

## FOTOGRAFIE – EINSTIEG IN DIE KUNST

Die Fotokamera wurde für Fricker, der von sich selbst behauptet, weder zeichnen noch malen zu können,<sup>1</sup> bis zu seinem Einstieg in die Mail Art-Szene 1981 zu seinem bedeutendsten künstlerischen Ausdrucksmittel. Er setzte das Medium auf unterschiedliche Weise ein und konzentrierte sich dabei nicht allein auf den Gebrauch der Fotografie zum Produzieren von Bildern. Vielmehr interessierten Fricker die verschiedenen Einsatzmöglichkeiten und Eigenschaften des Mediums, wie sich anhand seiner fotografischen Werke veranschaulichen lässt. Bisweilen hinterfragte er mittels seiner Fotoaktionen die Rolle und Bedeutung sowohl der Produzierenden als auch der Rezipierenden. Fricker band den Gebrauch der Fotokamera oftmals in Aktionen ein. Zuweilen untersuchte er unter Zuhilfenahme der Kamera herkömmliche Rollenbilder und Sehgewohnheiten. Fricker bestimmte gelegentlich Personen als Auslöser und übernahm im Akt des Fotografierens deren Sichtperspektive. Folglich thematisierte er mit seinen Fotoaktionen, bei denen die Bildausschnitte nicht von ihm gewählt wurden, die Frage nach der Autorenschaft und nach der noch verbleibenden Aufgabe und Rolle des Künstlers. Fricker setzte darüber hinaus die Fotografie vielfach zu Dokumentationszwecken ein, gleichsam als Abbild der Wirklichkeit. Sozusagen als Zeichen für ein Dagesensein<sup>2</sup> verwendete der Künstler zudem Fotos auch als Markierungen von Wegstrecken oder als Scheinspiegelbilder seiner Umwelt, um diese für sich und andere umfassender wahrnehmbar, überprüfbar und für Beziehungskonstellationen untersuchbar zu machen. In gewisser Weise lassen sich in Frickers frühen Fotoarbeiten auch Fragestellungen aus der Umweltpsychologie herauslesen – vor allem im Hinblick auf die Frage, wie Menschen sich an ihre Umwelt anpassen und diese verschieden wahrnehmen.<sup>3</sup> In seinen Fotoaktionen, in denen er die Fotografie als „Instrument des Sehens“<sup>4</sup> einsetzte, ergaben sich ihm – durch im Vorfeld von ihm

festgelegte Bewegungs- oder Handlungsmuster – neue Blickwinkel auf alltägliche Situationen und durch die Einbeziehung des fotografischen Apparats in Handlungen formulierte Fricker über die sich daraus ergebenden Bilder in gewisser Weise zugleich Anleitungen zum Fotografieren. Frickers Vorgehensweise wurde in der Regel für Rezipierende nachvollziehbar und damit für sie auch nachahmbar. Hierin zeigt sich bereits ein demokratischer Ansatz des Künstlers. Seine Arbeits- und Herangehensweise lässt annehmen, dass für den Künstler weniger die Bildresultate bestimmend waren als vielmehr die performativen Aktionen, die dem Akteur neue und ungewohnte Raumerfahrungen eröffnen sollten. Fricker beschäftigte sich auch mit medientheoretischen Fragen zur Fotografie. In seinen Notizbüchern lassen sich beispielsweise Sätze aus *Über Fotografie* (1978) von Susan Sontag finden. *Über Fotografie* liefert Einblicke in die Anwendbarkeit der fotografischen Technik und in Aspekte im Umgang mit der Fotografie, die sich auf Frickers Fotoarbeiten teils übertragen lassen, weshalb diese Publikation im Folgenden in die Betrachtung miteinbezogen wird. Fricker interessierte die Möglichkeit, die Fotografie in Aktionen einzubinden und zur Dekonditionierung gewohnter Verhaltensweisen einzusetzen. Mit Hilfe des aktiven Fotografierens beabsichtigte Fricker, eingefahrene Verhaltensweisen aufzubrechen. Er notierte: „Das Zerstören von gewohnten Verhaltensweisen [...] durch den Vorgang des Fotografierens [ist] möglich“.<sup>5</sup>

Bei einigen seiner Fotoaktionen bestimmte nicht Fricker, wann er den Auslöser betätigte oder in welche Position er sich stellte, sondern er ließ sich von äußeren und unberechenbaren Faktoren lenken. Er verfolgte zuweilen die Absicht, mithilfe der Fotografie gewissermaßen sein Sichtfeld zu erweitern und eine andere, ungewohnte Sicht auf die Dinge einnehmen zu können. Die Fotoserie *Blickfeld-Protokolle* (1977) (Abb. 30 a, b) bestand beispielsweise aus Bildern von Stadtansichten, die Fricker aus der Blickrichtung eines Freundes angefertigt hatte. Er stellte sich hierbei jeweils in die Position seines Freundes und machte ein Foto. Die Fotoserie *Blickfeld-Protokolle* entstand mit seinem Jugendfreund Nikolaus Erb in Paris. Während sie gemeinsam durch die Straßen von Paris spazierten, machte Fricker in Abständen von etwa hundert Metern jeweils ein Foto vom Standpunkt seines Freundes aus dessen Blickrichtung. Indem Fricker die Wegstrecke fotografierte und diese aus der Sichtperspektive seines Freundes dokumentierte, wurde darüber hinaus über die Fotos im Nachhinein ihre Bewegung durch den städtischen Raum nachvollziehbar.

*Blickfeld-Protokolle* kann im übertragenen Sinn als ein Versuch des Künstlers gewertet werden, sich gezielt in die Sichtwelt des anderen hineinzusetzen. Im Anschluss präsentierte er über die Verteilung der Fotoabzüge in Trogen, wo Fricker nach ihrer Rückkehr bei einem gemeinsamen Spaziergang mit Nikolaus



**30 a]** Blickfeld-Protokolle, 1977, Schwarz-Weiß-Fotografie aus Paris, 17,8 × 12,7 cm, XI von XIX, vgl. 2.02.

**30 b]** Blickfeld-Protokolle, 1977, Dokumentationsfoto der Aktion aus Trogen, Appenzell Ausserrhoden, XI von XIX, vgl. 2.03.

Erb in regelmäßigen Abständen die aus der Aktion hervorgegangenen Fotos heftete, ihre aus der Metropole mitgebrachten neugewonnenen Eindrücke. Darüber kreierte er eine vermeintliche Beziehung zwischen Paris und Trogen. Im Frühwerk des Künstlers bildet das Spazieren ein zentrales Element. Dieses Erkunden von Raum und das Spazieren, wie es Fricker in seinen frühen Arbeiten betrieb, standen annähernd in einer Tradition zu der Gruppe Situationistische Internationale, die ein zielloses Umherschweifen praktiziert hatte. Allerdings nahm Fricker erst in den 1980er-Jahren diese Gruppe zur Kenntnis, zu der er später durchaus eine geistige Verwandtschaft für sich feststellte.

Die Vorgehensweise, sich mithilfe einer Kamera in die Lage eines anderen Menschen zu versetzen, gebrauchte Fricker auch bei *7 Stationen* (1978/1979) (Abb. 22 a–h) und *Ex Officio* (1979) (Abb. 41 a–h). Verschiedene seiner Arbeiten thematisieren einen Perspektivwechsel und widmen sich den Wechselbeziehungen zwischen Menschen und dem Umgang von Mensch und Umwelt. Im Gegensatz zu seiner Fotoarbeit *Walter Pfeiffer* (um 1973) (Abb. 31 a, b), die ein Porträt des Künstlers Walter Pfeiffer aus der Sicht von Fricker und ein Foto aus der Position von Walter Pfeiffer aufgenommen als Sicht in den Raum zeigt, bestimmte Fricker jedoch selten sich oder andere Personen zum Bildgegenstand (vgl. Abb. 31 c). Indem Fricker auf eine andere Person, einen Gegenstand oder eine Tätigkeit reagierte, erweiterte er quasi die klassische „triadische Konstellation zwischen Kamera, Bild und Betrachter“<sup>6</sup> um mindestens eine vierte, das



a



b



c

**31 a, b]** Walter Pfeiffer, 1973,  
Schwarz-Weiß-Fotografien, je 18 × 24 cm,  
vgl. 1.05.

**31 c]** Verena Fricker in ihrer Küche,  
Schwarz-Weiß-Fotografien, je 12,5 × 17,8 cm,  
eingeklebt in Notizbuch: Churer Buch II.

Bild mitbestimmende Komponente. Da der Fotoapparat in seiner Anwendung den meisten Menschen vertraut ist, bot die Technik Fricker, der gelegentlich in seinen Arbeiten die Option des Mitmachens oder Nachahmens einbaute, nicht nur gestalterische Lösungen. Fricker erklärte:

„ich wählte ein Medium[,] ein künstlerisches Ausdrucksmittel, [das] jedermann zugänglich [ist] [...] Mittel, die ermöglichen, dass ich mich manifestieren, mitteilbar machen kann und Verteilungsmöglichkeiten, die möglichst vielen zugänglich sind“.<sup>7</sup>

Ein wesentlicher Vorteil der Fotografie, den Fricker sich für seine Zwecke zunutze machte, besteht nach Sontag darin, dass im Vergleich zum Film mit seinen szenischen Bildabläufen: „durch das Standfoto [...] das Bild auch zum Objekt geworden, leichtgewichtig, billig zu produzieren, mühelos herumzutragen, zu sammeln, in großen Mengen zu stapeln [ist]“.<sup>8</sup>

In der Regel ließ Fricker die von ihm gemachten Fotografien in handelsüblichen und kostengünstigen Verfahren ausdrucken, ohne die Anzahl dieser im Vorfeld festzulegen und zu limitieren. Daraus lässt sich schließen, dass Fricker, wenngleich seine experimentelle Handhabung und die Art und Weise der Zusammenstellung der Fotos unmissverständlich seine Kenntnis über die Kunstfotografie der Zeit verdeutlichen, weniger am Hervorbringen möglicher Sammlerobjekte interessiert war. Zur Vervielfältigung gebrauchte der Künstler neben Fotoabzügen als günstige Alternative ab 1979 auch Fotokopien. Seine Ende der 1970er-Jahre entworfenen Kleinplakate basierten größtenteils auf Fotografien, die er vergrößerte, anschließend kopierte und dann als Plakate häufig im A4-Format verteilte.

Es sind nur einige wenige Originalfotografien und Kleinplakate aus dieser Zeit erhalten. Der hohe Verlust seiner Fotoarbeiten und Kleinplakate ist mitunter damit zu erklären, dass Fricker seine Fotoabzüge und Fotokopien oftmals in Aktionen, eingebunden im öffentlichen Raum, ohne behördliche Genehmigung streute und für die Anbringung stets einfache und leicht zu entfernende Klebestreifen verwendete, sodass seine im öffentlichen Raum gesetzten Zeichen häufig nur für kurze Zeit sichtbar waren und oft schnell wieder verschwanden.

Mit seinem Beitritt in das internationale Netzwerk der Mail Art ab 1981 trat das Medium der Fotografie zunächst in den Hintergrund seines Schaffens. Nachdem er sich in den 1990er-Jahren vornehmlich mit dem Einsatz von Sprache und der Beschilderung von Orten beschäftigte, wurde ab 2008 mit seiner Mitgliedschaft bei Facebook die Fotografie für ihn wieder zu einem zentralen Werkzeug. Seither veröffentlichte er auf Facebook verschiedene thematische



32] Aufnahmen beim Abnehmen, 2013, Facebook-Aktion, Ausdruck, 29,7 × 21 cm.

Fotoserien. 2013 entstanden beispielsweise die Serien *Zurückbuchstabieren* und *Aufnahmen beim Abnehmen*. Während Fricker für *Zurückbuchstabieren* je ein Foto auf seiner Facebook-Chronik postete, das er einem Buchstaben aus dem Alphabet wie z. B. U = unterwegs zuordnete, lud er für *Aufnahmen beim Abnehmen* täglich je neun Fotos, die er auf Spaziergängen gemacht hatte, auf seiner Facebook-Seite hoch. Spaßig verwies Fricker mit *Aufnahmen* auf das von ihm dafür verwendete Medium der Fotografie und mit *Abnehmen* auf seine Motivation, durch tägliche Bewegung Körpergewicht verlieren zu wollen. Während zu dieser Zeit lediglich seine Facebook-Freunde und -Follower die Bilder ansehen konnten, zeigte Fricker 2014 Ausdrücke dieser Facebook-Posts im Museum für Lebensgeschichten in Speicher (Abb. 32).<sup>9</sup> Damit präsentierte er sein Projekt erstmals öffentlich. Zugleich beabsichtigte Fricker, mit der öffentlichen Präsentation von *Aufnahmen beim Abnehmen* auf das Internet und die sozialen Medien

als Orte für Kunst aufmerksam zu machen. In ähnlicher Art und Weise wies er mehr als dreißig Jahre zuvor mit seiner Beteiligung an der Jahresausstellung der GSMBA in St. Gallen, bei der er Kleinplakate von sich und anderen zeigte, auf die Straße als Ort für Kunst hin. Die ausgestellten Ausdrücke von *Aufnahmen beim Abnehmen* zeigten nicht nur den Fotoblock aus je neun Fotos,<sup>10</sup> integriert waren auch die Reaktionen seiner Facebook-Freunde. Ferner war die Fotografie auch für die Umsetzung seiner Projekte wie *Museum für Lebensgeschichte* ([www.museumfuerlebensgeschichten.ch](http://www.museumfuerlebensgeschichten.ch)), *Steingarten Murgtal* ([www.steingartenmurgtal.ch](http://www.steingartenmurgtal.ch)) und *Mein Ort* von zentraler Bedeutung. Das folgende Kapitel befasst sich jedoch ausdrücklich mit seinen Fotoaktionen von 1973 bis 1980, die sich aufgrund der von Fricker angewendeten Methoden der prozesshaften Kunst zuordnen lassen.

Seine frühen Fotoarbeiten fallen in eine Zeit, in der sich auch in der Schweiz gemeinhin ein Wandel in der Handhabung und Rezeption der Fotografie im Kontext Kunst abzeichnete. Eine zunehmende Bedeutung des Mediums in der Kunst wurde durch Neugründungen von Kunstinstitutionen mit dem Schwerpunkt auf Fotografie bestätigt.<sup>11</sup> Als einen Grund für dieses Erstarken des Mediums Fotografie in der Kunst führte der Künstler und Kurator David Campany Folgendes an: „Viele glaubten, die Fotografie sei weitgehend frei von jenem künstlerischen und historischen Ballast, der so schwer auf den Schultern von Malern und Bildhauern lastete, und sahen deshalb in ihr die Chance für einen Neuanfang“.<sup>12</sup>

Die lapidare Begründung Frickers des Nichtzeichnen- und Nichtmalenkönnens für seine Wahl des Mediums Fotografie lässt leicht die Tatsache übersehen, dass er in einer Zeit begann, künstlerisch zu agieren, in der die Fotografie verstärkt von Künstlerinnen und Künstlern experimentell eingesetzt wurde. Ebenfalls erfuhr die Fotografie allgemein eine zunehmende Anerkennung im Kunstumfeld, wenngleich nach Urs Stahel „[...] der Umgang mit der Fotografie in den 1970er-Jahren [...] in der Schweiz hinter den USA hinterher[hinkte], weil sich die Fotoschulen deutlich langsamer als die neue Bilderwelt, die neue Medienwelt entwickelten“.<sup>13</sup>

Da Fricker sich – wenn vielleicht auch nur flüchtig – mit medientheoretischen Fragen auseinandersetzte und die Tendenzen in der Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre beobachtete, ist davon auszugehen, dass der Künstler nicht ausschließlich aufgrund seines vermeintlichen Handicaps auf die Technik der Fotografie zurückgriff.

## Auslöser und Richtung – eine Handlungsanleitung

Am Anfang stellte die Fotografie das zentrale Medium für Fricker dar. Er bediente sich der Fotografie, um Momente und Begebenheiten festzuhalten und diese im Nachhinein über das unbewegte Abbild überprüfbar zu machen. Die Fotografie wurde von ihm auch zum Zweck der Verortung und Orientierung im öffentlichen Raum genutzt. Darüber hinaus widmete er sich auf experimentelle Art und Weise Wahrnehmungs- und Kognitionsprozessen. Aus seinen Arbeiten lassen sich im weitesten Sinne folgende für den Menschen existentielle Fragen herauslesen, mit denen Fricker sich während seiner Ausbildung zum Erzieher an der Ostschweizer Heimerziehschule Rorschach (OHR) im Zeitraum von 1973 bis 1975 vermutlich befasste und die ihn in seiner künstlerischen Arbeit eventuell inspirierten: Wer bin ich? Was prägt einen Menschen? Was wird bewusst und was unterbewusst aufgenommen? Was ist ein fester Bestandteil der Persönlichkeit? Welche Verhaltens- und Gedankenmuster sind veränderbar? Seine frühen fotografischen Arbeiten, die im Bereich von Kunst als Forschung zu verorten sind, lassen die Absicht des Künstlers erahnen, mithilfe des kreativen Handelns und künstlerischen Vorgehens Erkenntnisse über sich als Person sowie über die Beziehung zwischen Innen- und Außenwelt gewinnen zu wollen.

Die Art und Weise, wie Fricker das Medium einsetzte, lässt die Schlussfolgerung zu, dass er in erster Linie nicht plante, ästhetische und künstlerisch hoch anspruchsvolle Fotobilder zu produzieren. Vielmehr verhalf ihm die künstlerische Praxis dazu, ungewohnte Verhaltens- und Sichtweisen auszuprobieren. Die aus den Aktionen hervorgegangenen Fotos und die Aktionen dienten ihm gleichsam zum Hinterfragen von Beziehungen. In gewisser Weise nutzte Fricker die Fotografie immer auch als Mittel zur Selbsterfahrung und zur Vergewisserung von Ist-Zuständen. Das Erforschen des Selbst und seiner Umwelt, wozu Fricker möglicherweise insbesondere durch Serge Stauffer angeregt wurde, der in seinen Kursen Kunst als Forschung vermittelte, bildet den Kern seiner frühen Fotoarbeiten. Während des Sommerkurses an der F+F bei Serge Stauffer realisierte Fricker seine Arbeit *Zürich–Säntis, Säntis–Zürich* im Auslöser-Richtung-Verfahren (Abb. 21 a–c).<sup>14</sup> Hierbei handelte es sich um eine spielerisch anmutende Anleitung zum Fotografieren. Fricker beschrieb sein Vorgehen bei *Zürich–Säntis* wie folgt: „Sobald ich in der Stadt eine Form finde, die mich an den Säntis erinnert, drehe ich mich an jener Stelle mit Hilfe des Kompasses in die Richtung des Berges“.<sup>15</sup> Über die gedankliche und bildliche Verknüpfung von Zürich und dem Säntis zeigte Fricker, der in der Nähe des Säntis in Gossau, St. Gallen, aufgewachsen war, eine vermeintliche Beziehung der Orte auf, die gleichsam für ihn als Person identitätsstiftend und prägend waren. Er machte





**33 a]** Auf dem Weg zu Roman S., Sommertag 1974, Schwarz-Weiß-Fotografien, je 12,7 × 17,8 cm, auf Papier mit Detailangaben, signiert, Dokumente der Aktion: Auf dem Weg zu ..., 1974–1978, vgl. 1.03.

**33 b]** Auf dem Weg zu Bernard T., Sommertag 1974, Schwarz-Weiß-Fotografien, je 12,7 × 17,8 cm, auf Papier mit Detailangaben, signiert, Dokumente der Aktion: Auf dem Weg zu ..., 1974–1978, vgl. 1.04.

jeweils zunächst ein Foto vom Fund und drehte sich davon ausgehend mithilfe des Kompasses in Richtung des Berges, um dort ein zweites Foto aufzunehmen. Aus den aus der Aktion hervorgegangenen Fotos ergaben sich, zusammengestellt aus dem Auslöser- und Richtungsbild, jeweils Bildpaare, bei denen die Richtungsaufnahmen nicht den Berg, sondern eine weitere Ansicht von Zürich

zeigten. In gleicher Weise verfuhr Fricker bei *Säntis-Zürich*, mit dem Unterschied, dass er dafür auf seinem Weg zum Säntisgipfel nach Objekten suchte, die „[...] ihn an die Zivilisation erinnerte[n], [...]“<sup>16</sup> wie er notierte. Seine in den Notizbüchern niedergeschriebenen kurzen Erklärungen dazu, bei denen Fricker zum Teil von sich in der dritten Person schrieb, lassen vermuten, dass er wahrscheinlich versuchte, Werkbeschreibungen für seine noch bevorstehenden Ausstellungen zu verfassen, zumal er die Fotoarbeit *Zürich-Säntis, Säntis-Zürich* 1978 erstmals öffentlich zeigte. Seine Fotoserie *Auf dem Weg zu...*<sup>17</sup> (Abb. 33 a, b) basiert auf einer ähnlichen Vorgehensweise; dazu schrieb Fricker: „Die Arbeiten entstanden während alltäglichen Gängen von zu Hause zur Arbeit, zu Freunden, auf Wanderungen etc. Nicht im üblichen Sinne Dokumente meiner Person, hier war ich, sondern dies nahm ich auf, [...]“<sup>18</sup>

Mithilfe seiner selbsterdachten Anleitungen und Aufgabenstellungen zum Fotografieren verunmöglichte Fricker sich geradezu, nach ästhetischen Kriterien Aufnahmen anfertigen zu können. Vielmehr reagierte er fotografisch auf Zufälle und dokumentierte darüber seine künstlerische Recherche und sein Verhalten im Raum. Dies lässt den Schluss zu, dass Fricker mithilfe des Verfahrens geradezu ausschließen wollte, Bilder im Vorfeld planen zu können, und dass er über die Praxis der nahezu freien Assoziation das Medium gleichsam zum Erkunden des Unterbewussten nutzte. Gelenkt von ortsspezifischen Bedingungen wurden plötzlich Rinnsteine oder Weggeworfenes zu Auslösern. Die Fotografie ermöglichte es ihm, das sonst so flüchtig Wahrnehmbare zu dokumentieren und im Anschluss länger aufzunehmen und bewusst zu verarbeiten. Fricker bezeichnete sein Vorgehen als eine Art „Hommage an die Eindrücke, die täglich entstehen und wahrscheinlich mein Dasein stärker prägen, als das was mit Begriffen fassbar ist“.<sup>19</sup>

Der Künstler versah nach der Regel die Bildpaare *Zürich-Säntis, Säntis-Zürich* mit Angaben zu Zeitpunkt, Ort und Strecke und setzte unter die Fotos passend entweder einen Stempel mit dem Wort Auslöser oder Richtung, wodurch er die Bilder deutlich als Dokumente einer Aktion kennzeichnete. Als Einflüsse sowohl im Hinblick auf den Gebrauch von Stempeln als auch auf die gewählte Form nannte Fricker im Gespräch mit Matthias Kuhn zum einen die Arbeit von Jochen Gerz *Gelebt/Nicht gelebt*<sup>20</sup> und *gut gemacht/schlecht gemacht/nicht gemacht* von Robert Filliou.<sup>21</sup> Mittels der von Fricker gewählten Präsentationsform konnten die den Fotos vorausgegangenen Entstehungsprozesse erdacht werden. Fricker nutzte in abgeänderter Form sein Verfahren auch für andere Fotoaktionen. Im dritten Churer Buch notierte er die Idee,<sup>22</sup> die Straßenmarkierungen von einem Marktstand, dessen Feld durch vier Winkel als Ecken gekennzeichnet war, als Auslöser und Richtungsweiser gleichzeitig nutzen zu

wollen, sodass im Gegensatz zu *Zürich-Säntis*, *Säntis-Zürich* kein Bezugspunkt im Vorfeld bestimmt werden musste. In den Ecken erkannte Fricker eine Pfeilform, die ihm die benötigte Richtungsangabe lieferte. Damit ergaben sich vier Aufnahmen der jeweiligen Winkel und vier Umgebungsaufnahmen, von den Eckwinkeln ausgehend fotografiert.<sup>23</sup> Fricker setzte das Verfahren unterschiedlich ein, indem er jeweils neue Richtungsweiser ausdachte oder daran angelehnt neue Regeln aufstellte. Aus dieser Arbeitsweise lässt sich schließen, dass Fricker versuchte, sich einer möglichen Beeinflussung durch Umwelteindrücke bewusst zu werden und selbstbestimmt neue Beziehungen zu kreieren. Die aktive Ausübung des Fotografierens und die aus der Aktivität resultierenden Bilderergebnisse sollten gleichsam dazu dienen, Verhaltensmuster zu durchbrechen und neue Bezüge zu erkennen.<sup>24</sup>

Die Fotos wirkten geradezu wie ein Widerstand des Künstlers gegen die Kunsterziehung, deren Einflussnahme für die Wahl eines bestimmten Bildausschnittes aus möglichen ästhetischen Gründen er sich zu entziehen versuchte. Nicht als Resultate eines versuchten künstlerischen Strebens nach Perfektion, sondern vielmehr als „Schnappschüsse“ wurden die Bilder durch eine vorausgehende Handlung bestimmt, die vom Zufall geleitet wurde. Die Bildfindung folgte somit nicht einer bewusst getroffenen subjektiven Entscheidung des Künstlers; vielmehr nahmen ungeplante Begegnungen und Fundstücke Einfluss auf das Bilderergebnis und spiegelten im weitesten Sinne eine antiästhetische Haltung des Künstlers wider. Durch die bewusste Absage an den Gestaltungswillen räumte Fricker sozusagen grundsätzlich allem ein, bildwürdig zu sein, ähnlich wie dies in der bei Sontag beschriebenen Auffassung der Fall ist: „Kein Augenblick ist bedeutsamer als irgend ein anderer, kein Mensch interessanter als jeder andere“.<sup>25</sup> Indem Fricker für den Betrachtenden seine Handlung klar aufzeigte, konnten die Dokumente der Aktion durchaus auch als eine Anleitung zum Nachahmen verstanden werden. Sein Auslöser-Richtung-Verfahren setzte Fricker abgewandelt auch für die Arbeit *7 Stationen* ein, indem er Passantinnen und Passanten zu Auslösern und Richtungsweisern zugleich erklärte (Abb. 22 a–h).<sup>26</sup>

Zusätzlich kam um 1974 der Stempel Auslöser zum Einsatz, als der Künstler einen Stein mit den Maßen 22 × 29 × 16 cm mit diesem bearbeitete (Abb. 34). Intensiviert setzt der Künstler heute für verschiedene Projekte den Stein als Projektionsfläche und Auslöser für Gedanken ein. Bereits vor *Zürich-Säntis*, *Säntis-Zürich*, in seinen ab 1973 entstandenen Arbeiten, in denen sich Fricker über den Nachbildeffekt mit optischen Täuschungen befasste, gebrauchte er die Stempel Auslöser und Richtung. In der zur Veranschaulichung des Nachbildeffekts gängigen Methode – bei der sich nach längerer Betrachtung eines



**34]** Auslöser-Stein, um 1974, bestempelter Stein, 22 × 29 × 16 cm, vgl. 1.10.

monochrom einfarbigen Bildes dessen Nachbild für den Betrachtenden beim Beschauen einer anderen Fläche abzeichnet – nutzte Fricker einfarbige Bilder als Auslöser für Nachbilder. Während Fricker unter die farbigen Bilder den Stempel Auslöser setzte, bestimmte er die leere und für die Projektion beabsichtigte Fläche nach der Regel mit dem Stempel Richtung. Damit lieferte er dem Betrachtenden einen Hinweis auf die von ihm vorgesehene Betrachtungsabfolge. Fricker verstand das Nachbild als eine Art „oppositionelles Bild“,<sup>27</sup> da es in seiner komplementären Farbgebung sozusagen einen Gegenentwurf zum Ausgangsbild bildete.<sup>28</sup>

Als er am 3. August 1974 ein Inserat in der Tageszeitung *Die Ostschweiz*<sup>29</sup> mit einem Abbild eines schwarzen Quadrats schaltete, mit der Aufforderung an die Leser, das in der Anzeige abgebildete Quadrat länger zu betrachten, um dessen Nachbild zu erleben (Abb. 35), machte Fricker mithilfe des Nachbildeffektes gleichsam auf die Notwendigkeit einer Sensibilisierung im Umgang mit Nachrichten und Informationen in den Printmedien aufmerksam. Seine Anzeige war überschrieben mit *Vorbild für Abbild*. Mit dem Platzieren der Arbeit im Anzeigenteil der Tageszeitung erzeugte Fricker einen Störfaktor. Die Tatsache, dass Fricker mit der Anzeige für nichts warb, deutete neben der Abbildung des schwarzen Quadrats, das als Anspielung auf Kasimir Malewitsch ausgelegt werden kann, darauf hin, dass es sich bei dem Inserat um eine Kunstaktion handelte.<sup>30</sup> Mit dieser Arbeit nutzte Fricker zum ersten Mal ein öffentliches Medium für seine Kunst, das es ihm darüber hinaus ermöglichte, mit seiner Kunst in private Bereiche vorzustoßen. Obwohl hier ein Hinweis auf den Urheber des Inserats fehlte, wurde durch das In-Beziehung-Setzen von Inserat und Motiv Frickers Tätigkeit als Künstler deutlich.

Fricker beschäftigte sich über den Nachbildeffekt folglich mit der suggestiven Kraft von Bildern und warf gewissermaßen die Fragen auf, wie Informationen verarbeitet werden und wie ein Bewusstwerden über eine unbewusste Einflussnahme durch äußere Reize erfolgen kann. Es lässt sich schlussfolgern, dass Fricker im übertragenen Sinn mittels der Veranschaulichung des Nachbildeffektes unsichtbare Machtverhältnisse bildhaft machen und Reize verdeutlichen wollte, denen Menschen nahezu permanent ausgeliefert sind und die ihr Verhalten unterbewusst beeinflussen können. Gleichzeitig kann Frickers Inserat als ein kritischer Vermerk des Künstlers auf die von Werbemedien genutzten manipulativen Strategien gedeutet werden. In seinen Notizbüchern finden sich mehrere Einträge zum Thema des Nachbildeffektes. Um das Thema abschließen zu können,<sup>31</sup> wie Fricker notierte, probierte und experimentierte er mit verschiedenen Versionen für Auslöser, von übermalten Postkarten und Textbildern bis hin zu einer Neonlicht-Installation. 1980 griff Fricker für seine



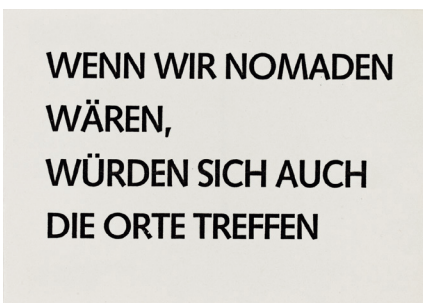
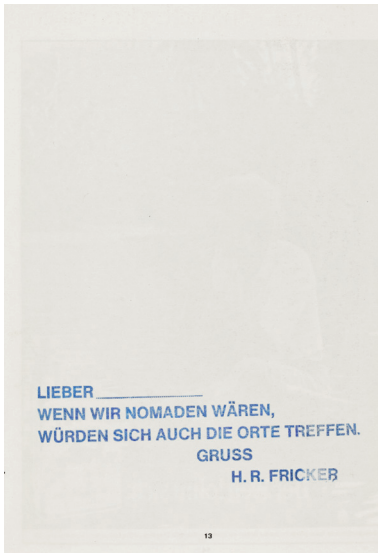
35] Vorbild für Abbild, 3. August 1974, Inserat in der Tageszeitung *Die Ostschweiz*, 10,5 × 6 cm, Kantonsbibliothek Appenzell Auser rhoden, vgl. 2.01.

Teilnahme an der 7. Schweizer Plastikausstellung in Biel das Thema erneut auf. Bei seiner dort gezeigten Neonröhreninstallation *Licht Bild Raum* konzentrierte er sich nicht ausschließlich auf die Veranschaulichung von Nachbildern, sondern ergänzte die Komplementärarbeit um eine räumliche Erfahrung, indem er verschiedene Flächen für mögliche Nachbilder im Raum mit Klebestreifen kennzeichnete. Das von Fricker verwendete Material – die Neonröhre – wie auch die Absicht des Künstlers, mithilfe der Installation ein besonderes Erlebnis für den Betrachtenden zu schaffen, lassen auch aufgrund der Titelwahl an *light and space* denken – eine Gruppe von Künstlern, die in Los Angeles unter dem Einsatz von natürlichen und künstlichen Lichtquellen mit der Erweiterung von Bilderfahrungen experimentierten.<sup>32</sup> Frickers Licht- und Rauminstallation bestand zum einen aus einer leuchtenden Neonröhre, die bei einer längeren Betrachtung ein Nachbild im Auge des Betrachters erzeugen sollte, und zum anderen aus an die Wände befestigten Klebestreifen, die als Markierungen im Raum mögliche Projektionsflächen von Nachbildern anzeigten. Für das Setzen der Markierungen berücksichtigte Fricker verschiedene Standorte der Betrachtung.<sup>33</sup> Frickers Notiz, „jede Person[,] die zusätzlich in den Raum kommt[,] verunmöglicht ändern dieselbe Stellung einnehmen zu können“,<sup>34</sup> macht deutlich, dass Fricker für die Arbeit bedachte, dass, sobald sich mehr als eine Person im Raum aufhält, nicht der gleiche Standort zeitgleich von mehreren Personen eingenommen werden kann und sich somit die Nachbilder der sich im Raum gleichzeitig befindenden Personen je nach Positionierung unterschiedlich auf den Wänden abzeichnen müssten. Fricker veranschaulichte den Gästen des Ausstellungsraumes über die Klebestreifen, wo sich Nachbilder abzeichnen könnten. Den Besuchenden des Raumes wurden somit durch die Setzungen der Klebestreifen verschiedene mögliche Stellen für Nachbilder auf einen Blick vermittelt, die der Künstler im Vorfeld für sich projiziert und mittels Klebestreifen sichtbar gemacht hatte. Durch Bewegung, den Wechsel von Perspektiven und mehrfaches Betrachten des Neonlichts von verschiedenen Standpunkten aus konnten die Besuchenden die von Fricker im Vorfeld eingenommenen Standorte zur Festlegung der Markierung im Grunde ausfindig machen. Die Arbeit spielte gleichsam mit der Vorstellung, dass der Körper des Menschen an sich ebenfalls einen Raum darstellt und der Mensch in seinem gesamten Dasein stets vom Raum bzw. von Räumen begleitet wird. Folglich ist der Raum immer präsent. Dazu schrieb der Philosoph Otto Friedrich Bollnow (1903–1991):

„Auf der einen Seite spannt sich der Raum um den Menschen aus und gehört zu dessen transzendentaler Verfassung, aber auf der andern Seite trägt der Mensch seinen Raum nicht in dem Sinne mit sich herum, wie die Schnecke

ihr Haus mit sich führt, sondern der Mensch sagt doch, wenn er die Dinge unbefangen betrachtet, daß er sich ‚im‘ Raum bewegt, und zwar in dem Sinne, daß er sich bewegt und der Raum dabei feststeht. Und dennoch ist der Raum wieder nicht subjektiv-unabhängig gegeben, sondern auch wenn ich mich ‚im‘ Raum bewege, bildet er doch zugleich ein bestimmtes subjekt-bezogenes Bezugssystem“.<sup>35</sup>

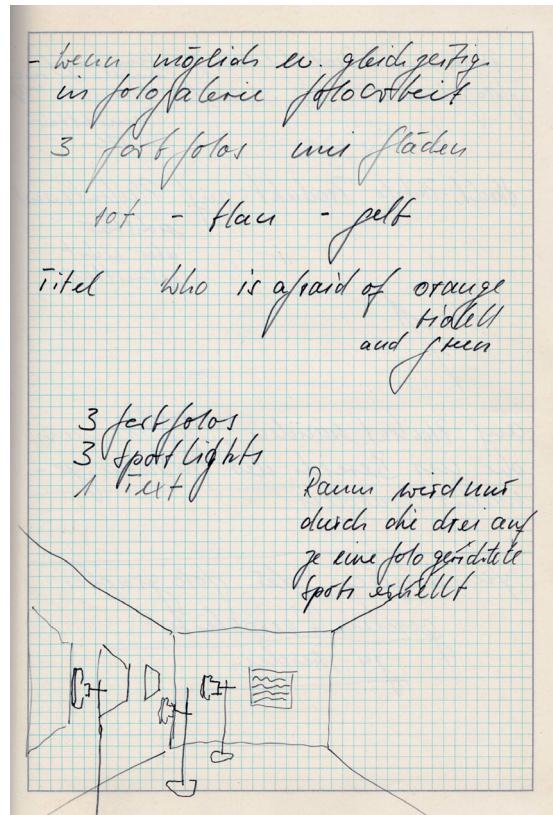
Bollnow widmete sich dem Phänomen, dass die menschliche Raumwahrnehmung sowohl von der physischen Beschaffenheit als auch von subjektiven Erfahrungen bestimmt wird und somit Räume von Menschen sehr unterschiedlich wahrgenommen werden. Die subjektive Wahrnehmung von Räumen wie



**Abb. 36 a–c]** Ort der Orte, 1987, Stempelabdruck und Postkarte, Offsetdruck, 10,5 × 14,8 cm, Museum für Kommunikation Bern, vgl. 6.08, 6.09.

von Begebenheiten und Situationen interessierte Fricker besonders und bildete ein zentrales Thema in seinem künstlerischen Schaffen. In diesem Kontext ist auch Frickers Slogan *Wenn wir Nomaden wären, würden sich auch die Orte treffen* (Abb. 36 a–c) zu lesen.

Als Erweiterung zu seinen im Vorfeld entstandenen fotografischen Arbeiten, die vornehmlich mit der Möglichkeit spielten, sich über einen Perspektivwechsel in eine andere Situation einzufühlen und zu denken, visualisierte Fricker über *Licht Bild Raum* simultan mehrere Sichtperspektiven. Bereits im Vorfeld der Licht- und Rauminstallation für Biel überlegte er, mit Lichtquellen Nachbilder zu veranschaulichen. In seinem ersten St. Galler Buch findet sich der Entwurf für eine Rauminstallation, bei der Farbe, Licht und Text gleichermaßen eine Rolle spielen sollten. Mit Bezugnahme auf Barnett Newmans Gemälde *Who's afraid of red yellow and blue* skizzierte Fricker grob eine Ausstellungsidee mit Spotlights, Farbfotos und einem Textbild *Who's afraid of orange, violett and green*. Im Gegensatz zu seinem Beitrag für die Bieler Gruppenausstellung, für die er erstmals eine Arbeit im Kontext des Nachbildeffektes mit Licht und Farbe realisierte, blieb dies jedoch nur ein Entwurf (Abb. 37).



**Abb. 37]** Who is afraid of orange, violett and green, 1978, Konzept nicht realisiert, Notizbuch: erstes St. Galler Buch.

Fricker, der sich mit der Wahrnehmung sowie der Platzierung und Kennzeichnung von Kunst befasste, wurde in diesen Fragestellungen nachhaltig durch Barnett Newman und dessen Werk *Who's afraid of red yellow and blue III*<sup>36</sup> (1966/1967) beeinflusst. Anfang der 1970er-Jahre hatte Fricker das Reclamheft *Barnett Newmann: Who's afraid of red, yellow and blue III* gelesen, in dem der Autor Max Imdahl schilderte, dass Newman ursprünglich beabsichtigt habe, dass sein Gemälde *Who's afraid of red yellow and blue III*<sup>37</sup>, das sich in der Sammlung des Stedelijk Museums in Amsterdam befindet, aus nächster Nähe erfahrbar gehängt wird, sodass den Betrachtenden kaum Raum bleibt, um zurückzutreten und das Bild aus der Distanz zu begutachten. Imdahl schrieb:

„[...], denn Newman selbst hat ausdrücklich gefordert, daß der Beschauer das Bild aus der Nähe betrachten müsse. Die nahe Distanz des Beschauers vom Bilde und die Größe des Bildes selbst sollen zusammenwirken, damit die Größe als Großheit erfahren werden kann“.<sup>38</sup>

Er stellte fest: „Streng genommen gehört Newmans Bild in einen gangartigen Querraum, der eine große Distanznahme des Beschauers von vornherein

verhindert“.<sup>39</sup> Darüber sollten neue Erfahrungen in der Bildbetrachtung erzeugt werden, die alle bisherigen Erfahrungen übersteigen.

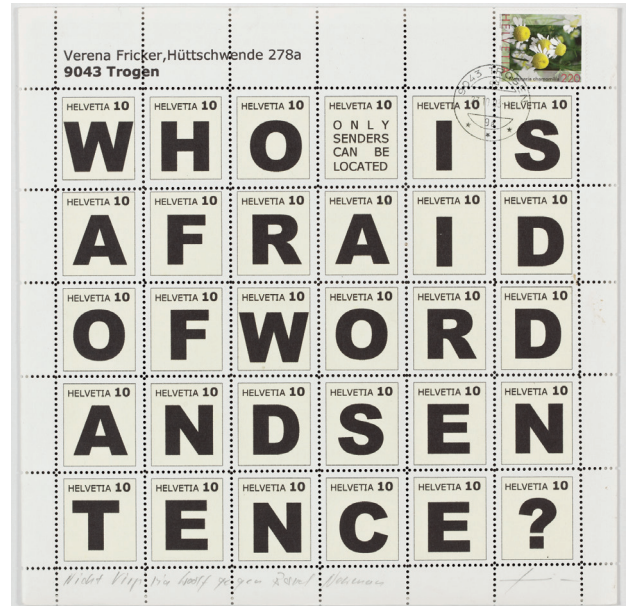
„Das heißt: Newmans Malerei hat ihr Ziel und ihren Sinn darin, das Erlebnis einer jede vertraute Erfahrung übersteigenden Erfahrung zu ermöglichen. Das geschieht durch die Malerei, indem der Beschauer von dem Bild unmittelbar betroffen und überwältigt wird. Das Bild soll es ermöglichen, daß der Beschauer, indem er das Bild erfährt, zugleich seine eigene Erfahrung und damit sich selbst in neuer Weise erfährt.“<sup>40</sup>

Die von Imdahl beschriebene Anleitung Newmans zur Hängung des Bildes führte Fricker schließlich zu der Frage, wozu es noch große Museumsräume brauche, wenn Newmans Kunstwerk erst in engen, gangartigen Räumen die vom Künstler gewünschte Wirkung vollends entfaltet. Um im Sinne Newmans mit seiner Kunst das Sublime, wie der Künstler im Gespräch behauptete, zu erreichen, platzierte Fricker in den 1970er-Jahren seine Fotos und Kleinplakate bewusst in engen Gassen und Straßen und somit in belebten Räumen. Ferner könnte auch Frickers wesentlich später entstandenes Schild *musée du corridor* (2004) (Abb. 38) im Kontext seiner vertiefenden Auseinandersetzung mit Newmans Forderung zur Hängung seines Gemäldes gelesen werden, wobei Fricker mit seinem Schild vornehmlich auf einen Korridor anspielt, der gedanklich einen Verknüpfungs- sowie Anschauungsraum zwischen zwei Personen definiert und als Kanal eine direkte Verbindungslinie schafft.

Dagegen ist sein Kuvert mit der Aufschrift *WHO IS AFRAID OF WORD AND SENTENCE?* unmissverständlich als eine Anspielung auf Barnett Newman zu beurteilen (Abb. 39). Fricker entwickelte darüber hinaus aus verstellbaren Einzelbuchstaben der Worte *BLAU GELB ROT* das Anagramm *GLOBALTRUEB*, das als *Mutiple* im Vexer Verlag St. Gallen 2010 erschien (Abb. 40).<sup>41</sup> Auf Frickers Auseinandersetzung mit der Frage nach der Bedeutung musealer Räume für die Kunst wird im vierten Kapitel noch näher eingegangen.

Ausgehend von seiner frühen Beschäftigung mit dem Nachbildeffekt, bei dem er erstmals die Stempel Auslöser und Richtung einsetzte, entwickelte er sein fotografisches Verfahren. Seine in seinen Arbeiten zum Nachbildeffekt und den Fotoarbeiten im Auslöser-Richtung-Verfahren angelegte gedankliche und kreative Auseinandersetzung von Ursache und Wirkung blieb für seine späteren Arbeiten weiterhin zentral. Da sich Fricker in seinen Arbeiten vornehmlich mit Prozessen befasste und nicht etwas vermeintlich Abgeschlossenes darstellen wollte, operierte er bewusst nicht mit den Begriffen Ursache und Wirkung,<sup>42</sup> die vielmehr für einen Ausgangs- und einen Endpunkt stehen, sondern verwendete





**Abb. 38]** musée du corridor, 2004, Emailschild, 17 × 17 cm, vgl. 7.14.

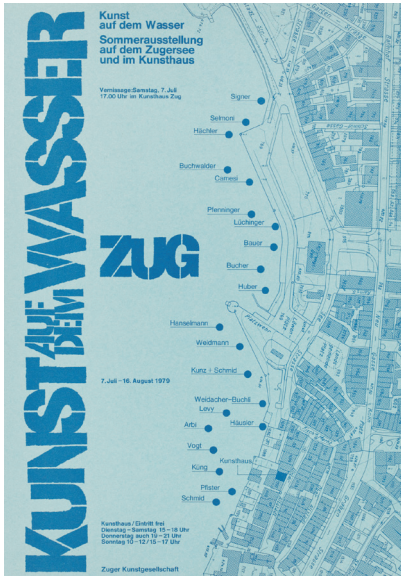
**Abb. 39]** WHO IS AFRAID OF WORD AND SENTENCE?, 9.8.2010, perforierter Briefumschlag, 22 × 22 cm, signiert.

**Abb. 40]** GLOBALTRUEB (ROT GELB BLAU), 2010, Anagramm, Plexiglasbuchstaben 10 × 94 × 3 cm, Vexer Verlag, vgl. 7.07.

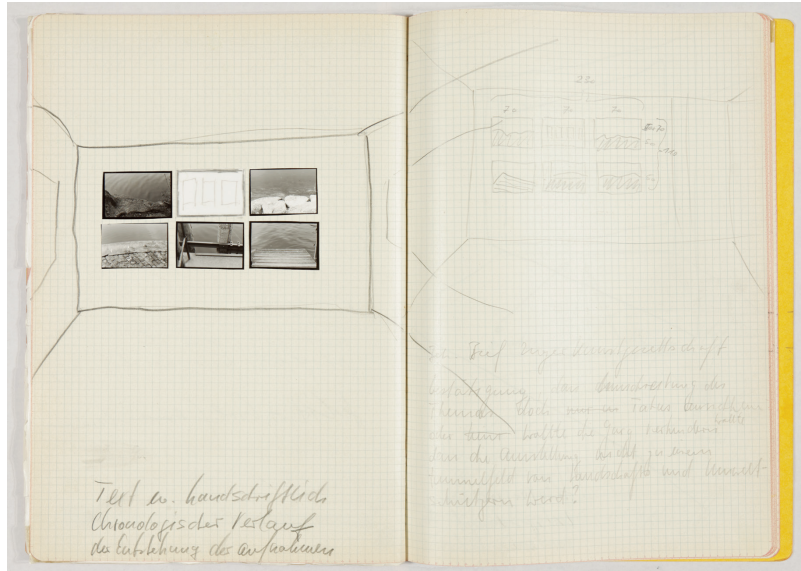
die Worte Auslöser und Richtung, um insbesondere die Bewegung und das Prozesshafte zu betonen.

Darüber hinaus veranschaulichen die Arbeiten, die im fotografischen Auslöser-Richtung-Verfahren entstanden, wie sich Fricker gleichsam zwang, eine andere Position einzunehmen, indem er Standort und Blickwinkel nicht selbst wählte, sondern von einer anderen Person oder einem Gegenstand bestimmen ließ. Er beabsichtigte, über die Aktionen und die aus den Aktionen hervorgehenden Fotografien seinen Blick für Vorhandenes zu weiten. Im übertragenen Sinn gewann er zusätzlich zu seinem persönlichen Blickwinkel damit eine neue Perspektive auf die Dinge.

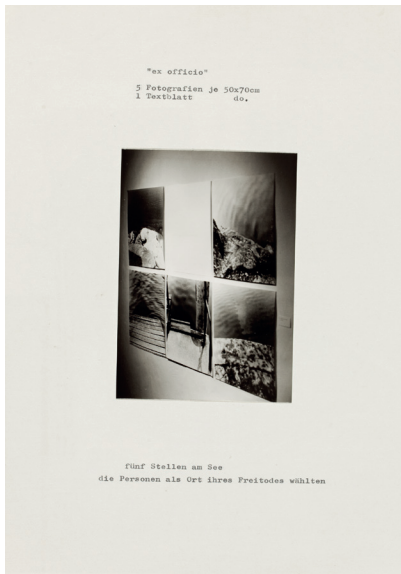
Dieser Vorgehensweise, sich physisch wie gedanklich bewusst in eine ungewohnte und fremde Position zu versetzen, bediente sich Fricker ausdrücklich



a



b



c



d



e



f



g



h

**Abb. 41 a-c]** Ex Officio, 1979, Einladung, Entwurf aus Notizbuch: Seebuch 13 und Konzept.

**Abb. 41 d-h]** Ex Officio, 1979, Schwarz-Weiß-Fotografien, 50 x 70 cm, Kunstmuseum Thurgau, vgl. 1.15 .

für seinen im Rahmen der Gruppenausstellung *Kunst auf dem Wasser* (1979) im Kunsthaus Zug kreierten Beitrag *Ex Officio*. Dafür hatte Fricker im Vorfeld über Suizide im Zugersee recherchiert und Uferstellen ermitteln können, die Menschen gewählt hatten, um sich im See das Leben zu nehmen. Um diese Land- und Wasserabschnitte ausfindig machen zu können, befragte er die örtliche Polizei.

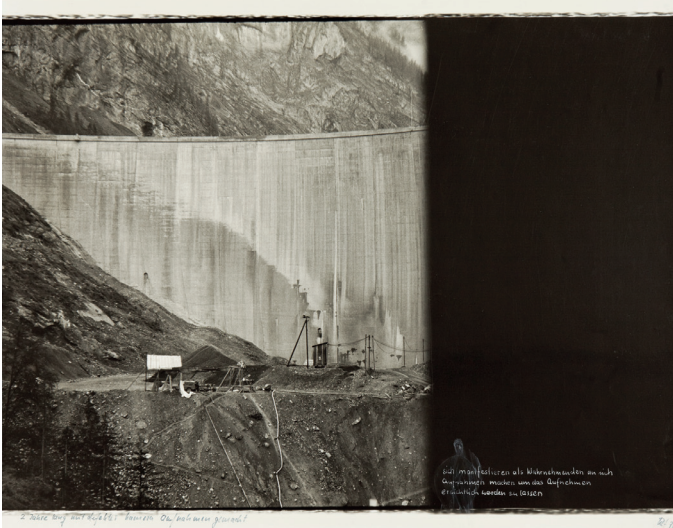
Frickers Beitrag bestand aus fünf Schwarz-Weiß-Fotoabzügen, die, in U-Form angeordnet, während der Ausstellungsdauer im Kunsthaus Zug an einer Wand befestigt waren. In der sich aus der Hängung ergebenden oberen Lücke hatte Fricker ein Blatt Papier eingefügt, auf dem der Satz geschrieben stand: „Fünf Stellen am See, die Personen als Ort ihres Freitodes wählten“ (Abb. 41 a–h). Erst beim Herantreten an die Fotoinstallation offenbarte sich den Betrachtenden über diese Beschreibung, dass es sich bei den Fotografien um nachgestellte mögliche Ansichten auf das Seeufer handelte – fotografiert von Fricker aus einer denkbaren Blickrichtung der Suizid-Opfer. Die harmlosen Abbildungen von fünf verschiedenen Uferstellen, aus einer ungewöhnlichen Ansicht von oben aufgenommen, erzeugten mittels der Kennzeichnung der Stellen als Orte von Suiziden einen eklatanten Gegensatz zu gängigen Darstellungen von ästhetisch schönen Seelandschaften.

Darüber hinaus bezweckte Fricker mithilfe der dokumentarischen Fotografie, festgefahrene Verhaltens- und Denkmuster aufzubrechen. Indem Fricker zudem teils auch Passantinnen und Passanten in Aktionen einband, stellte er zusätzlich die Rolle des Künstlers infrage. Dies lässt den Schluss zu, dass Fricker plante, mit Kunst Störfaktoren zu erzeugen und Randbereichen mehr Aufmerksamkeit zu schenken.

## Auf technische Fehler künstlerisch reagieren

Frickers Fotoarbeiten *Nahlinse*<sup>43</sup> und *Schwarzer Balken*<sup>44</sup> mögen auf den ersten flüchtigen Blick dilettantisch und wie Versuche eines Autodidakten wirken, der das Fotografieren erst erlernt und sich mit der Technik vertraut macht. Hierbei handelt es sich jedoch nicht um Experimente eines Unkundigen; für Fricker sind dies gültige Arbeiten, die er signierte und datierte. Bei *Schwarzer Balken* fügte er zusätzlich handschriftlich Informationen über sein Vorgehen hinzu: „zwei Jahre lang mit defekter Kamera aufnahmen [sic] gemacht“.<sup>45</sup> Auch seine Absicht: „sich manifestieren als Wahrnehmenden an sich[,] aufnahmen [sic] machen[,] um das aufnehmen [sic] ersichtlich werden zu lassen“<sup>46</sup> ist hier vermerkt (Abb. 42 a, b).

Seine Handlung („zwei Jahre lang mit defektem Apparat fotografiert“)<sup>47</sup> verstand Fricker als eine „Hommage an die ‚Zufallsbilder‘[,] die wir täglich



**Abb. 42 a]** Schwarzer Balken, 1978,  
Schwarz-Weiß-Fotografie mit handschriftlicher  
Detailangabe, vgl. 1.14.

**Abb. 42 b]** Schwarzer Balken, 1978,  
Schwarz-Weiß-Fotografien, je 8,7 × 13,4 cm,  
eingeklebt in Notizbuch: Churer Buch I.

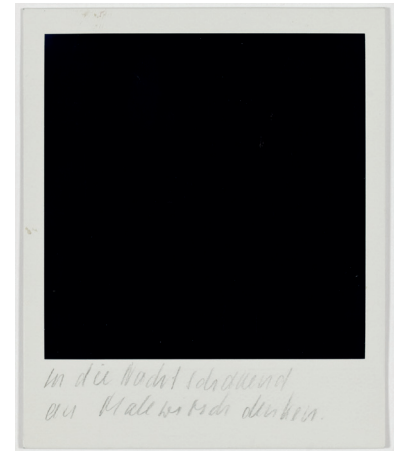


aufnehmen unterbewusst [...]“.<sup>48</sup> Die Beschädigung des Verschlusses machte die Kamera bzw. deren Ergebnisse für Fricker kaum kontrollierbar. Die defekte Kamera wurde sozusagen zum Zufallsgenerator für Bildausschnitte. Fricker ließ die Kamera nicht reparieren, auch versuchte er nicht, durch ein Beschneiden der Bildformate das Fehlerhafte im Nachhinein zu vertuschen. Vielmehr entwickelte er ausgehend von dem Defekt sein Konzept für *Schwarzer Balken*. Mithilfe des vermeintlich Fehlerhaften gelang es Fricker, über die schwarze Fläche die Fantasie der Rezipierenden anzuregen. Obwohl das Foto lediglich „ein schmaler Ausschnitt von Raum ebenso wie von Zeit“ ist,<sup>49</sup> wird der vom Fotografen oder von der Fotografin gewählte Bildausschnitt wie bei einem Gemälde oftmals als eine vollendete Gesamtkomposition begriffen. Daher werden trotz des Wissens um den fragmentarischen Charakter Bilder nur gelegentlich über den gesetzten Rahmen imaginär weitergedacht. Hingegen hob der schwarze Balken das Ausschnitthafte besonders hervor und steigerte geradezu die Neugier beim Bildbetrachtenden. Mittels der Fotoserie regte Fricker dazu an, die Leerstelle mit eigenen Gedanken und Fantasien zu füllen sowie über die gesetzten bildlichen

Grenzen hinaus zu denken. Ferner ist es möglich, dass Fricker damit beabsichtigte, Rezipierende allein über diese gedankliche Teilnahme im übertragenen Sinn zu Partizipierenden zu erklären, denen sich über die Fotoarbeit ungewohnte und neue Einblicke in ihre persönlichen Vorstellungsräume offenbaren konnten. Er provozierte damit geradezu, vorgegebene Bildräume weiterzudenken und Leerstellen mit eigenen Bildern zu besetzen bzw. das Bild mithilfe der eigenen Vorstellungskraft zu komplettieren. Die fehlerhafte und unbelichtete Stelle im Bild steigerte die Lust und Aufmerksamkeit bei den Betrachtenden und wirkte somit folglich einer oberflächlichen Betrachtung entgegen, im Sinne einer „Ästhetik der Absenz“.<sup>50</sup> Auch das Polaroid *In die Nacht schauend, an Malewitsch denken*<sup>51</sup> (1980) (Abb. 43) kann in diesem Kontext gelesen werden, dessen monochrom schwarze Bildfläche gleichsam eine Projektionsfläche für Fantasien und Erinnerungen (siehe *Miin Ort*) bietet.

Bei *Schwarzer Balken* ruft insbesondere die zufällige Abdeckung des Verschlusses das allen Bildern anhaftende Bruchstückhafte stärker ins Bewusstsein und mit „sich manifestieren als Wahrnehmenden an sich[,] aufnahmen [sic] machen[,] um das aufnehmen [sic] ersichtlich werden zu lassen“,<sup>52</sup> wie Fricker auf einem der Abzüge schrieb, lenkte er zudem die Aufmerksamkeit auf das technische Verfahren. Die Fehlerhaftigkeit – der klemmende Verschluss – bildete geradezu den Kern der Fotoserie, deren Titel *Schwarzer Balken* eine Assoziation zum zur Zensur eingesetzten Balken evoziert. Da sich Fricker wiederholend auf Malewitschs *Schwarzes Quadrat* bezog, ist mit dem Titel auch hier eine Anspielung darauf denkbar. Die in seinem Werk erkennbare wiederkehrende Bezugnahme Frickers auf das zur Ikone der Moderne gewordene „Anti-Bild“<sup>53</sup> von Malewitsch lässt die Schlussfolgerung zu, dass Fricker seine Arbeiten ernsthaft und selbstbewusst in den Kontext Kunst stellte. Das „Anti-Bild“ wurde gleichsam zu einem Leitbild für Frickers Kunstauffassung, der sich wie Malewitsch von vorgefassten Anschauungen und traditionellen Handhabungen befreien wollte. In *Schwarzer Balken* erklärte Fricker das vermeintlich Fehlerhafte zum Wesen der für die Arbeit angewandten künstlerischen Methode (siehe Anhang: Werkbeispiele mit dem Motiv eines schwarzen Quadrats als Anspielung auf Kasimir Malewitsch).

*Nahlinse* hingegen war ein Jahr zuvor (1977) entstanden. Die Arbeit basierte nicht wie *Schwarzer Balken* auf einem technischen Fehler, sondern auf einem vermeintlich fehlerhaften Umgang mit dem Objektiv, der vom Künstler beabsichtigt war und sich auf sein Verhalten auswirkte, das er gleichsam fotografisch festhielt (Abb. 44 a, b). Während eines Aufenthaltes in München fotografierte Fricker Sehenswürdigkeiten, die er jeweils einmal aus der Ferne und einmal aus der Nähe mit einer Nahlinse aufnahm, sodass je zwei Bilder entstanden – ein



**Abb. 43]** In die Nacht schauend, an Malewitsch denken, 1980, Polaroid, 10,7 × 8,8 cm, vgl. 1.22.

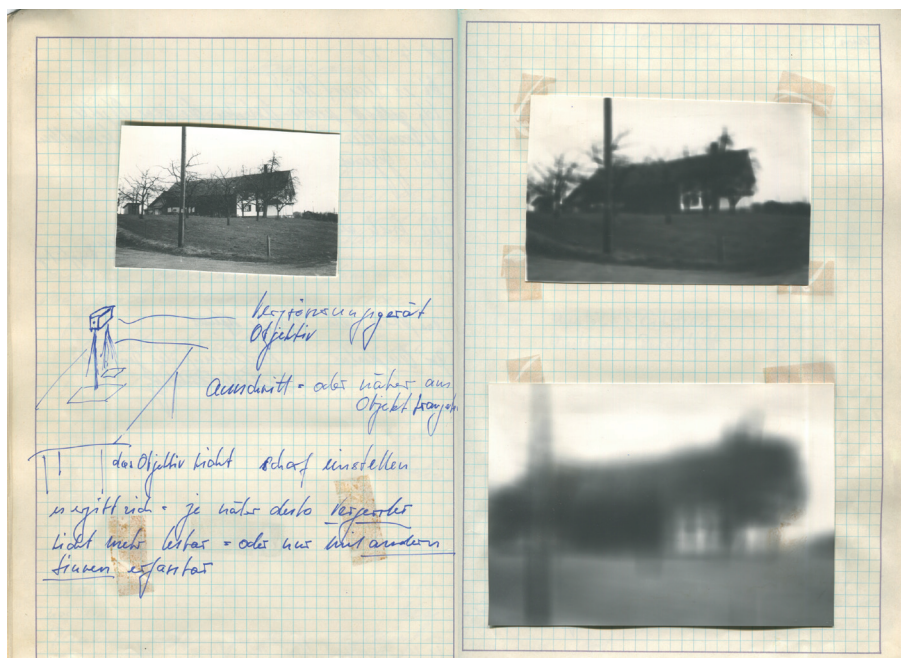


**Abb. 44 a, b]** Nahlinse, 1977, Schwarz-Weiß-Fotografien, je 18 × 24 cm, eingeklebt in Notizbuch: Churer Buch I., vgl. 1.13.

unscharfes aus der Distanz und ein scharfes von einem Detail aus der Nähe. Fricker schrieb hierzu: „München 77/Hatte mit einer Nahlinse von weitem Sehenswürdigkeiten aufgenommen. Bin dann auf Berührungsnähe herangegangen“.<sup>54</sup> Die Aufnahmen verweisen aufgrund ihrer Anordnung jeweils als Bilderpaar auf eine ihnen zugrundeliegende Aktion. Fricker passte dabei nicht die Technik an die Situation an, sondern beugte sich quasi den technischen Begebenheiten, die ihn, um deutlich erkennbare Abbilder anfertigen zu können, dazu zwangen, an die Sehenswürdigkeiten derart nah heranzutreten, sodass diese später im Bild selbst nicht mehr zu erkennen waren.<sup>55</sup> Mithilfe seines Verfahrens machte er Details sichtbar, die für gewöhnlich unwichtig und nebensächlich bei der Besichtigung der Sehenswürdigkeiten kaum Beachtung gefunden hätten. In umgekehrter Weise fertigte er drei Aufnahmen von einem Bauernhaus an, die im ersten Churer Buch eingeklebt sind. Sie suggerieren eine vom Künstler für die Erstellung der Fotos zurückgelegte Strecke und zeigen den Übergang von einem klaren Abbild über ein leicht verschwommenes bis hin zu

einem unscharfen Abbild eines Bauernhauses. Die Unschärfe lässt das Bild geradezu abstrakt wirken (Abb. 45).

Mit der Nahlinse rückte Fricker Nebenschauplätze in den Fokus und lenkte damit die Aufmerksamkeit auf schnell zu übersehende Bereiche im Alltag, was



**Abb. 45]** Aufnahmen eines Bauernhauses, 1978, 6 × 9,4 cm, 8 × 12 cm, 10,3 × 14,8 cm, eingeklebt in Notizbuch: Churer Buch I.

im übertragenen Sinn als eine Aufforderung des Künstlers verstanden werden könnte, Randbereichen in der Kunst mehr Beachtung zu schenken,<sup>56</sup> in denen sich auch Fricker als Autodidakt anfänglich bewegte. Zu einem dieser Randbereiche kann zudem die sogenannte Outsider Art gezählt werden, für die sich Fricker insbesondere interessiert und engagiert. Fricker legte über die Jahrzehnte eine eigene Kunstsammlung an, die Werke sowohl von international anerkannten Künstlerinnen und Künstlern als auch von Outsidern beinhaltet, worauf an späterer Stelle noch eingegangen wird (siehe sechstes Kapitel). Ferner lässt sich über *Nahlinse*, da die Arbeit außerdem das Herangehen des Künstlers ans Objekt dokumentierte, ein Interesse des Künstlers ablesen, mithilfe der Fotografie Bewegungsabläufe visualisieren zu wollen.

## Fotografie als Spiegel der Vergangenheit

Verschiedene seiner Arbeiten lassen erkennen, dass sich Fricker gezielt des Mediums Fotografie bediente, da dieses die Möglichkeit bietet, über den erlebten Moment hinaus die mit der Kamera festgehaltenen Augenblicke zu einem späteren Zeitpunkt nochmals zu betrachten und im Nachhinein das Abgelichtete im Detail zu erfassen. Diese Möglichkeit wurde zum Kern seiner Arbeiten *Spiegelplakate* und *7 Stationen*. Sie verdeutlichen, dass Fricker vornehmlich an der Fotografie als Abbild einer – wenn auch begrenzten – objektiven Wirklichkeit interessiert war, die ihm ein „gesteigertes bzw. mehr-sehen“<sup>57</sup> eröffnete. 1977 entstand die Fotobildserie *Spiegelplakate*.<sup>58</sup> Als Vorbereitung dafür legte Fricker verschiedene Stellen in der Stadt St. Gallen für den Aushang der Fotoplakate fest, um vor Ort – mit dem Rücken vor diesen gestellt – Fotos anzufertigen, die er im Anschluss dort befestigte. Als Schwarz-Weiß-Abzüge entpuppten sich die Bilder unverkennbar als Aufnahmen vergangener Momente. Mit der Platzierung der Bilder am Entstehungsort machten die auf den Fotoplakaten grau und trist wirkenden Stadtbilder das Abgebildete vor Ort wieder farbig erlebbar (Abb. 46 a–c).

Sontag behauptete: „[...] viele Fotografen bevorzugten weiterhin Schwarz-weiß-Aufnahmen, die als taktvoller, schicklicher betrachtet werden als Farbfotos – oder als weniger voyeuristisch und weniger sentimental oder derb lebensnah“.<sup>59</sup> Auch Fricker gebrauchte oftmals Schwarz-Weiß-Fotoabzüge oder Schwarz-Weiß-Fotokopien. Für seine für den öffentlichen Raum erste große realisierte Arbeit *7 Stationen* nutzte er beispielsweise vergrößerte Schwarz-Weiß-Fotoabzüge. Da Fricker *Spiegelplakate* und das Projekt *7 Stationen* sowie auch seine anderen Arbeiten, die in dieser Zeit entstanden, selbst finanzieren musste, lag ein entscheidender Grund für seine Entscheidung, die Fotos nicht in Farbe, sondern in Schwarz-Weiß produzieren zu lassen, hauptsächlich in der dadurch erzielten Kosteneinsparung.<sup>60</sup> Durch die bei *7 Stationen* (Abb. 22 a–h) vergrößerten Abbildungen der unmittelbaren Umgebungen letztlich als Spiegelungen der direkten Umwelt konnten diese nicht nur als Bilder gesehen werden; die Bilder konnten auch vor Ort physisch nahezu nachempfunden werden, die Betrachtenden steckten sozusagen in den Bildern. Die Details der Abbildung konnten vor Ort überprüft werden und die Betrachtenden konnten das Bild mit dem sich ihnen bietenden Originalbild vergleichen. Zudem ermöglichte es die Fotoinstallationen, die für einen Monat hängen blieben, die sieben Orte in ihrer Veränderung zu prüfen. Die auf den Fotos abgebildeten Gegenstände – beispielsweise parkende Autos – waren allesamt Momentaufnahmen, sodass, da diese bei der Betrachtung eventuell nicht mehr anzutreffen waren, bei den Betrachtenden





Abb. 46 a–c] Spiegelplakate, 1977, Dokumentationsfotos, 22,7 × 17,7 cm, vgl. 2.05.

durchaus auch die Frage hätte aufkommen können, ob es sich bei den Plakatbildern um möglicherweise nachbearbeitete Fotos handelte. Fricker fotografierte jedoch meist real bestehende Situationen. Eine Ausnahme, bei der Fricker ein Bild inszenierte, bildete das Foto, das er von sich nackt in einem Bachbett liegend machen ließ und mit *Auf der Suche nach Edelweiss zu Tode gestürzt*<sup>61</sup> (Abb. 47) betitelte. Hiermit wollte er auf die regionale Ausstellungssituation in St. Gallen aufmerksam machen. Fricker arrangierte die Szenen, die er fotografierte, in der

**Abb. 47]** Auf der Suche nach Edelweiss zu Tode gestürzt, um 1980, Kleinplakat, Fotokopie, 21 × 29,7 cm, vgl. 2.22.



**Abb. 48]** Viehschau, 1976, Schwarz-Weiß-Fotografie, 9 × 13 cm, vgl. 1.12.

Regel allerdings nicht und bearbeitete die Fotos auch nicht nach. Der Künstler war demnach vornehmlich an dem authentischen und dokumentarischen Wert, der fotografischen Aufnahmen oftmals zugesprochen wird, und dem Festhalten von Ort und Zeit interessiert. Aus *Über Fotografie*<sup>62</sup> übertrug er: „Die Macht einer Fotografie liegt darin, daß sie Augenblicke überprüfbar macht, die der normale Zeitablauf unverzüglich enden läßt“.<sup>63</sup>

Fricker setzte die Fotografie auch scherzhaft zur Spiegelung von Verhaltensweisen ein. Er beobachtete seine Umwelt und seine Mitmenschen; er übernahm tradierte Sicht- und Verhaltensweisen und führte diese ad absurdum. Bei einer Viehschau in Trogen fotografierte Fricker beispielsweise die Bauern von hinten und kopierte damit ironisch die von ihm beobachtete Methode der Bauern zur Begutachtung des Viehs (Abb. 48).<sup>64</sup> Sein Vorgehen bei der Bildserie erläuterte er wie folgt:

„War vorletztes Jahr an einer Viehschau in Trogen. Die Bauern schauten sich die Kühe von hinten an, weil dort die wichtigen Merkmale zu sehen sind! Mir fehlten die Kriterien, um zu verstehen, habe aber während einer Stunde das ans Objekt herangehen übernommen, aber auf die Bauern übertragen“.<sup>65</sup>

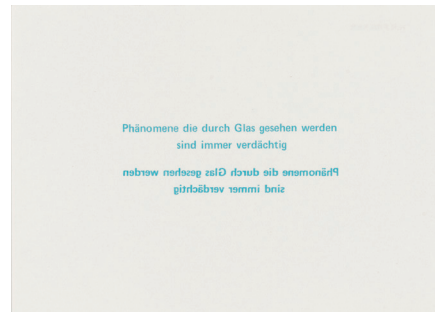
Indem Fricker die Fotografien zu *Spiegelplakate* und *7 Stationen* an den jeweiligen Orten ihrer Entstehung montierte, lenkte er die Blicke der Betrachtenden über die Installationen zurück in die auf den Fotos abgebildeten Räume und somit ihre Aufmerksamkeit auf alltäglich gewordene Ansichten. Zugleich verweisen einige seiner Arbeiten auf den Versuch des Künstlers, den subjektiv-bezogenen



a



b



c

**Abb. 49 a, b]** Phänomene die durch Glas gesehen werden sind immer verdächtig, 1980, Schwarz-Weiß-Fotografien, 24 × 16 cm, vgl. 2.10, 2.11.

**Abb. 49 c]** Phänomene die durch Glas gesehen werden sind immer verdächtig, 14. Juli – 31. Juli 1980, Einladungskarte, 10,5 × 15 cm.

Blick auf Räume zu objektivieren und die eigene Wahrnehmung zu reflektieren. Fricker nutzte das Medium gewissermaßen zur Reflexion und Spiegelung von Begebenheiten. Für *Der Landschaft ihr Bild zeigen* (Abb. 51 a–d) wählte Fricker bewusst die Polaroid-Kamera, die sich aufgrund ihrer schnellen Entwicklungszeit von Bildern auf besondere Art und Weise für eine Zeigeaktion eignet. Dabei bleiben Polaroids im Gegensatz zum Spiegel oder zu Fensterglas, die unter bestimmten Lichtverhältnissen unmittelbar ohne Zeitverzögerung das Gegenüber zu reflektieren vermögen, aufgrund der – wenn auch zeitlichen kurzen – Verzögerung dennoch nur Scheinspiegelungen dessen, was sie abbilden. Das Fensterglas als transparente wie auch reflektierende Fläche wurde zum Kern seiner Arbeit *Phänomene die durch Glas gesehen werden sind immer verdächtig*. Für sein Ausstellungsprojekt in der St. Galerie 1980 *Phänomene die durch Glas gesehen werden sind immer verdächtig*<sup>66</sup> nutzte Fricker die über Eck liegenden

großen Fenster der kleinen Schaufenstergalerie<sup>67</sup> (Abb. 49 a–c) quasi als Spiegel und betonte dabei zugleich die Grenze zwischen Innen- und Außenraum. Den Satz hatte Fricker in einer Radiosendung aufgeschnappt und für seine Ausstellung bei Josef Felix Müller in einen neuen Sinnzusammenhang gebracht. Das Werk bestand ausschließlich aus der Beschriftung der Fensterscheiben, auf denen je nach Position entweder auf dem einem oder auf dem anderen Fenster einmal richtig und einmal spiegelverkehrt der Satz in weißer Farbe geschrieben zu lesen war. Da der Galerieraum leer blieb, konnten Vorbeigehende und Hineinschauende den Eindruck gewinnen, sie hätten im Innenraum der Galerie nichts weiter zu erwarten. Dabei war jedoch entscheidend, ob man sich in der Galerie oder außerhalb dieser befand, denn je nach Position kennzeichnete der Satz entweder das sich in der Galerie oder außerhalb der Galerie Befindende als potentiell verdächtig. Fricker stellte mittels der gewählten Präsentationsform gewissermaßen alles sich im Innen- wie im Außenbereich Aufhaltende zeitgleich unter Verdacht. Hinzu kamen die Reflexionen in den Scheiben, über die sich sinnbildlich nach dem Philosophen Michel Foucault (1926–1984) ein weiterer Raum öffnete, wodurch noch mehr verdächtig werden konnte. Nach Foucault funktioniert:

„der Spiegel [...] als eine Heterotopie in dem Sinn, daß er den Platz, den ich einnehme, während [sic] ich mich im Glas erblicke, ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umraum verbindet, und daß er ihn zugleich ganz unwirklich macht, da er nur über den virtuellen Punkt dort wahrzunehmen ist“.<sup>68</sup>

Die Idee, einen leeren Galerieraum zum Gegenstand einer Ausstellung zu erheben, hatte Yves Klein mit *Le Vide* mehr als zwanzig Jahre zuvor, im April 1958, in der Pariser Galerie Iris Clert realisiert. Indem Yves Klein Nichts ausstellte, sondern lediglich den bestehenden Galerieraum in seiner Leere präsentierte, kreierte er über das Nichts eine Konzentration auf das Vorhandene, den Raum. Dabei wurden die Besuchenden gleichsam auf sich selbst zurückgeworfen. Auch Fricker erzeugte mit *Phänomene die durch Glas gesehen werden sind immer verdächtig* (1980) bei den Betrachtenden eine gesteigerte Aufmerksamkeit und Achtsamkeit für den Raum.

Mittels der Beschriftung akzentuierte Fricker darüber hinaus die Glas-scheibe als eine Grenze, die er mit seiner Arbeit einerseits betonte und andererseits aufbrach. In für Fricker geradezu typischer Manier verknüpfte er hier den Galerieraum mit dem städtischen Raum. Listig stellte er sein Kunstwerk somit zeitgleich in der Galerie wie auch im öffentlichen Raum aus. Die Arbeit



**Abb. 50]** Zugiges, 1978, Polaroids, je 10,7 × 8,8 cm, eingeklebt in Notizbuch: III St. Galler-buch.

veranschaulicht Frickers wiederholt eingesetzte Taktik, Institutionen einzubinden, um neue Räume mit Kunst zu besetzen, worauf an späterer Stelle noch näher eingegangen wird.

Indem Fricker, wie am Beispiel von *7 Stationen* und *Spiegelplakate* aufgezeigt, mithilfe der Fotografie vergangene Momente gleichsam in die Gegenwart setzte und über die Platzierung der Aufnahme am Entstehungsort den Betrachtenden einen Vergleich zwischen dem Entstehungsmoment und der zeitverzögerten Betrachtung ermöglichte, thematisierte er zugleich den Verlauf von Zeit. „Fotos sind einprägsamer als bewegliche Bilder – weil sie nur einen säuberlichen Abschnitt und nicht das Dahinfließen der Zeit zeigen“, schrieb Sontag über die Fotografie.<sup>69</sup>

In Frickers Notizbüchern findet sich der Entwurf des Künstlers, angelehnt an *7 Stationen*, Aufnahmen von Orten zu machen, die zeitverzögert als vergrößerte Plakate, angebracht am Entstehungsort, den Ort zu einer anderen Jahreszeit zeigen („im Sommer Winter, im Herbst Frühling, im Winter Sommer, im Frühling Herbst“).<sup>70</sup> Mehrere seiner Arbeiten bezeugen eine Beschäftigung des Künstlers mit der Darstellbarkeit von Zeitverläufen.<sup>71</sup> Ein weiteres Beispiel für eine Arbeit, die im Kontext der Darstellbarkeit von Bewegungs- und Zeitverlauf gedeutet werden kann, sind vier Polaroids, die im dritten von Fricker angelegten St. Galler Buch eingeklebt sind. Fricker schrieb unter die Polaroids mit Bleistift „zugiges“.<sup>72</sup> Die Serie entstand aus einem fahrenden Zug und zeigt aufgrund

ihrer Entstehung aus der Bewegung heraus unscharfe und nahezu abstrakt wirkende Ausschnitte von der an Fricker vorbeigezogenen Landschaft (Abb. 50). Die Untertitelung *zugiges* verweist zudem auf den spielerischen Einsatz des Künstlers von Sprache. Der Gebrauch von Sprache trat zunehmend in den Vordergrund seines Schaffens und erreichte in seinen Schildern, die in den 1990er-Jahren entstanden, einen Höhepunkt.

### *Der Landschaft ihr Bild zeigen*

Fricker hatte sich bereits vor *7 Stationen* künstlerisch mit seiner alltäglich erlebten Umwelt beschäftigt und diese zum Bildgegenstand erhoben. Ähnlich wie bei *7 Stationen* hatte er 1977 für die Bildserie *Der Landschaft ihr Bild zeigen*<sup>73</sup> die Fotografie als Scheinspiegel gebraucht. Mit dem fotografischen Aufnahmen von Momenten wirkte Fricker im Grunde dem Verschwinden entgegen und vergegenwärtigte das bereits Vergangene.<sup>74</sup> Für *Der Landschaft ihr Bild zeigen* hielt er



**Abb. 51 a–d]** *Der Landschaft ihr Bild zeigen*, 1977, Polaroids, je 10,7 × 8,8 cm, 2-teilig, vgl. 1.21.

zunächst mit einer Polaroid-Kamera ein sich ihm vor seinem Wohnhaus nahezu täglich bietendes Landschaftsbild fotografisch fest.<sup>75</sup> Im Anschluss drehte er das Sofortbild zur Landschaft. Aufgrund der geringen zeitlichen Differenz zwischen der Entstehung der Aufnahme und der verzögerten Zeigeaktion spiegelte dieses nahezu die Landschaft. Die Zeigeaktion dokumentierte Fricker ebenfalls fotografisch, wobei die schwarze und annähernd quadratische Rückseite des Polaroids partiell die in den Hintergrund gerückte Landschaft überdeckte (Abb. 51 a–d). Das aus der Zeigeaktion entstandene Bildpaar schloss ein zeitliches Vorher–Nachher ein. Der Faktor Zeit wurde über die Apparatur, die aufgrund der kurzen Entwicklungszeit beinahe ein direktes Zeigen ermöglicht, zu einem zentralen Thema der Arbeit. Sonntag bezeichnete die Technik als „[...] eine handliche, flinke Form des Sich-Notizen-Machens“.<sup>76</sup> Das Zeigen ins Leere als Spiegel der Wahrnehmung des Fotografen reflektierte sinnbildlich die Beziehungskonstellation zwischen Fotograf und Landschaft und förderte einen sensibilisierten Blick. Hingegen betonte der Abstand zwischen Linse und Objekt, zwischen Mensch und Natur, gerade deren Distanz.

Die Aktion liest sich als eine scheinbar auch an die Landschaft gerichtete Aufforderung, sich das Bild einzuprägen. Die Absicht, sich gezielt ein Bild merken und einprägen zu wollen, impliziert gleichzeitig die Angst, das Bild verlieren zu können. Die Frage nach der noch verbleibenden Zeit der Landschaft scheint hier gestellt. Sonntag erklärte:

„Jede Fotografie ist eine Art *memento mori*. Fotografieren bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen (oder Dinge). Eben dadurch, daß sie diesen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Verfließen der Zeit“.<sup>77</sup>

*Der Landschaft ihr Bild zeigen* entstand 1977, als weltweit eine zunehmende Sensibilisierung im Umgang mit der Umwelt zu beobachten war. Es kann im Zusammenhang mit dem 1972 erschienenen Bericht des Club of Rome *Die Grenzen des Wachstums* gelesen werden, der besorgniserregende Szenarien wie einen Anstieg an Umweltkatastrophen skizzierte. Neben der Gründung von Umweltvereinen nahmen auch die künstlerischen Auseinandersetzungen mit Natur zu.<sup>78</sup> Auch die scheinbar noch intakte und idyllische Appenzeller Landschaft war trotz ihrer Abgeschiedenheit nicht beziehungslos. Die Nuklearkatastrophe von Tschernobyl 1986 machte Fricker dies besonders bewusst. Da er mit der Fotoserie *Der Landschaft ihr Bild zeigen* Ist-Zustände von Landschaftsausschnitten dokumentierte, kann die Serie als eine Form der Beweisaufnahme des Künstlers

bewertet werden, der sich damit fotografische Andenken schuf. Die in der zweiten Aufnahme sichtbare Rückseite des Polaroids, die nicht ganz zentral und nicht ganz formatausfüllend ins Bild gesetzt ist, könnte im weitesten Sinne auch im Kontext einer pessimistischen Zukunftsprognose als Schwarzmalerei gelesen werden. Aufgrund von Form und Farbe der Rückseite des Polaroids wäre ebenfalls denkbar, da Fricker sich mehrfach auf Malewitsch bezog, dass er damit auf das *Schwarze Quadrat* anspielte, zumal er 1980 ein monochrom schwarzes Polaroid beschriftete mit: *In die Nacht schauend, an Malewitsch denken*<sup>79</sup> (Abb. 43). Wird dies in Bezug zu dem geführten Diskurs über die Fotografie als Kunstwerk gesetzt, erhob Fricker durch die Anspielung auf das *Schwarze Quadrat* das Foto eindeutig zu einem Bild. Damit fügten sich diese Arbeiten gewissermaßen in die „[...] Reihe renommierter Künstler Fotografien, die [gegen Ende der 1970er-Jahre] nicht mehr auf dem Konzept der Fotografie als Spur basierten, sondern sich verstärkt mit dem Potenzial der Fotografie als ‚Bild‘ auseinandersetzen“.<sup>80</sup>

## Zwischen Anwesenheit und Abwesenheit

Ein weiteres Beispiel für den Einsatz der Fotografie als ein Medium zur „[...] Spurensicherung des Verschwindens“<sup>81</sup> und zum „Schutz gegen den Ablauf der Zeit“<sup>82</sup> liefert die Arbeit *Topographie–Fotographie* (Abb. 52 a–f).<sup>83</sup> In den Wintermonaten 1976 bis 1978 setzte Fricker in die schneebedeckte Landschaft in unmittelbarer Nähe zu seinem Wohnhaus durch mehrfaches Begehen großflächig die folgenden Begriffe:<sup>84</sup> Auslöser, *Fotographie*,<sup>85</sup> Ursache und Grün. Die Arbeit ist der Kunstrichtung Land Art zuzuordnen, die sich im Zuge des wachsenden Umweltbewusstseins seit den 1960er-Jahren entwickelt hatte. In ihrem Rückgriff auf und durch das Experimentieren mit Materialien aus der Natur zeigte sie zum einen eine Hinwendung zur Natur, zum anderen markierte sie eine Suche nach Alternativen zu den marktorientierten Kunstinstitutionen. Abgesehen von dem Foto- und Videomaterial, das in Kunstinstitutionen als Dokumente von Land Art-Arbeiten zuweilen gezeigt wird, wurde Land Art mitunter als Kritik gegenüber einer Kommerzialisierung und Vermarktung von Kunst eingesetzt. Daneben stand für einige Land Art-Künstler im Vordergrund, dass das Publikum ihre Kunstwerke mit allen Sinnen vor Ort wahrnahm und am besten durch mehrfaches Aufsuchen dieser auch den Verwitterungsprozess sinnlich erlebte. Folglich verzichteten sie mitunter bewusst auf eine Dokumentation ihrer Arbeiten. Dagegen forderte Land Art, die großflächig in die Landschaft gesetzt wurde und sich in ihrer Gesamterscheinung vor Ort für den Betrachtenden nicht erschließen ließ, geradezu eine Aufnahme aus der Distanz. Dazu schrieb Sontag:



„Bei den Erdarbeiten Walter de Marias und Robert Smithons zum Beispiel oder bei Christos Verpackung der Landschaft haben wir es mit Werken zu tun, die im wesentlichen dadurch bekannt sind, daß man in Galerien und Museen Fotoreportagen über sie anschauen kann; und manche dieser Arbeiten können aufgrund ihrer Größe nur auf Fotografien (oder vom Flugzeug aus) betrachtet werden. Die Fotografie dient nicht einmal vorgeblich dem Zweck, uns zu einem ‚Original‘-Erlebnis zurückzuführen.“<sup>86</sup>

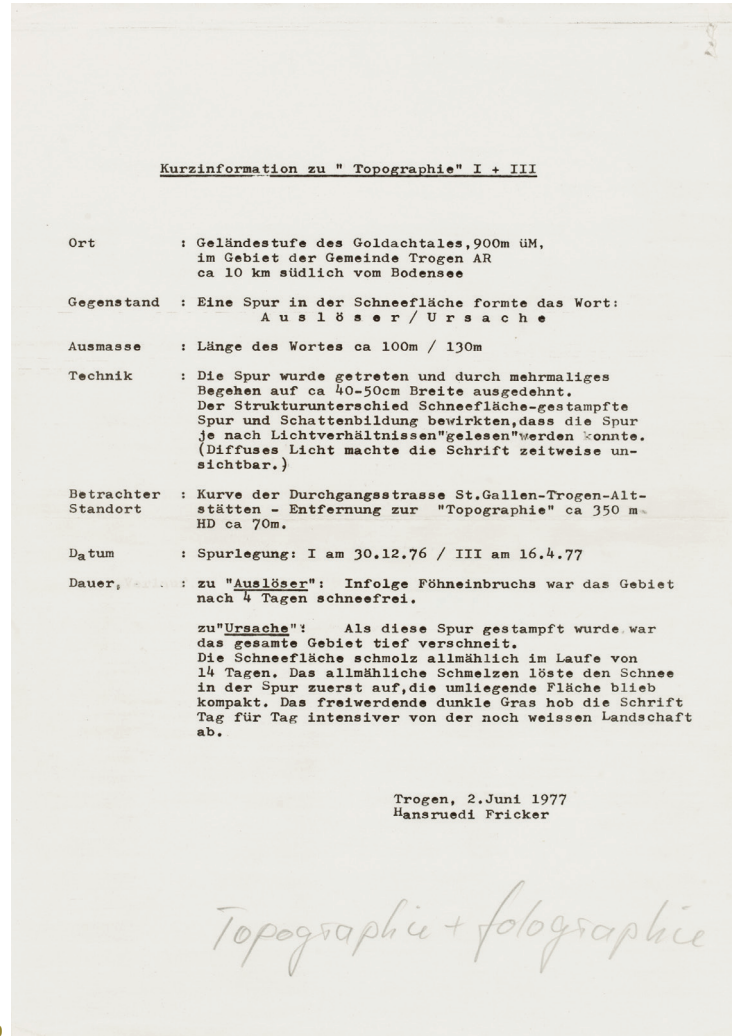
Obwohl Frickers Schriftbilder aus einer gewissen Distanz für Passantinnen und Passanten gut leserlich waren, machte auch Fricker von seiner Arbeit *Topographie-Fotographie* Fotos. Bereits zur Zeit ihrer Entstehung hatte Fricker verschiedene Schweizer Galerien – unter anderem STAMPA in Basel – vergeblich angefragt, die Fotos ausstellen zu dürfen. Diese wurden indes erst 2002 sowie 2011–2012 öffentlich präsentiert. Losgelöst vom Ort des Geschehens fungierten im Anschluss somit die aus seiner Land Art-Aktion hervorgegangenen Fotografien als eigenständige Werke. In den Fotos ist Fricker nicht abgebildet. Sie lassen aber erahnen, dass jemand im Vorfeld die Spuren im Schnee gesetzt haben muss und dass diese mit einsetzender Schneeschmelze vergehen werden. Die Aufnahmen weisen somit trotz der Abwesenheit des Künstlers im Bild auf dessen Existenz hin. Die Spuren sind gewissermaßen ein Lebenszeichen; sie können als ironische Anspielung auf das Spuren- und Fährtenlesen verstanden werden.

Die Begriffe Auslöser, Fotografie, Ursache und Grün lassen verschiedene Deutungsmöglichkeiten zu. Auslöser könnte als ein Hinweis auf das zur Dokumentation verwendete Medium – die Fotografie – gelesen werden und Ursache könnte als ein Hinweis auf den Künstler, der die Schriftspuren durch mehrfaches Begehen der Schneelandschaft verursacht hat, verstanden werden. Nach Aussage des Künstlers bezog sich dieser mit dem Begriff Grün auf die Texte „Grün I“ und „Grün II“ von Robert Walser, zugleich wurde mit dem Wort Grün aber vor allem die Aufmerksamkeit auf die vom Schnee temporär bedeckte grüne Wiese gelenkt.

Als Vorbereitung für seine Mail Art-Einzelausstellung bei Bernd Löbach in Weddel 1986 sandte Fricker mehrere Kuverts an Löbach, die er mit Marken mit verkleinerten Abbildungen von seinen frühen Arbeiten beklebt hatte. Dafür nutzte er u. a. seinen Markenbogen PANAMA. Daneben hatte er schriftlich mit der Schreibmaschine jeweils kurze Erläuterungen zu den Arbeiten und zu seinem Vorgehen verfasst. Interessant ist, dass er im Zusammenhang mit seiner Arbeit *Topographie-Fotographie* vom „Bestempeln“<sup>87</sup> der Landschaft schrieb. Die Tatsache, dass er die für Mail Art gängige Methode des Bestempeln gleichsam



a



b

gewitzt auf seine früher entstandene Land Art-Arbeit einfach übertrug, lässt die Schlussfolgerung zu, dass Fricker hiermit in gewisser Weise versuchte, seine künstlerische Arbeit in eine Kontinuität zu setzen.

**Abb. 52 a]** Topographie–Fotographie, 1976–1978, Schwarz-Weiß-Fotografie, 12,7 × 17,7 cm.

**Abb. 52 b]** Topographie–Fotographie, 1977, Informationsblatt, 29,7 × 21 cm, vgl. 1.16–1.20.

**Abb. 52 c–f]** Topographie–Fotographie, 1976–1978, Schwarz-Weiß-Fotografien, 40 × 60 cm (2011), vgl. 1.16–1.20.

Entsprechend den Spuren im Schnee als Hinweise auf die Existenz von Leben erscheinen Frickers 1979 konzipierte *Lebensraumzeichen* (Abb. 6 a–d), über die Fricker trotz seiner physischen Abwesenheit gleichsam seine Anwesenheit im öffentlichen Raum bekundete. Er interessierte sich für das Setzen persönlicher Zeichen im öffentlichen Raum. Seine *Lebensraumzeichen* zeigten Ansätze, über Bilder neue Formen von Kommunikation und des persönlichen Austauschs zu denken. Mittels der Betitelung *Lebensraumzeichen* als „der für die Ausbreitung des Lebens zur Verfügung stehende Raum“<sup>88</sup> machte Fricker subtil



c



d



e



f

auf den öffentlichen Außenraum als eine beispielbare Fläche für persönliche wie künstlerische Anliegen aufmerksam, als Raum für Entfaltung.<sup>89</sup> Zugleich verwies er damit aber auch auf die Vorstellung, dass der Mensch selbst quasi einen Raum darstellt (siehe *Mein Ort*). Während die Arbeit zum einen wie eine Einforderung des Rechts oder eine Geltendmachung des Anspruchs wirkt, sich als Mitglied der Gesellschaft mit persönlichen und individuellen Zeichen und Botschaften im öffentlichen Raum ausdrücken und mitteilen zu dürfen, – eine Haltung, wie sie seit den 1980er-Jahren vor allem in der Graffiti- und Street Art-Szene zu finden ist, – kann sie zum anderen als eine Art Signieren des Künstlers im städtischen Außenraum bewertet werden, was ebenfalls eine Beziehung zur Graffiti- und Street Art-Szene erkennen lässt, in der das Signieren als *tag*

bezeichnet wird.<sup>90</sup> Frickers Zeichensetzungen waren Markierungen des Künstlers im öffentlichen Raum. Darüber hinaus kommentierte er Situationen mittels Plakaten, die wie auch die Sprayereien als eine Vorform vor der Digitalisierung von Likes und Dislikes bewertet werden können. Jörg Scheller schrieb im Zusammenhang einer Auseinandersetzung mit den Graffiti- und Plakataktionen im Zürich der 1980er-Jahre:

„Die ‚Schmierereien‘ und ‚Klebereien‘ zeugen von einem Strukturwandel der urbanen Öffentlichkeit, den die Digitalisierung nur noch aufzugreifen und auf ein neues technisches Niveau zu heben brauchte. Es handelt sich um anonyme Likes und Dislikes, Kommentare und Tweets, Emojis, Meme, Doodles und Cliparts avant la lettre und avant la forme“.<sup>91</sup>

Für *Lebensraumzeichen* nutzte Fricker ein Passbild,<sup>92</sup> das er vergrößert hundertfach im A4-Format kopierte, um anschließend die Kopien mit der von ihm beigefügten Bezeichnung Lebensraumzeichen (Abb. 6 a–d) in St. Gallen heften zu können. Fricker befestigte die Kopien an Orten in der Stadt, an denen ein Blickaustausch zwischen ihm und einer anderen Person entstanden war. Er markierte mit seinem *Lebensraumzeichen* die Orte, an denen er war und jemanden wahrgenommen hatte und umgekehrt von anderen wahrgenommen wurde. Allerdings nahm er kein Foto von seinem Gegenüber auf, um sich zu einem späteren Zeitpunkt erinnern zu können, wem er wo begegnet war, sondern setzte in dem Moment, in dem es zu einem Blickaustausch kam, sein *Lebensraumzeichen* an eine für ihn gut erreichbare Stelle, an der er problemlos die Kopie anbringen konnte. Die Plakate konnten bei der ihm begegneten Person, die ihn erst dazu veranlasst hatte, ein *Lebensraumzeichen* zu setzen, beim nochmaligen Begehen der Strecke zu einem späteren Zeitpunkt Fricker wieder ins Gedächtnis rufen. Die Gestaltung seines Lebensraumzeichens und das verteilte Anbringen des Plakates im Stadtraum St. Gallen konnten auf den ersten Blick den Eindruck erwecken, es handele sich hierbei um eine Fahndungsaktion.

Fricker, der mittels der Plakatierung seiner Wegstrecken diese für Unbeteiligte sichtbar und nachvollziehbar machte, forderte auch andere dazu auf, Lebensraumzeichen anzufertigen. Die Teilnahme weiterer Personen eröffnete die Möglichkeit, mittels der Plakate gegebenenfalls gemeinsame Spaziergänge, Begegnungen oder verpasste Treffen als überkreuzende Wege zu visualisieren. Die Plakate referenzierten sozusagen auf ein Dagewesen- oder Vorhandensein und zeichneten ein Wegenetz der Teilnehmenden ab.

Das Konzept, das *Lebensraumzeichen* wie auch seinen Fotoserien *Auf dem Weg zu...* oder *7 Stationen* zugrunde liegt, lässt sich auch Jahrzehnte später in

einigen seiner im internationalen Netzwerk der Mail Art verbreiteten Arbeiten wiederfinden, beispielsweise in *I cast my shadow in ...*, *I met in Netland ...* oder in seinen mit T-Stempeln bearbeiteten Originalbriefmarkenbögen aus von ihm bereisten Ländern, die an späterer Stelle noch besprochen werden.

Frickers Ansatz, mittels Kunst seine Existenz nachweisen zu wollen und Zeitentwicklungen aufzuzeigen, lässt sich bei anderen Künstlern seiner Generation ebenfalls finden. Einer der dafür wohl bekanntesten Künstler ist der japanische Konzeptkünstler On Kawara (1933–2014). Dessen Serien *Today*,<sup>93</sup> *I READ*, *I WENT*, *I MET* oder *I GOT UP AT* und *I AM STILL ALIVE* spielen auf konsequente Art mit der Darstellung von Zeitverläufen und Ereignissen, die als Beweise für die Gegenwart des Künstlers gelesen werden müssen, der interessanterweise dafür bekannt war, öffentliche Auftritte zu meiden.<sup>94</sup> Das daraus resultierende Geheimnis um seine Person verstärkte die Wirkung dieser Serien, die quasi als Lebenszeichen fungierten.

Von 1968 bis 1979 sandte On Kawara täglich zwei handelsübliche touristische Postkarten an zwei verschiedene Personen aus seinem Familien-, Freundes- oder Bekanntenkreis, auf die er nebst den Adressen von Sender und Empfänger und „I GOT UP AT“ die Uhrzeit schrieb, wann er an dem jeweiligen Tag aufgestanden war.<sup>95</sup> Über das Medium Postkarte, versehen mit Briefmarke und Poststempel, entstanden somit offizielle Belege seiner Existenz. Weil auch Mail Art-Sendungen in der Regel offizielle Briefmarken und Poststempel enthalten, sind sie im übertragenen Sinn somit immer Zeugnisse einer bestimmten Zeit.

Ein Vergleich mit On Kawara zeigt, dass Fricker in verwandter Weise daran interessiert war, ein Verstreichen von Zeit zu visualisieren und Dokumente seines Daseins zu hinterlassen. Ferner offenbart sich auch in der Verwendung seiner unterschiedlichen Medien eine weitere Parallele zum japanischen Künstler, der Leinwände, die an Schilder denken lassen, Notizbücher, Kartenausschnitte mit eingezeichneten Wegenetzen sowie Postkarten einsetzte.

Aus Frickers Arbeit *Lebensraumzeichen* lässt sich darüber hinaus eine Absicht des Künstlers erkennen, durch Vernetzung virtuelle Räume zu öffnen und diese nutzbar zu machen.<sup>96</sup> Seine *Lebensraumzeichen* dienten gewissermaßen einer Orientierung im Raum, einer Öffnung von Raum und Überwindung von Distanz. Die Technik der Fotografie und des Kopierens kam Fricker in diesem Bedürfnis auf wirksame Weise entgegen. Die Aktion kann als ein künstlerisches Experiment bewertet werden, räumliche und zeitliche Grenzen überwinden zu wollen und über die Verbreitung des eigenen Konterfeis „dazusein wie die Dinge“,<sup>97</sup> wenngleich die Plakate regelmäßig von den Anwohnerinnen und Anwohnern entfernt wurden.<sup>98</sup> Seit 1997 nutzt Fricker Schilder mit der Aufschrift *da* (Abb. 4 a–g), die er als Selbstporträts einsetzt und über die er seine Gegenwart –

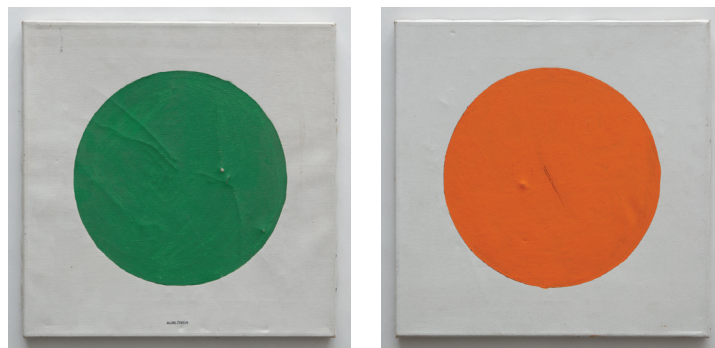


**Abb. 53]** Charaktersatz, 2008, Emailtafel mit 24 Einzelschildchen mit Magneten, 30 × 30 cm, Schildchen, je 1,5 cm hoch und in der Breite variabel, vgl. 7.42.

sein Dasein – in ähnlicher Weise wie mit *Lebensraumzeichen* vorgibt. Anhand dieser Selbstporträts täuscht er vor, gleichzeitig an verschiedenen Orten und somit dezentral sein zu können. In der Mail Art-Szene gebrauchte Fricker dafür sein eigens entworfenes Icon (Symbol, Zeichen), das er in derselben Weise wie Ray Johnson das Bunny Head in mehreren Versionen anfertigte.<sup>99</sup> Darüber hinaus konzipierte er ab 2008 seine sogenannten *Charaktersatz* – Tafeln, auf denen Einzelschildchen mit Charaktereigenschaften gesetzt sind und die er als Selbstbeschreibungen versteht (Abb. 53). Seine vermeintlichen Selbstporträts kennzeichnen im übertragenen Sinn die Anwesenheit des Künstlers.

## Kurzes Zwischenresümee

Als Fricker Anfang der 1970er-Jahre seine ersten künstlerischen Experimente unternahm, kristallisierten sich bereits Themen heraus, die gewissermaßen die Grundlage für seine darauffolgenden Konzepte bilden sollten. Abweichend von der Gliederung im Einführungstext zu *H. R. Fricker: I am a Networker (sometimes)* 1989, in dem Frickers Werk von 1972 bis 1984 von dem Autor Marcel Zünd in drei wesentliche Phasen eingeteilt wurde, wäre es sinnvoll, die erste Phase bereits ab 1968 zu datieren. Grund dafür ist die Tatsache, dass das Jahr 1968, mit seinem Umzug nach Zürich, Frickers theoretischen Einstieg und seine erste tiefgehende Auseinandersetzung mit Kunst markierte. Sein Umzug ließ neue Kontakte entstehen, die Fricker inspirierten und anregten, Kunstaustellungen zu besuchen und sich mit zeitgenössischer Kunst zu befassen, sodass die Zeit bis zu seiner ersten Arbeit 1973 – d. h. der Zeitraum zwischen 1968 bis 1973 – als eine erste Phase der theoretischen Auseinandersetzung mit Kunst verstanden werden kann. Die Zeitspanne von 1968 bis 1973 kennzeichnete den Beginn seiner vertiefenden Beschäftigung mit Kunst, die schließlich 1973 mit dem Besuch eines Sommerkurses an der F+F in eine Phase der eigenen künstlerischen Experimente übergang. Es entstanden die Bilder *Kreise* (1973) (Abb. 54 a, b) sowie



**Abb. 54 a]** Grüner Kreis, 1973, Acryl auf Leinwand, 40,5 × 40,5 cm, mit Stempelabdruck: Auslöser, vgl. 1.06.

**Abb. 54 b]** Oranger Kreis, 1973, Acryl auf Leinwand, 40,5 × 40,5 cm, vgl. 1.07.

seine ersten Arbeiten unter Verwendung der Fotografie; dazu zählen *Walter Pfeiffer* (1973) (Abb. 31 a, b) und ab 1974 *Zürich-Säntis, Säntis-Zürich* (Abb. 21 a–c) und *Auf dem Weg zu ...* (Abb. 33 a, b). 1974 schaltete Fricker in der Tageszeitung *Die Ostschweiz* das Inserat *Vorbild für Abbild* (Abb. 35) und trat erstmals öffentlich als Künstler auf. Da in diesem Inserat aber ein Hinweis auf den Verfasser – Fricker – fehlte, stellt sich die Frage, ob es sich dabei womöglich nur um einen anonymen Testlauf handelte. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass Fricker gezielt Leser verunsichern und Irritation stiften wollte. Mit *Vorbild für Abbild* und *Kreise* formulierte Fricker Anleitungen, um einen Nachbildeffekt zu erleben. Für einige seiner Arbeiten, die im Zusammenhang mit dem Nachbildeffekt entstanden, verwendete der Künstler die Stempel *Auslöser* und *Richtung*, die er später auch für *Zürich-Säntis, Säntis-Zürich* gebrauchte. Mittels der Stempel betonte er insbesondere seine Arbeitsweise und eine Leserichtung für Rezipierende. Im übertragenen Sinn lassen seine ersten Werke, mittels derer er die Reizeffekte und suggestive Kraft von Bildern thematisierte, eine Auseinandersetzung mit der Frage erkennen, welche Bedeutung fremde Einflüsse auf die Persönlichkeitsausbildung haben. Seine im Kontext optischer Täuschungen hervorgegangenen Arbeiten und Konzepte lieferten Hinweise auf seine kritische Vertiefung mit Ursache- und Wirkungsbeziehungen. Diese diente ihm letztlich als Vorbereitung für sein über *Zürich-Säntis, Säntis-Zürich* mit der Fotokamera entwickeltes *Auslöser-Richtung-Verfahren*. Es zeigt den Versuch, antrainierte Verhaltensmuster zu unterlaufen. In ähnlicher Manier wie Jochen Gerz (Abb. 55),<sup>100</sup> dessen Foto-Collagen er kannte, wählte Fricker für die aus der performativen Aktion hervorgegangenen Fotos im Anschluss eine Präsentationsform, die aus nebeneinander zu Bildpaaren angeordneten Fotos mit handschriftlich hinzugefügten Notizen und Stempeln bestand. Diese gewählte Präsentation, die mit *Gelebt/Nicht gelebt* von Jochen Gerz vergleichbar ist, sowie die Tatsache, dass sich Werke von Jochen Gerz in seiner Kunstsammlung befinden, bezeugen, dass sich Fricker mit dessen Kunst und der Kunst seiner Generation tiefergehend befasste. Indem Fricker den Bildern teilweise Informationen hinzufügte, die seine Handlungsweise für Rezipierende gedanklich nachvollziehbar machte, und indem er auf die Fotokamera als ein leicht für jede und jeden zugängliches und anwendbares Medium zurückgriff, vermittelte Fricker mit seinen Arbeiten anderen Möglichkeiten, kreativ zu arbeiten. Des Weiteren realisierte er zwischen 1973 und 1978 seine Land Art-Arbeit *Topographie-Fotographie* (Abb. 52 a–f) sowie die Fotoarbeiten *Nahlinse* (1977) (Abb. 44 a, b), *Blickfeld-Protokolle* (1977) (Abb. 30 a, b), *Spiegelplakate* (1977) (Abb. 46 a–c) und *Der Landschaft ihr Bild zeigen* (1977) (Abb. 51 a–d). Nach Zünd legte Fricker ab 1979 „das Schwergewicht auf die Ausbreitung seiner Ideen, auf Austausch, Kontakt- und Beziehungspflege, auf die



Abb. 55] Jochen Gerz, Gelebt / Nicht gelebt, 10.5.1974, Fotos, Text, Kasten, 40 × 50 cm, Privatsammlung H. R. Fricker.

oft kollektive Aktion im öffentlichen, politischen Raum“.<sup>101</sup> Mit der Datierung spielte Zünd vermutlich auf Frickers *Lebensraumzeichen* an, die als eine wesentliche Arbeit die Hinwendung des Künstlers zum Kleinplakat markierte. Wenn gleich es sich dabei um Fotoabzüge und nicht wie bei *Lebensraumzeichen* um Fotokopien handelte, waren auch die im Vorfeld entstandenen Arbeiten *Blickfeld-Protokolle* (1977) und *Spiegelplakate* (1977) ebenfalls Kleinplakate, die Fricker im städtischen öffentlichen Raum verteilte. Zünds Datierung 1979 als Beginn einer neuen Phase im Werk Frickers ist insofern denkbar, da dieser in jenem Jahr mit *7 Stationen* und *Lebensraumzeichen* verstärkt aktiv im öffentlichen Raum auftrat. Da Fricker jedoch 1978 sein erstes Notizbuch anfang und seine erste Einzelausstellung veranstaltete, markierte das Jahr 1978 bereits den Beginn einer neuen Phase in seinem Schaffen. Die Möglichkeit, in Chur erstmals Werke von sich öffentlich zu zeigen, gab ihm einen entscheidenden Anstoß für weitere Maßnahmen, die insbesondere von eigenen Initiativen und der Suche nach Ausstellungsmöglichkeiten geprägt waren. Wie im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit beschrieben, markierte der Beginn seiner Buchführung die bewusste Entscheidung, sich in der Folge gezielt mit seiner Kunst auseinanderzusetzen zu wollen und als Künstler öffentlich in Aktion zu treten. Während der Zeitraum zwischen 1973 und 1978 somit eine Phase umreißt, in der seine ersten



künstlerischen Arbeiten entstanden, verweist die Zeit von 1978 bis 1981 auf Frickers gezielten Schritt, seine Kunst öffentlich zur Disposition zu stellen. Frickers Plakatinstallation *7 Stationen* lässt eindeutig erkennen, dass er in den 1970er-Jahren versuchte, seine Tätigkeit in den Kontext der Kunst zu stellen. Fricker nahm zwischen 1978 und 1980 gleich an mehreren Ausstellungen teil: in Chur mit *Zürich-Säntis, Säntis-Zürich*, in St. Gallen bei Wilma Lock mit *7 Stationen* und bei der GSMBA-Jahresausstellung, bei der er mehrere Kleinplakate auch von Kolleginnen und Kollegen zeigte, in Biel mit *Licht Bild Raum* und in Zug mit seiner Fotoarbeit *Ex Officio*.