je 12 × 18 cm,  
auf DIN-A3-Karton mit Detailangaben, signiert,  
vgl. 1.01.



Sobald ich aus Sants ein Objekt sehe das mich an die Zwitscherer erinnert drühe ich mich an jenes  
 Stelle mit Hilfe des Kompasses in Richtung Jüsch.

**21 c]** Sants – Zürich,  
 Sommer 1974,  
 Schwarz-Weiß-Fotografien,  
 je 15 × 10 cm, auf  
 DIN-A2-Karton mit einer  
 Kurzbeschreibung der  
 De-Konditionierungs-  
 Aktion, signiert, vgl. 1.02.

Sants - Zürich 1974



In der Notiz hob Fricker hervor, dass er im Gegensatz zu den anderen Kursteilnehmenden das damalige Jugendzentrum Drahtschmidli verlassen habe, in dem die Schule F+F damals – neben weiteren Räumen, die in der Stadt Zürich verteilt waren – einen Kursraum hatte, um im öffentlichen Raum auf der Straße seine Fotoaktion *Zürich-Säntis* zu realisieren. Er nannte hier die Wegstrecke, die er für *Zürich-Säntis* 1974 zurückgelegt hatte. Der Weg in Richtung Kunsthaus scheint dabei nicht zufällig gewählt.

Mit Fotoapparat und Kompass ausgerüstet, begab sich Fricker ab 1974 in den öffentlichen Außenraum und reagierte mittels Fotografie auf einen zufälligen Fund, in dem er assoziativ eine Beziehung zu einem im Vorfeld von ihm festgelegten Bestimmungsort erkannte. Er machte zunächst ein Foto des sogenannten Auslösers, das den Fund dokumentierte, und drehte sich dann mit dem Kompass in die Richtung des Bezugspunktes, um ein zweites Foto anzufertigen, das in Ausrichtung des Bezugsortes ein Stadt- oder Landschaftsbild zeigte. Es entstand somit immer ein Bildpaar. Frickers Vorgehensweise lässt die Schlussfolgerung zu, dass für Fricker weniger ästhetische Kriterien entscheidend waren, um eine Aufnahme anzufertigen. Vielmehr reagierte er auf Zufallsfunde und dokumentierte mithilfe der Kamera sein Verhalten im Raum. Fricker setzte das Auslöser-Richtung-Verfahren unterschiedlich ein, indem er sich jeweils neue Richtungsweiser ausdachte und daran angelehnt neue Regeln aufstellte. Im Zusammenhang mit seiner Entwicklung der Arbeit *Zürich-Säntis*, *Säntis-Zürich* machte Fricker in einem seiner Notizbücher folgende Bemerkung, aus der hervorgeht, dass Frickers Idee scheinbar bei seinem Kursleiter Stauffer wenig Anklang fand:

„Ich sagte Serge, dass ich vor hätte, auf diesem Weg eine Arbeit zu machen. Ich versuchte, Serge zu erklären, was ich vor hatte mit Formen, die an den Säntis erinnern und einen Kompass, der mein Verhalten steuern solle. Er verstand nicht, was ich vor hatte, noch warum. Die Frage nach dem Kontext war nicht klar [...]“.<sup>13</sup>

Da Fricker die Fotoaktion *Zürich-Säntis*, *Säntis-Zürich* realisierte, lässt sich ableiten, dass er ungeachtet der Reaktion des Kursleiters Stauffer, wie Fricker sie aus der Erinnerung in seinem Notizbuch festhielt, seine Ideen und Pläne unbeirrt weiterverfolgte. Obwohl sich Fricker mit seinen Notizbüchern nicht direkt an eine Leserschaft richtete, stellt sich dennoch die Frage, inwieweit ihm die schriftlichen Darstellungen in seinen Notizbüchern dazu dienten, seine Konzepte anschaulich zu erklären, zumal in den Notizbüchern vereinzelt kurze Beschreibungen von Arbeiten nachzulesen sind, die Fricker in der dritten Person verfasste.

Zudem stellt sich die Frage, welche Funktion diese Darstellung in Bezug auf seine Positionierung als Künstler hatte.

Serge Stauffer war Mitbegründer und bis 1978 gemeinsam mit Hansjörg Mattmüller Leiter der F+F. Er beschäftigte sich intensiv mit dem Werk von Marcel Duchamp, zu dem er ab 1957 regelmäßig Kontakt hatte.<sup>14</sup> Stauffer übersetzte dessen Texte ins Deutsche. Sein Interesse für „die Bedeutung des Gedanklichen im Werk Duchamps“<sup>15</sup> teilte er mit seinem Jugend- und Künstlerfreund André Thomkins. „Für Thomkins und Duchamp – das gilt genauso wie für Stauffer – war Künstler zu sein in erster Linie eine Lebensform“,<sup>16</sup> so die Einschätzung des Kunsthistorikers Herbert Moldering. Stauffer warb für eine Kunst als gestalterisches Experiment, für eine „Kunst als Forschung“.<sup>17</sup> Stauffer verstand seine Aufgabe als Vermittler von Kunst nicht darin, Menschen zu Künstlerinnen und Künstlern auszubilden. Vielmehr wollte er den Kursteilnehmenden die Möglichkeit aufzeigen, über die künstlerische Praxis bedeutsame Erkenntnisse fürs Leben zu gewinnen. Obwohl Fricker den Kursen Stauffers für seinen künstlerischen Werdegang nachträglich kaum Bedeutung beimisst und er von seinem Kursleiter in gestalterischen Fragen und für die Umsetzung seiner Ideen eventuell nur wenig Anregung erhalten haben mag,<sup>18</sup> scheint Stauffer doch Einfluss auf Fricker ausgeübt zu haben, da Fricker wie Stauffer zuweilen Kunst zu Forschungszwecken seiner selbst anwandte. Auch lassen sich bei der Themenwahl durchaus Parallelen zwischen beiden feststellen. Denn wie Stauffer begann auch Fricker, sich mit optischen Täuschungseffekten, mit Emanzipation und einer Befragung seines Beziehungslebens zu beschäftigen – Themen, die Fricker reizten und die, wie er später selbst bemerkte, auf ähnliche Effekte und Resultate abzielten, weshalb vermutet werden könnte, er wäre erst durch Stauffer für diese Themen sensibilisiert worden, was der Künstler allerdings für sich verneint. Jedoch berichtete Fricker, über Stauffer mehr über das Schaffen von Marcel Duchamp (1887–1968) und André Thomkins (1930–1985) erfahren zu haben und sich insbesondere, vor allem angeregt durch Doris Stauffer, verstärkt mit der Rollendebatte Mann–Frau befasst zu haben.

Darüber hinaus bildeten Emanzipation und Beziehungsleben auch die zentralen Themen der studentischen 68er-Bewegung, die global auf ein breites Echo der Generation stieß, zu der Fricker zählt. Fricker hatte auch einen Kurs bei Doris Stauffer belegt, die sich für die Gleichberechtigung der Frau einsetzte und Mitbegründerin der Frauenbefreiungsbewegung in Zürich war.<sup>19</sup> Mit seinen Arbeiten ab 1981 im Kontext seines Projekts *Ida Schläpfer* engagierte sich auch Fricker für die Gleichberechtigung. Er forderte unter dem Pseudonym *Ida Schläpfer* das in den Kantonen Appenzell noch fehlende Frauenstimmrecht ein. Fricker fühlte sich nach eigener Aussage schon deshalb besonders verpflichtet,

sich für das Frauenstimmrecht einzusetzen, da er in einer von Frauen dominierten Familie als einziger über das Wahlrecht verfügte. Dieses Recht, zu wählen, wünschte er sich auch für seine Frau und für seine Töchter. Auch wenn sich thematische Gemeinsamkeiten aufzeigen lassen, ist nachträglich schwer zu beurteilen, ob und inwiefern die Kurse von Doris und Serge Stauffer Frickers künstlerischen Werdegang geprägt haben. Nach Frickers eigenem Bekunden hatte er vielmehr das Gefühl, auf dem richtigen Weg zu sein und in dem bestätigt zu werden, was er bereits dachte und wonach er handelte.<sup>20</sup> Und wenngleich der Inhalt des Unterrichts für seine künstlerische Entwicklung vielleicht weniger bedeutend gewesen ist, so war womöglich die Art und Weise des Unterrichts für seine künstlerische Ausbildung von Einfluss. Die 1971 als private Institution gegründete Schule erklärte ihre Ziele wie folgt:

„[...] die Einübung einer gesellschaftsrelevanten Kunstpraxis, die Verflachung der Lehrer-Schüler-Hierarchie und die Erweiterung der Lehrangebote in Richtung Performance und Neue Medien unter Einbezug international wichtiger Kunstschaffender und Theoretiker“.<sup>21</sup>

Diese Annäherung an einen Unterricht auf Augenhöhe, bei dem kein Frontalunterricht, sondern ein gegenseitiges Voneinander-Lernen stattfindet, die Einübung einer gesellschaftsrelevanten Kunstpraxis sowie das von Mattmüller erklärte Ziel, einen Diskurs außerhalb der Akademien stattfinden zu lassen, mochten Fricker bekräftigt haben, später mit alternativen Ausstellungsmodellen und -verfahren zu experimentieren. Bereits in seinen frühen Anfängen interessierte sich Fricker für eine demokratische Ausrichtung und suchte nach einer Sichtbarmachung seiner Kunst außerhalb der gängigen Kunstinstitutionen. Dieses Interesse und Bewusstsein für Kunst sowie seine künstlerische Orientierung konnten sich möglicherweise erst durch die von ihm besuchten Kurse an der F+F entfalten.

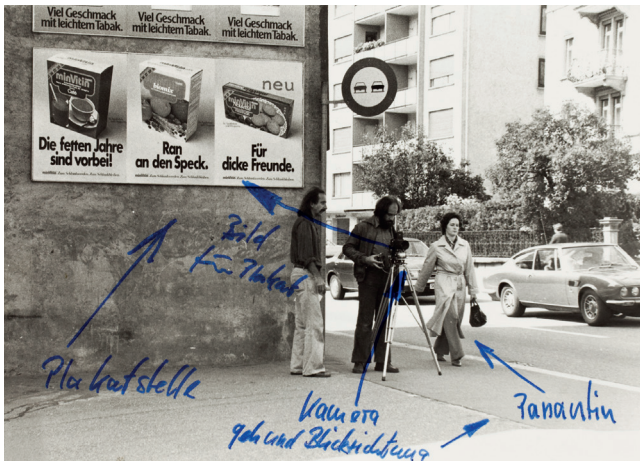
Was allerdings ausschlaggebend für seinen Entschluss war, Kurse an der F+F zu belegen, sich intensiv mit Kunst zu befassen und sich schließlich selbst als Künstler versuchen zu wollen, kann Fricker heute rückblickend nicht beantworten.<sup>22</sup> Ab 1968 bewegte er sich zunehmend in einem Umfeld von Künstlerinnen und Künstlern. Zudem las er verschiedene Bücher über Kunst und besuchte Ausstellungen. Der Kontakt zu seinem Jugendfreund Nikolaus Erb, der damals in einem Architekturbüro in Zürich arbeitete, das mit Kunstwerken von Tom Wesselmann und Andy Warhol ausgestattet war, wie Fricker sich erinnerte, war ihm wichtig.<sup>23</sup> Neben einiger Kunst stieß Fricker über Erb zudem erstmals auf Bücher des Schweizer Schriftstellers Robert Walser (1878–1956), in dessen

Schriften, in dem, was und wie Walser schrieb, er sich gleichsam wiedererkannte. Durch die Auseinandersetzung mit Walser fühlte sich Fricker in seinem Denken bestätigt und folgerte für sich daraus, dass das, was er für sich überlegte, auch etwas sein musste, was akzeptiert werden könnte.<sup>24</sup> Fricker litt, wie er später erklärte, anfänglich unter Minderwertigkeitskomplexen. Er stellte seine Rolle als Mann immer wieder infrage und empfand sich in vielen Bereichen als ein Spätentwickler.<sup>25</sup> Aufgrund der von ihm erklärten Zweifel erscheint es zunächst bemerkenswert, dass sich Fricker ab den 1970er-Jahren mit einem gewissen Selbstverständnis künstlerische Praktiken aneignete und begann, als Künstler öffentlich in Erscheinung zu treten. Eventuell wurde Fricker aber gerade wegen dieser Selbstzweifel künstlerisch aktiv, in der Absicht, seine Unsicherheiten mithilfe der Kunst zu überwinden.

Nach seinem Schulabschluss absolvierte er zunächst eine Lehre im Warenhaus Oscar Weber in St. Gallen. Er zog 1968 nach Zürich, wo er kurzzeitig eine Anstellung in seinem erlernten Beruf als Teppichverkäufer fand. Nach einer Kündigung mit Anfang Zwanzig ging er dann anderen Tätigkeiten nach – er arbeitete im Studentenheim, bei der Bahnpost sowie als Kurier. In der Zeit der Schwarzbach Initiative,<sup>26</sup> bei der erstmals über Überfremdung in der Schweiz abgestimmt wurde, war Fricker im Studentenheim tätig, wo er Studierende aus den verschiedensten Ländern kennenlernte. Er behauptete ihnen gegenüber scherzhaft, dass er dort als Schweizer Sühne für die Initiative leiste, womit er, obwohl er zu dieser Zeit noch nicht als Künstler auftrat, seiner Aufgabe folglich einen höheren Sinn als den des bloßen Geldverdienens verlieh.<sup>27</sup>

Neben Kunstausstellungen in Zürich besuchte Fricker 1969 während eines mehrwöchigen Sprachaufenthalts in London verschiedene Kunstmuseen und sah die erste Retrospektive von René Magritte nach dessen Tod 1967 in der Tate Gallery. Magritte hatte mit seiner künstlerischen Auffassung, über die Malerei das Denken sichtbar machen zu wollen sowie Wort und Bild als gleichrangige Komponenten zu verstehen, einen nachhaltigen Eindruck bei Fricker hinterlassen. Anfang der 1970er-Jahre, über seine Beschäftigung mit Max Imdahls Erläuterungen zum Werk von Barnett Newman *Who's afraid of red, yellow and blue III*, begann darüber hinaus Frickers kritische Auseinandersetzung mit der Frage nach der Bedeutung des Umraums von Kunst. Die Forderung Newmans, sein Bild in einem gangartigen Raum zu installieren, stellte für Fricker zwangsläufig die Notwendigkeit von Museen und tradierten Ausstellungsräumen für die Präsentation und Rezeption von Gegenwartskunst infrage. Durch seinen Bekanntenkreis beeinflusst begann Fricker, sich mit der Gegenwartskunst zu befassen und sein eigenes Handeln und Tun bewusst in einen künstlerischen Kontext zu stellen. Fricker las Texte über Fluxus und Concept Art. Er fand die Vorstellung





a



b



c



d

formuliert und propagiert, Kunst und Leben miteinander verbinden zu können. Im Nachhinein gestand Fricker augenzwinkernd, dass er sein angeeignetes Kunstwissen und seine Bücher über Kunst auch dafür eingesetzt habe, um seiner zukünftigen Frau Verena Gächter zu imponieren.<sup>28</sup> Als Fricker die Texte der Situationisten, die Mitte bis Ende der 1970er-Jahre in deutscher Sprache in der Edition Nautilus veröffentlicht wurden, in den 1980er-Jahren entdeckte, erkannte er darin eine Verwandtschaft und Beziehung zu seinem eigenen künstlerischen Vorgehen.<sup>29</sup>

Fricker war anfangs aber vor allem von der amerikanischen Konzeptkunst stark beeindruckt, die für ihn etwas Neues darstellte und in seinem Umfeld bis dahin nach seinem Wissen so nicht existierte. Er sagte: „Es blieb mir nur, selber etwas zu machen“.<sup>30</sup> Fricker suchte den Kontakt zu Kunstschaffenden und lernte Christian Rothacher und Hugo Suter kennen, die von 1967 bis 1975 in einer

22 a–h] 7 Stationen, St. Gallen, 1978–1979, Dokumentationsfotos der Fotoaktion, vgl. 2.06, 2.07.





e



f



g



h

losen Gemeinschaft zusammen mit Heiner Kielholz, Max Matter, Markus Müller, Josef Herzog und Jakob Nielsen<sup>31</sup> in den ehemaligen Fabrikräumen am Ziegelrain in Aarau „[...] mit zeitgenössischen Kunstrichtungen – Pop Art, Anti-Form und Konzeptkunst – experimentierten“.<sup>32</sup> Als Fricker Werke von Christian Rothacher und Hugo Suter kaufte, erließen sie ihm einen Künstlerabat, was ihm das Gefühl vermittelte, dass sie ihn bereits als Künstler akzeptiert hatten, noch bevor er es selbst tat.<sup>33</sup> Darüber hinaus bekräftigte sein Austausch mit Roman Signer und Bernard Tagwerker seine Absicht, ernsthaft seinen künstlerischen Ideen nachzugehen.

1972 heiratete er Verena Gächter und die erste ihrer drei Töchter, Thea, wurde geboren. Er entschied sich für eine zweite Berufsausbildung zum Erzieher an der Heimerzieherschule in Rorschach, St. Gallen, die er von 1973 bis 1975 abschloss. Parallel dazu besuchte er die Sommerkurse an der F+F.<sup>34</sup> Fricker verstand

seine zweijährige Ausbildung an dieser Schule in Rorschach als gleichwertig zu einer Ausbildung an einer Kunstschule, wie sich aus folgender Notiz Frickers unmissverständlich ableiten lässt: „Soll ich nun in eine Kunstschule oder in eine Erziehungsschule [,] kommt doch letztlich aufs selbe heraus“.<sup>35</sup>

Parallel zur Ausbildung entstanden seine ersten konzeptuellen Arbeiten. Ein obligatorischer Bestandteil der Ausbildung zum Heimerzieher war ein berufsbezogenes Praktikum, das Fricker im Werkheim Neuschwende absolvieren wollte. Zu jener Zeit war dort jedoch lediglich eine Stelle als Köchin frei, auf die sich Frickers Frau bewarb. Nachdem seine Frau die Stelle erhielt, durfte er wie von ihm gewünscht dort schließlich doch ein Praktikum absolvieren. Nach der Festanstellung seiner Frau im Werkheim Neuschwende, in dem sie später stellvertretende Heimleiterin wurde, zogen sie 1976 in das nahe gelegene ehemalige Schulhaus in Hüttschwende in der Gemeinde Trogen, Appenzell Ausserrhoden, wo sie seit mittlerweile über vierzig Jahren leben. Fricker übernahm mehr oder weniger die Rolle des Hausmannes und ging daneben Gelegenheitsjobs nach. Ab 1978, mit dem Beginn der Notizbücher, fasste er den Entschluss, sich verstärkt der eigenen Kunsttätigkeit zuzuwenden. 1978 entwickelte er das Konzept für 7 Stationen (Abb. 22 a–h), für dessen Realisierung er zusätzlich für kurze Zeit als Nachtportier im ehemaligen Hotel Ekkehard in St. Gallen und



23] Büro für künstlerische Umtriebe auf dem Land, 1981, Stempel, Museum für Kommunikation Bern.



a

24 a] Rückgrat, 1996, Stadtplan mit Ortekataster und Straßenverzeichnis, Offsetdruck, 16,8 × 46 cm, vgl. 6.19.

24 b] Rückgrat, 1996, Set aus Messpunktplatte und 6 Grenzpunktbolzen zur Markierung des Feldes „Ort der Zeit“, Dokumentationsfoto, 10 × 15 cm, vgl. 6.20.



b



c

24 c] Rückgrat, 1996, Einlassen der Messpunktplatte „Ort der Lust“, Dokumentationsfoto, 10 × 15 cm, vgl. 6.21.





als Hilfsarbeiter<sup>36</sup> und kümmerte sich tagsüber um seine Töchter. Damit lebten er und seine Frau, die als Hauptverdienerin die Familie finanzierte, einen für diese Zeit und vor allem für den Kanton Appenzell Ausserrhoden, in dem erst 1989 das Wahlrecht für Frauen eingeführt wurde, ein unkonventionell modernes Familienmodell. 1981 eröffnete Fricker in Form eines Stempelabdrucks, den er ihrer Wohnadresse beifügte, sein Büro für künstlerische Umtriebe auf dem Land und wurde Mitglied in der internationalen Mail Art-Szene (Abb. 23).<sup>37</sup> Zudem engagierte sich Fricker aktiv unter dem Pseudonym Ida Schläpfer für die Einführung des zu dieser Zeit noch fehlenden Frauenstimmrechts in Appenzell Inner- und Ausserrhoden. Von 1981 bis Mitte der 1990er-Jahre fokussierte sich Fricker besonders auf seine Aktivitäten als Mail Artist; dabei suchte er nach Möglichkeiten, um die im Netz bereits erkennbaren Richtungen unter Einbezug weiterer Kommunikationskanäle voranzutreiben. 1992 beschilderte Fricker ihr Wohnhaus in Trogen als Networker Hotel. Ab den 1990er-Jahren trat seine Beschilderungskunst in den Vordergrund. Er bewarb sich um Stipendien und konnte Kunst-am-Bau-Projekte realisieren. In der Folge konnte er sich vollends auf seine Kunst konzentrieren. 1996 wurde sein Konzept *Rückgrat*<sup>38</sup> in der Stadt St. Gallen realisiert (Abb. 24 a–f). Dabei handelte es sich für Fricker um den ersten öffentlichen Auftrag von der Stadt St. Gallen.<sup>39</sup> Die Arbeit ist bis heute zumindest in Teilen erhalten.<sup>40</sup>

## Startzeichen für ein Engagement in Sachen Kunst

Noch bevor Fricker anfang, Notizbücher zu verwenden und erste Ausstellungen zu planen, waren seine ersten künstlerischen Arbeiten wie *Zürich–Säntis, Säntis–Zürich*<sup>41</sup> (1974) und *Vorbild für Abbild*<sup>42</sup> (1974), *Topographie–Fotographie*<sup>43</sup> (1976–1978), *Nahlinse*<sup>44</sup> (1977) und *Der Landschaft ihr Bild zeigen*<sup>45</sup> (1977) realisiert. Aufgrund seiner Arbeitsweise ließe sich vermuten, dass Fricker auch zu seinen vor 1978 gefertigten Arbeiten im Vorfeld Skizzen und Notizen anfertigte. In der Form, wie beschrieben, existieren jedoch allein die zwanzig Notizbücher, in denen Fricker allerdings auch Aufzeichnungen von seinen Arbeiten vor 1978 machte und teilweise Dokumente wie Fotografien seiner früheren Arbeiten in die Bücher einklebte.

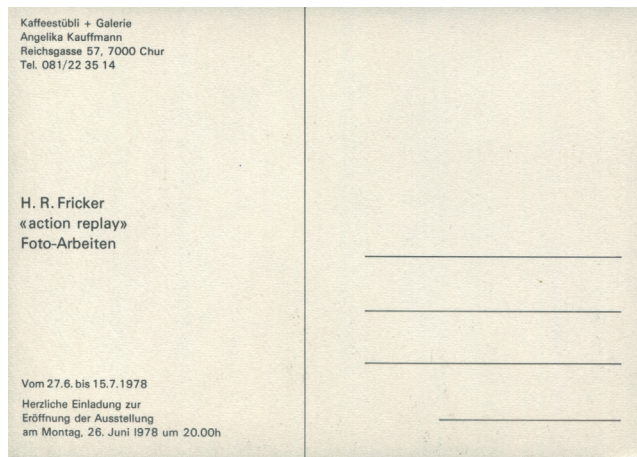
Sein erstes Notizbuch, betitelt mit *Churer Buch I*, datierte Fricker mit 30. März 1978. Zu dieser Zeit begann er mit der Planung seiner ersten Einzelausstellung, die vom 27. Juni bis zum 17. Juli 1978 im Caféstübli Angelika Kauffmann in Chur, Graubünden, stattfand. Dort waren regelmäßig wechselnde kleine Ausstellungen zu sehen.<sup>46</sup> Die Randnotiz auf der Innenseite des Schutzumschlags

vom ersten Churer Buch, „oder: weil Sissi gefragt hat“,<sup>47</sup> lässt vermuten, dass Fricker angefragt wurde, Arbeiten von sich dort auszustellen. Auf das *Churer Buch I* folgten *Churer Buch II* und *Churer Buch III*. Diese Beschriftung kennzeichnet eine Abfolge der Bücher, die Fricker vornehmlich zur Vorbereitung der Ausstellung in Chur dienten. Mehrere Einträge in seinen Büchern belegen, dass für Fricker nicht von vornherein feststand, welche Arbeit er dort zu präsentieren beabsichtigte. In den Chur-Büchern finden sich verschiedene Überlegungen, beispielsweise die Idee für eine Performance.<sup>48</sup> Fricker nutzte die Ausstellung im Caféstübli schließlich als Gelegenheit, um seine vier Jahre zurückliegende Arbeit *Zürich–Säntis, Säntis–Zürich* (Abb. 21 a–c) erstmals öffentlich zu zeigen. Dazu schrieb er: „4 Jahre lang diese Fotos in den Händen und im Kopf [...] s’ist an der Zeit, dass die Geschichte herauskommt“.<sup>49</sup>

Für das Plakat und die Einladungskarte zur Ausstellung in Chur verwendete er ein Foto, das zufällig entstanden war, als er vor laufendem Fernseher den Bildschirm in dem Moment abfotografierte, als ein Mann, dessen Gesicht von einer Fotokamera, die er in seinen Händen hielt, bedeckt wurde und im Akt des Fotografierens scheinbar als Spiegelbild von Fricker auf der Bildfläche erschien (Abb. 25 a, b). Als Ausstellungstitel wählte Fricker *action replay*.<sup>50</sup> Obwohl die Bild- und Titelwahl für Chur in keiner direkten Verbindung zu der präsentierten Arbeit stand, stellte Fricker vor allem über die Abbildung des fotografierenden Mannes, erkennbar als eine Aufnahme von einem Fernsehbildschirm, dennoch einen Bezug zu *Zürich–Säntis, Säntis–Zürich* her. Sowohl das Abbild auf der Einladungskarte als auch die im Auslöser-Richtung-Verfahren entstandenen Fotoarbeiten zeugten jeweils von einem vom Künstler ungeplanten Auffinden und Aufnehmen von Bildern. Darüber rückte er den Zufall ins Zentrum der Arbeiten, in denen zugleich die Frage nach dem ausführenden und rezipierenden Part lesbar wurde.

Während seiner Vorbereitung für die Ausstellung in Chur bemühte sich Fricker zeitgleich um eine weitere Ausstellungsmöglichkeit in der Galerie Wilma Lock in St. Gallen,<sup>51</sup> wo er zu jener Zeit als Aufsicht tätig war. Die Galerie von Wilma Lock bot, wie der Kunstkritiker Gerhard Mack in dem von ihm herausgegebenen Buch über ihre vierzigjährige Galerietätigkeit von 1969 bis 2009 im Nachhinein beschrieb, „[...] von Anfang an jungen Künstlern ein Forum, wie Markus Raetz und Roman Signer, der in ihr ein eigentliches Labor fand“.<sup>52</sup> 1969 gegründet, führte Wilma Lock anfänglich die Galerie unter dem scherzhaften Namen *dibi däbi*, der – zum Spott von Appenzeller gebraucht – gleichsam auf ihre Herkunft Appenzell anspielte.<sup>53</sup> Mit ihrer Galeriegründung schuf sie, vor allem vor dem Hintergrund der damaligen Ausstellungssituation in St. Gallen, für regionale Künstlerinnen und Künstler eine bedeutende Plattform.





25 a, b] action replay, 1978, Vorder- und Rückseite der Einladungskarte zur ersten Ausstellung von H. R. Fricker in Chur.

Als sich herausstellte, dass Lock nur das zeigte, was sie wirklich für interessant und relevant erachtete und sich dabei in ihrem Programm nicht ausschließlich auf regionale Künstlerinnen und Künstler konzentrierte, waren Kunstschaaffende aus der Region jedoch zum Teil enttäuscht.<sup>54</sup> Es muss daher davon ausgegangen werden, dass Lock von Frickers Ausstellungsvorschlag überzeugt war. 1978 legte Fricker, als ihm auf seine Anfrage hin eine Ausstellung bei Lock in Aussicht gestellt wurde, sein *erstes St. Galler Buch*<sup>55</sup> an, das er begann mit: „Die Buch-Haltung wird eröffnet, weil eine Arbeit in St. Gallen [...] zu planen ist“.<sup>56</sup>

Damit nannte er den Grund für den Beginn seines ersten St. Galler Buches, das er für die Entwicklung der Plakatinstallation *7 Stationen* (Abb. 22 a–h) nutzte, die Fricker 1979 unter Einbindung der Galerie Wilma Lock im öffentlichen Raum in St. Gallen realisieren konnte. Fast die Hälfte der zwanzig Bücher ist – mit abweichender Schreibweise – betitelt als *St. Galler Buch*. Mit Unterbrechungen

dienten mehrere dieser Bücher dem Künstler zur Vorbereitung seiner Plakataktion *7 Stationen*.<sup>57</sup> Die über die St. Galler Bücher erkennbare umfangreiche Vorarbeit zu seiner ersten großen Aktion im öffentlichen Raum kennzeichnete einen Wendepunkt in seinem Schaffen. Aus dem ersten St. Galler Buch wird deutlich, dass sich Fricker im Grunde noch vor Beginn der Konzeption von *7 Stationen* mit seiner Anfrage bei Wilma Lock im Vorfeld das Ziel setzte, eine erste größere künstlerische Arbeit entwickeln zu wollen. Fricker schrieb: „[...] ihre Galerie sei für mich eine Herausforderung und zugleich für mich das Startzeichen für ein umfassendes Engagement in Sachen Kunst“.<sup>58</sup>

Dieser Satz macht unmissverständlich die Absicht Frickers deutlich, mit Hilfe der Galerie öffentlich als Künstler in Aktion zu treten. Sein erstes St. Galler Buch beginnt mit Notizen zu seinem mit der Galeristin Wilma Lock geführten Telefonat und seinem Ansinnen, den Kellerraum der Galerie in St. Gallen für eine Ausstellung zu nutzen.<sup>59</sup> Er hielt für sich fest, dass die Galeristin ihm den Raum in Aussicht stellte, allerdings nicht vor Frühjahr 1979. Darüber hinaus vermerkte Fricker: „Ich betonte, dass ich nur daran interessiert wäre, wenn ich eine Raum respektive Stadt miteinbeziehende Arbeit realisieren könne“.<sup>60</sup>

Eine definitive Zusage erhielt Fricker im Mai 1978: „Wilma zugesagt am 12. 5. 1978“.<sup>61</sup> Die Galerie Wilma Lock – zu den in ihrem Programm geführten Künstlerinnen und Künstler später auch Imi Knoebel, Jürgen Partenheimer, Franz Erhard Walther, Franz West oder Erwin Wurm zählten – war die erste Galerie, die ab 1973 Roman Signer vertrat. Im Herbst 1973 zeigte die Galerie die erste Ausstellung von Roman Signer.<sup>62</sup> Dies war, wie Signer angab, ein entscheidender Grund für ihn, in der Ostschweiz zu bleiben.<sup>63</sup> Im Gegensatz zu Signer, der 1978 bereits ein Kunststudium abgeschlossen und Stipendien erhalten hatte,<sup>64</sup> war Fricker bis dato unbekannt und konnte bis auf die Sommerkurse an der F+F keine Kunstausbildung vorweisen. Dass sie Fricker dennoch die Chance bot, bei ihr in der Galerie auszustellen, verwies auf ihren Mut, wie Fricker schrieb: „Ich bewundere Wilma’s Mut [,] spornt an“.<sup>65</sup> Dieser von Fricker betonte Mut der Galeristin lässt sich vielfach in den Berichten der Künstlerinnen und Künstler finden, die von der Galerie Wilma Lock vertreten wurden. In Erinnerung an die Galerie schrieb beispielsweise Roman Signer:

„Die Galerie Lock war für mich zunächst einmal als Schaufenster der jüngsten Kunst wichtig. In der Ostschweiz gab es lange Zeit keine andere Anlaufstelle dafür. Wilma bot der Gruppe von Künstlern aus der Region, die sich Anfang der 1970er-Jahre gebildet hatte, Ausstellungsmöglichkeiten und brachte auch sehr gute Künstler aus dem Ausland nach St. Gallen. Das Programm war mutig“.<sup>66</sup>

Mutig von Wilma Lock war zudem, dass sie für ihre Teilnahme an der Kunstmesse Art Basel 1975 eine Einzelausstellung von Roman Signer auswählte. In der Region wurden die Vorstöße der Galerie Wilma Lock in Sachen Kunst jedoch nicht nur gutgeheißen, teils führten sie zu heftigen Widerständen und Protesten beispielsweise in Form von Schmierereien an der Hausfassade der Galerie.<sup>67</sup> Der Künstler Erwin Wurm, der ab Mitte der 1990er-Jahre für eine Zeit im Programm von Wilma Lock war, bemerkte, dass es der Galeristin

„[...] nicht so wichtig [war], ob jemand erfolgreich war oder nicht, sondern für sie zählte, ob sie ihre Vorstellung von Qualität, Stringenz und eine gewisse Radikalität eingelöst sah. Ich war damals ein unbekannter Künstler aus Österreich, aber sie hat mir eine Chance gegeben, und dafür bin ich ihr bis heute – auch wenn sich unsere Wege inzwischen getrennt haben – noch dankbar!“<sup>68</sup>

Obwohl Fricker als Autodidakt nicht wie die meisten der anderen durch Lock vertretenen Künstlerinnen und Künstler auf eine fundierte Kunstausbildung zurückblicken konnte, bot Lock ihm, auch wenn sie ihn nicht fest in ihr Programm aufnahm, dennoch zumindest eine Ausstellungsmöglichkeit. Den Aussagen der von ihr vertretenen Künstlerinnen und Künstler zur Folge tat Lock dies nicht aus reinem Wohlwollen. Es ist anzunehmen, dass sie von Frickers Vorgehen und künstlerischem Ansatz überzeugt gewesen war.

Im August 1978 sicherte die APG (Allgemeine Plakatgesellschaft) Fricker zu, sieben Plakatstellen für das kommende Jahr anmieten zu können.<sup>69</sup> 1979 brachte Fricker an sieben in der Stadt St. Gallen verteilten Plakatstellen Schwarz-Weiß-Fotografien (130 × 270 cm) an, die jeweils einen Umweltausschnitt der direkten Nachbarschaft zur Plakatwand zeigten. Somit konnte der Betrachter oder die Betrachterin das Abbild (Fotoplatat) unmittelbar am Originalschauplatz vergleichen. Fricker selbst bestimmte nicht den Umweltausschnitt, sondern reagierte fotografierend in Interaktion mit Passantinnen und Passanten auf deren Geh- bzw. Blickrichtung, die ihm als Auslöser die Richtung und den Zeitpunkt für die Aufnahmen wiesen. Parallel dazu zeigte die Galerie Informationsmaterial zu der Arbeit,<sup>70</sup> mit deren Hilfe Fricker seine in der Stadt verteilten Fotoinstallationen nachdrücklich in den Kunstkontext stellte.

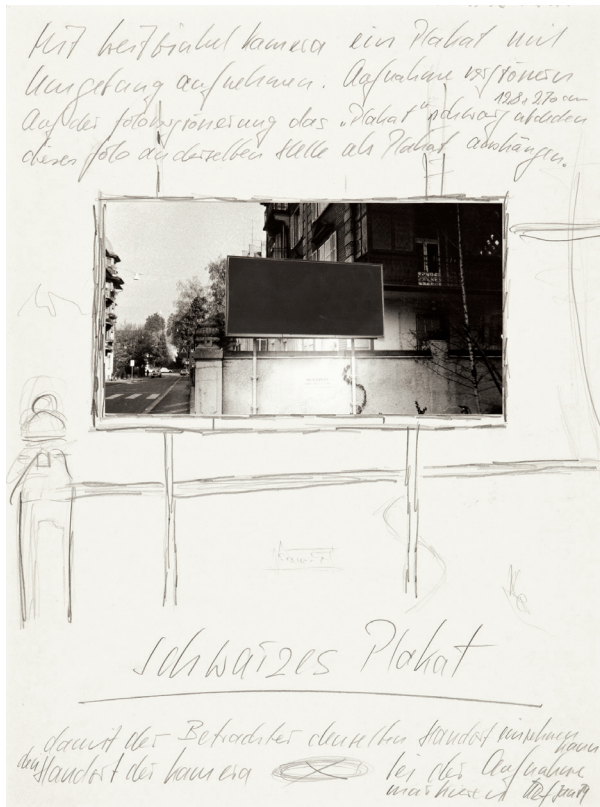
1978 markierte das Jahr, in dem Fricker zum ersten Mal mit Namen öffentlich als Künstler auftrat. Darüber hinaus konnte er zwischen 1978 und 1980 mit unterschiedlichen Arbeiten gleich an verschiedenen Gruppenausstellungen teilnehmen. Dies lässt folglich den Schluss zu, dass erst die Aussicht auf die Ausstellungen in Chur (1978) und St. Gallen (1979) Fricker dazu bewogen haben,

Notizbücher zusammenzustellen. Wie sich aus seinen ersten Einträgen im ersten Churer und St. Galler Buch folgern lässt, war der Beginn der Buchführung gewissermaßen auch ein symbolischer Akt, der den Moment markierte, in dem sich Fricker bewusst dazu entschloss, sich fortan gezielt und engagiert auf seine künstlerische Tätigkeit konzentrieren zu wollen.

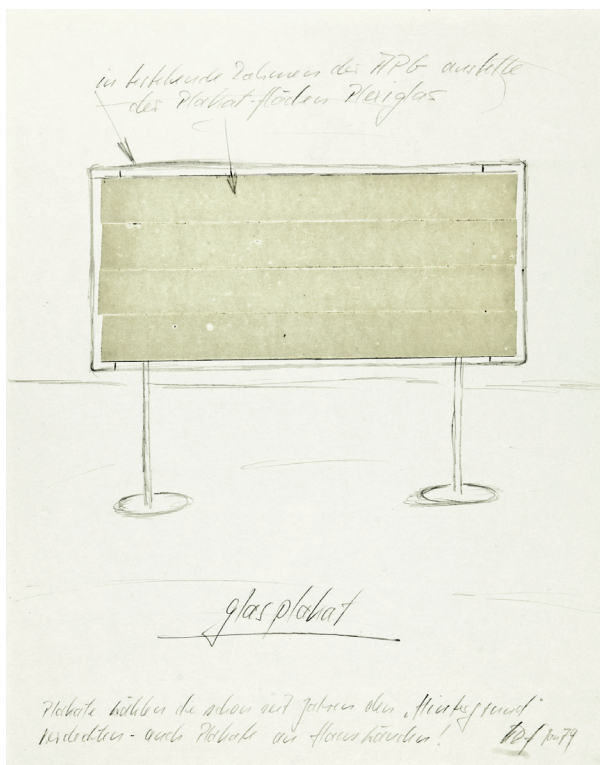
Fricker suchte zu dieser Zeit nach Ausstellungsmöglichkeiten. Einige Monate nach *7 Stationen* konnte Fricker bereits im Sommer 1979 an einer Gruppenausstellung im Kunsthaus Zug teilnehmen. Speziell für die Ausstellung *Kunst auf dem Wasser*, zu deren Teilnehmenden u. a. auch Hugo Suter und Roman Signer zählten, entwickelte Fricker seine Fotoarbeit *Ex Officio* (Abb. 41a–h).<sup>71</sup> Für die jurierte *7. Schweizer Plastikausstellung* in Biel 1980<sup>72</sup> wurde er mit seiner Neonröhreninstallation *Licht Bild Raum*<sup>73</sup> (1975/1979) ausgewählt.<sup>74</sup> 1980, als neues Mitglied der GSMBA, durfte Fricker zudem noch im gleichen Jahr im Rahmen der GSMBA-Jahresausstellung im Stadttheater St. Gallen ausstellen, wo er neben eigenen Plakaten auch von anderen Personen gestaltete Plakate an einem Bauzaun präsentierte (Abb. 59). Dabei handelte es sich vornehmlich um Kleinplakate, die zum Teil zuvor im Stadtraum gestreut wurden. Fricker trat ab 1979 verstärkt im öffentlichen Raum auf, wo er seine selbstgestalteten Plakate wie *Lebensraumzeichen* (Abb. 6a) verteilte, mit denen er andere zum Nachahmen und Mitmachen anregte. Das Plakatieren rückte über seine intensive Planung an *7 Stationen* gewissermaßen kurzzeitig in den Vordergrund seiner künstlerischen Tätigkeit. Er hielt für sich schriftlich fest: „Die St. Galler Arbeit verdeutlicht meine Einstellung[,] die für meine weitere künstlerische Arbeit massgebend sein wird. In öffentlichen Räumen mit Personen arbeiten[,] Manifestation und Kommunikationsbasis“.<sup>75</sup>

*7 Stationen* zeigte eine Kombination aus mehreren Bestandteilen, auf die Fricker mit Abweichungen später wiederholend zurückgriff. Dazu gehörten nebst der Verwendung von Plakatstellen im Kontext von Kunst die Interaktion mit Passantinnen und Passanten sowie die Verknüpfung zwischen dem Galerieraum und dem städtischen und jeder Zeit zugänglichen öffentlichen Außenraum. Einen Schritt weiter gedacht, kann die Arbeit auch als ein Protest des Künstlers gegen eine Fremdbestimmung durch manipulative Werbemaßnahmen aufgefasst werden.

Seine Notizbücher belegen, dass Fricker an weiteren Entwürfen für große Plakatinstallationen arbeitete, die im Gegensatz zu *7 Stationen* jedoch nicht verwirklicht wurden. Angelehnt an sein 1974 geschaltetes Zeitungsinserat *Vorbild für Abbild* plante er beispielsweise ein schwarzes Plakat (Abb. 26),<sup>76</sup> das einzig eine schwarze Fläche zeigen sollte. Er dachte unter dem Arbeitstitel *Glasplakat*<sup>77</sup> (Abb. 27) über die Gestaltung eines transparenten und die Umwelt direkt



26] Schwarzes Plakat, Januar 1979, Konzept, 39,7 × 29,8 cm, signiert, nicht realisiert, vgl. 2.08.

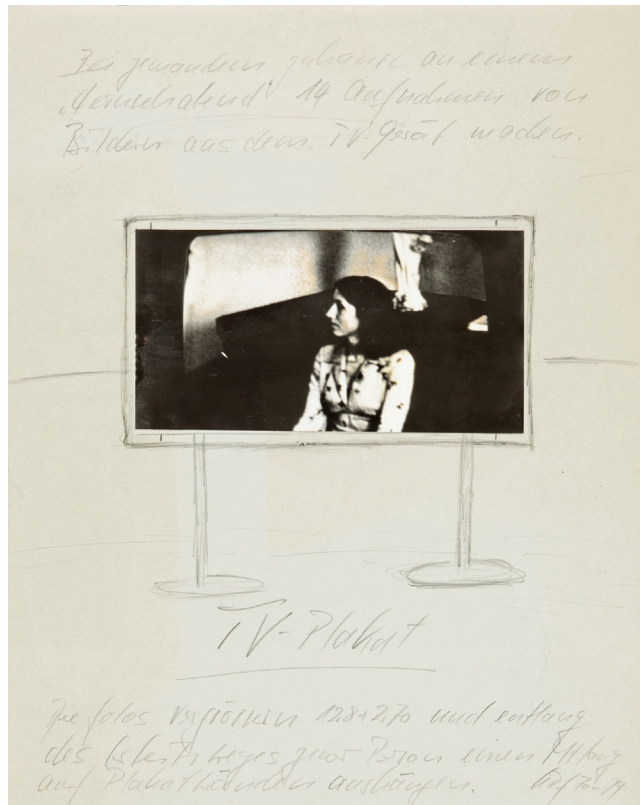


27] Glasplakat, Januar 1979, Konzept, 50 × 40 cm, signiert, nicht realisiert.





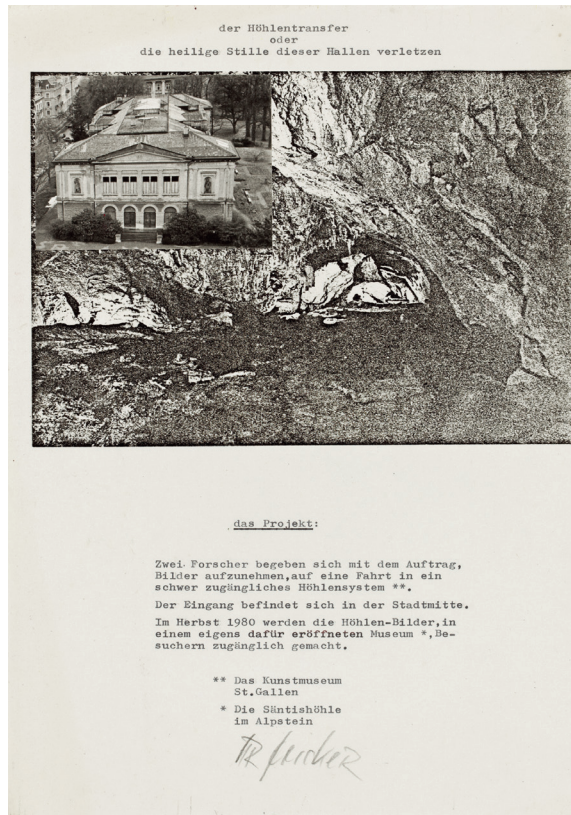
**28 a, b]** TV-Plakat, um 1975, Fotografie, XIII., 18 × 24 cm und Konzept, 50 × 40 cm, signiert, nicht realisiert, vgl. 2.04.



spiegelnden Plakats nach und wollte Abbilder aus Fernsehzenen losgelöst vom ursprünglichen Kontext in den öffentlichen Raum setzen (Abb. 28 a, b).<sup>78</sup> Fricker notierte: „Langsam scheint sich herauszukristallisieren, dass ich mich in Zukunft auf Plakate konzentrieren möchte“.<sup>79</sup>

Für seine Teilnahme an der Gruppenausstellung in der Stadt Biel 1980 hatte er im Vorfeld überlegt, unter Einbindung der in der Stadt lebenden Menschen eine Serie von Plakaten mit Abbildungen von deren Lieblingsfarben anzufertigen. 1980 endete seine Buchführung mit einer Skizze zu seinem geplanten *Höhlentransfer* (Abb. 29).<sup>80</sup>

Die Zeitspanne in seinem Schaffen zwischen 1978 bis 1980 war sowohl von seinen Bemühungen und den sich aus seinem Engagement ergebenden Möglichkeiten bestimmt, erstmals seine Arbeiten zu zeigen und neue zu entwickeln, als auch vor allem durch seine Initiativen zur Belebung der Kunstlandschaft St. Gallen, mit denen er auch Ausstellungsmöglichkeiten für andere eröffnete (siehe viertes Kapitel). Ab 1979 rückte anstelle von großen Plakatinstallationen in der Art und Weise von *7 Stationen* vor allem die Produktion von Kleinplakaten im handlichen und preiswerten DIN-A4-Format ins Zentrum



29] Der Höhlentransfer oder die heilige Stille dieser Hallen verletzen, 1980, Konzept, 29,7 × 21 cm, nicht realisiert, vgl. 2.31.

seiner Tätigkeit. Da die Mehrzahl seiner Notizbücher mit St. Gallen betitelt ist, die sich nicht ausschließlich mit dem Entwurf von 7 Stationen befassen, lässt allein die Beschriftung erahnen, welche Bedeutung die Stadt St. Gallen für seine Auftritte und Aktionen als Künstler im öffentlichen Raum zu jener Zeit hatte. Ferner gebrauchte Fricker die zwanzig Notizbücher, in die er außerdem in Teilen seine bereits im Vorfeld entstandenen Konzepte und Arbeiten übertrug, die er erneut durchdachte und die gleichsam für darauffolgende Werke eine Grundlage bildeten, um sich, wie es scheint, mit seiner künstlerischen Arbeit gezielt auseinandersetzen zu können und um sich planvoll und bewusst künstlerisch weiterzuentwickeln.