

DIE STRASSE – EINE DENKBARE ALTERNATIVE ZUM MUSEUM?

Anfang der 1970er-Jahre, als Fricker künstlerisch aktiv wurde, war das Kunstmuseum in St. Gallen aufgrund von Baufälligkeit geschlossen. Bereits in den 1960er-Jahren hatte sich in St. Gallen eine Diskussion um die Zukunft des Kunstmuseums entfacht, die allerdings nicht durch die neuen Entwicklungen in der Kunst ausgelöst wurde; vielmehr war es der marode Gebäudezustand, der schließlich dazu führte, dass das Kunstmuseum in St. Gallen 1970 geschlossen werden musste. Ursprünglich beherbergte das 1877 in St. Gallen eröffnete Museum alle städtischen Sammlungen. Als 1921 die natur- und kulturhistorische Sammlung mit einem Neubau ein eigenes Museum erhielt, wurde aus dem alten Museum mit der dort verbliebenen Gemälde- und Skulpturensammlung das Kunstmuseum der Stadt St. Gallen, das, in schlechtem Zustand baufällig, 1970 geschlossen wurde. Das Museum wurde 1875 bis 1877 von Johann Christoph Kunkler erbaut und 1978 nach der Gründung der Stiftung St. Galler Museen von Marcel Ferrier restauriert und erweitert.¹ Erst nach umfangreichen Renovierungsarbeiten, die sich fast über ein Jahrzehnt erstreckten, konnte es 1987 wieder geöffnet werden, wobei anfänglich mit der Schließung 1970 über einen Abriss des Gebäudes diskutiert wurde. In der Zwischenzeit dienten bisweilen Räume im Historischen Museum temporär der Präsentation von Kunstausstellungen.²

Mit Bezugnahme auf die damalige Situation des Kunstmuseums in St. Gallen notierte Fricker in seinem *St. Gallerbuch VIII*: „Es ist ja logisch, dass sich ein Künstler in St. Gallen neue Wege für seine Aktivitäten suchen muss [...]“.³ Ab Anfang der 1970er-Jahre bis zu seinem Eintritt ins Mail Art-Netzwerk agierte Fricker vornehmlich mit der Fotokamera im öffentlichen Raum, zudem nutzte er diesen zum Zweck des Zeigens seiner Fotografien und selbstgestalteten Plakate. Fricker beschäftigte sich neben der Frage nach der Aufgabe und der Rolle

des Künstlers früh insbesondere mit der Bedeutung des Umraumes von Kunst sowie mit der Wahrnehmung dieser. Sein Interesse dafür wurde durch das geschlossene Kunstmuseum – wenn auch vielleicht nicht ausgelöst – gleichwohl gesteigert.

Die Nachkriegskunst und die aus ihr hervorgegangenen neuen Tendenzen in der Kunst bildeten die Grundlage für Frickers Verständnis von Kunst. Mitte des 20. Jahrhunderts hatten sich in der bildenden Kunst mitunter als Reaktion auf die Kriegstraumata und die Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki neuartige, radikale Ansätze entwickelt und neue Möglichkeitsfelder sowohl für Künstlerinnen und Künstler als auch für Rezipierende eröffnet. Neue Haltungen, Strategien und Medien setzten sich zunehmend in der Kunstwelt durch, die auch für Frickers künstlerisches Schaffen und Wirken von Bedeutung waren. Nachdem Marcel Duchamp bereits Anfang des 20. Jahrhunderts gewöhnliche Gebrauchsgegenstände ihrer ursprünglichen Funktion enthoben und diese in Museen präsentiert hatte, begannen Künstlerinnen und Künstler darüber hinaus, tradierte Präsentationsformen zu unterlaufen. Plötzlich fand Kunst auf der Straße und sogar im Lebensalltag statt. Zudem gewannen die Medien Fotografie und Film in der bildenden Kunst an Bedeutung. Künstlerinnen und Künstler begannen, mit ihrem Publikum zu interagieren. Dabei erweiterten sie bisweilen die Bildbetrachtung um das Erleben von Bildern.⁴ Darüber hinaus stellten Kunstrichtungen wie Land Art, Happening, Pop Art, Fluxus, Performance und Konzeptkunst sowie eine institutionskritische Kunst und neue Produktionstechnologien seit den 1960er-Jahren Kunstmuseen weltweit vor neue Aufgaben. Die Neuerungen in der Kunst forderten von Ausstellungsmacherinnen und -machern, neue und angemessene Ausstellungsmethoden zu erarbeiten. Inwieweit die damalige Situation Fricker dazu bewog, den Fokus auf die Straße zu legen, welche Beweggründe er hatte, die Straße als Bühne für seine künstlerischen Tätigkeiten zu nutzen und welche Vorteile diese ihm bot, soll in diesem Kapitel besprochen werden.

Als Fricker in den 1970er-Jahren begann, mit alternativen Ausstellungsverfahren zu experimentieren, fühlte er sich einem neuen Künstlertypus zugehörig, der im Geiste der Avantgarde und Neo-Avantgarde neue Wege beschreiten wollte. Daher ist sein intensives Interesse für das Thema und seine Beschäftigung mit der Frage nach der Aufgabe und Zukunft des Kunstmuseums nicht nur mit der zu dieser Zeit in St. Gallen geführten Diskussion um das damals noch baufällige und geschlossene Kunstmuseum der Stadt St. Gallen zu erklären. Als sich Fricker mit der Frage auseinandersetzte, war die Diskussion über die Zukunft von Museen bereits in vollem Gange. Neben den neu zu bewerkstellenden Aufgaben wurden auch Öffnungszeiten und Eintrittspreise diskutiert,

wie das 1970 von Gerhard Bott herausgegebene Buch *Das Museum der Zukunft* anhand verschiedener Beiträge zur Diskussion verdeutlicht,⁵ aus dem sich Fricker einzelne Sätze in seine Notizbücher übertrug. Aus dem Text „Verdachtsmomente für das Museum der Zukunft“ von Kurt Hackenberg, der in der von Gerhard Bott herausgegebenen Anthologie erschien, schrieb Fricker den folgenden Satz ab:⁶ „Endlich, endlich steht das Museum zur Diskussion und nicht mehr zur Andacht“.⁷

Es ist anzunehmen, dass Fricker die von den verschiedenen Autoren verfassten Beiträge aus dem Buch kannte, die Einblicke in eine Diskussion geben, die zu jener Zeit vielerorts geführt wurde. Ungeachtet dessen, inwieweit sich die Zukunftsvisionen und Prognosen der Autoren bewahrheitet haben mögen oder nicht, wird das Buch im Folgenden in die Betrachtung miteinbezogen. Im Zusammenhang mit der Frage nach Ausstellungsmöglichkeiten lancierte Fricker verschiedene Initiativen, über die er bisweilen seine Ansichten und seine Forderungen formulierte, wie zukünftig Kunstinstitutionen und Kunstschaffende arbeiten könnten. Sie bilden den Gegenstand der folgenden Betrachtung. Die Geschichte und die Entwicklung von Kunstinstitutionen werden hier allerdings ausgelassen. Im Zentrum steht indes Frickers Beschäftigung in den 1970er-Jahren mit dem Thema der Zukunft des Kunstmuseums. Es wird aufgezeigt, dass sich der Künstler mit seinen Aktionen zu dieser Zeit in St. Gallen nicht gegen bestehende Ausstellungsmethoden stellte; vielmehr suchte er den Dialog mit Ausstellungsmachern, um alternative Konzepte anzuregen. Mittels seiner Initiativen und Kunstaktionen, die mehr als eine Suche nach Alternativen darstellten, erklärte Fricker bisweilen seine Absage gegenüber elitären und ausschließenden Strukturen, wie sie im tradierten Kunstsystem anzutreffen waren und immer noch größtenteils zu finden sind.

Stadt ohne Museum

Roman Signer und Bernard Tagwerker zeigten 1975 mit ihrem gemeinsamen Land Art-Projekt *Bodensee und Säntis* auf die Landschaft als eine mögliche Ausstellungsfläche. Mit *Topographie-Fotographie* und *7 Stationen* trat auch Fricker in den öffentlichen Raum. Seine „Ausstellungen“ fanden im öffentlichen Raum und in den öffentlichen Medien statt – als Inserate in Zeitungen oder gestreut als Plakate. Fricker, der sich mit seiner Kunst nicht an einen bestimmten Personenkreis richtete, konfrontierte durch die Präsentation im öffentlichen Raum Menschen unvorbereitet mit seiner Kunst. Dabei machte er, mal mehr und mal weniger offensiv, wiederholend auf den öffentlichen Außenraum als mögliche Ausstellungsfläche aufmerksam.

Mit Gesuchen und verschiedenen Aktivitäten beabsichtigte Fricker, die scheinbar brachliegende Kunstlandschaft wiederzubeleben. Er verstand die „museumslose Zeit“⁸ nicht als eine Zeit, die es zu überbrücken galt, sondern als eine Herausforderung, um mit alternativen Ausstellungsmodellen zu experimentieren und neue Wege zu beschreiten. Mit seinem Auftreten in der Öffentlichkeit ab 1974 machte er auf freie Flächen aufmerksam, die weitgehend allen zur Verfügung standen. Zusätzlich setzte er sich für die kantonale Unterstützung regionalen Kunstschaffens ein. In einem Brief vom 19. März 1979 bat Fricker den damaligen Direktor des Kunstmuseums St. Gallen, Rudolf Hanhart,⁹ um ein Gespräch, um seine im Brief skizzierte Projektidee für Plakatinstallationen „mit einem ‚Fachmann‘ zusammen einmal durchleuchten“¹⁰ zu können (Abb. 56). Diese Projektidee hatte er ausgehend von seiner selbstfinanzierten Arbeit *7 Stationen* entwickelt. Aus dem Brief geht hervor, dass Fricker Hanhart vorschlug, öffentliche Plakatstellen in der Stadt für Kunstinstallationen zu reservieren.¹¹ Der Brief belegt, dass Fricker gezielt nach einem Austausch mit einer für Kunstausstellungen verantwortlichen Person suchte und dass er, wenngleich viele seiner Kunstaktionen durchaus eine institutionskritische Haltung erkennen lassen, nicht per se als ein Gegner von Kunstinstitutionen auftrat.

Frickers schriftliches Gesuch vom 19. März 1979 führte immerhin zu einem Telefonat mit Hanhart.¹² Sein Vorschlag für eine zukünftige Nutzbarmachung von öffentlichen Plakatstellen für Kunstausstellungen blieb jedoch lediglich ein Entwurf. In der Folge initiierte Fricker dafür eigenständige Aktionen, bei denen er teils auch anderen eine Plattform zur Präsentation ihrer Arbeiten bot.

Die in St. Gallen geführte Diskussion um die Zukunft des Kunstmuseums fand zu einer Zeit statt, in der nicht nur in St. Gallen, sondern auch in anderen Städten mit intakten Museen allgemein über die Zukunft von Museen diskutiert wurde. Diese Diskussionen fanden statt, weil neue Entwicklungen in der Kunst den Rahmen des Kunstmuseums sprengten.¹³ Es war, wie Werner Schmalenbach betonte, vielmehr Zeit, „[...] die Frage nach dem Museum neu zu stellen“.¹⁴ Ausgelöst durch die Wirkung der Massenmedien wie etwa dem Fernsehapparat, der „die Menschen an neue Informations- oder besser sogar Lehrmethoden gewöhnt“,¹⁵ kam der Druck vor allem von Seiten neuartiger Kunstformen, die sich aus dem Aufbruch der Kunst in die Moderne entwickelt hatten. Masayoshi Homma schrieb: „Wie Alice im Wunderland frei durch den Spiegel tritt, so dringen Gegenstände des täglichen Lebens in die Kunst ein, und die Kunst tritt umgekehrt ins tägliche Leben hinaus“.¹⁶

Bereits bei Marcel Duchamp begonnen, zwang dieser Umstand zu neuen Herangehensweisen im Umgang mit Kunst. Er brachte weitreichende Folgen für das Verständnis von Kunst mit sich. Üblicherweise lag der Auftrag dafür bei den

H.R.Fricker Hüttschwende 9043 Trogen AR Tel.071/94'22'49

Rudolf Hanhart
Konservator
Eichenstr.7
9000 St.Gallen

Sehr geehrter Herr Hanhart,

Eine (Ausstellungs?)Projekt-Idee die mich seit einiger Zeit beschäftigt,scheint mir soweit gereift zu sein,dass ich sie mit einem "Fachmann" zusammen einmal durchleuchten möchte. Deshalb erlaube ich mir,Sie um ein Gespräch zu bitten.

Gesprächsgegenstand: Beurteilung der Realisierbarkeit eines Plakatstellen Projektes in St.Gallen.

- Einzeladene Künstler wird für "Installationen" je eine öffentliche Plakatstelle einen Monat lang zur Verfügung gestellt.

(Litfass-Säulen und Plakatwände die üblicherweise zu Werbezwecken benutzt werden.)

- Parallel dazu werden "Materialien" zu den "Installationen" in einem Ausstellungsraum gezeigt.

- ca.20 Plakatstellen,deren Standorte festgelegt sind,müssten 1-2 Jahre im voraus bei den Plakatgesellschaften reserviert werden.
- Ein differenziertes Inventar der Stellen (Fotografien+Pläne) müsste den Künstlern zur Auswahl und Planung ihrer "Stellen"vorgelegt werden.

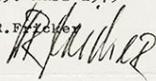
Den Künstlern ergeben sich Möglichkeiten der Einbeziehung von Medium , Raum(Umwelt) und Betrachter(Bewohner) als Gegenstand ihrer Arbeiten.

Ich würde mich freuen,wenn ich bei Gelegenheit dieses Projekt mit Ihnen besprechen dürfte.

Mit freundlichen Grüßen

Trogen, 19. März 1979

H.R.Fricker



Beilage:

Informationsblätter zu einer Plakatarbeit die ich im April in St.Gallen realisieren werde.

56] Brief von H. R. Fricker an Rudolf Hanhart, 19. März 1979, 29,7 × 21 cm, vgl. 2.09.

Kunstmuseen, die außerdem die Aufgabe hatten, die neuen Techniken und Richtungen in der Kunst zu vermitteln. Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts hatte Duchamp mit seiner künstlerischen Praxis der Readymades einen Wandel in der Vorstellung von Kunst und in der Aufgabe des Künstlers angeregt. Sein Vorgehen, vorproduzierte alltägliche Gegenstände als Kunstwerke zu deklarieren, entfachte eine Diskussion über das, was Kunst ist und sein kann. Für Duchamp stand nicht mehr das Produzieren, sondern das Auswählen im Vordergrund.¹⁷ Damit hatte er nachhaltig die Vorstellung von der Rolle des Künstlers, der Künstlerin und der Kunstproduktion verändert. Es waren aber vor allem die Entwicklungen in der Kunst der 1960er-Jahre, die das gesamte an der Kunst

hängende System vor neue Herausforderungen und Aufgaben stellten. Helmut R. Leppien mutmaßte: „Die Aufgaben des Museums sind neu zu definieren, die institutionelle und die personale Struktur zu reformieren. Eines läßt sich nicht vom anderen lösen. Das Museum wird sich verändern oder es wird absterben“.¹⁸

Von der Frage abgesehen, inwieweit sich Museen und ihre Aufgaben seither verändert haben, der hier nicht weiter nachgegangen wird, steht im Folgenden die Haltung Frickers dazu im Mittelpunkt, der bis heute die Aufgaben des Museums prüfend hinterfragt und gängige Ausstellungsmethoden unterläuft. Schon seit Beginn seiner künstlerischen Laufbahn spielte Fricker mit verschiedenen Arbeiten und Aktionen hintersinnig auf den stets geöffneten Stadtraum als Ausstellungsraum an. Dabei sensibilisierte er den Blick auf die Stadt mit ihrer gesamten Daseinsform. In diesem Kontext und vor allem im Zusammenhang mit dem stets zugänglichen städtischen Raum entstand 1996 für den Außenbereich über dem Eingangsportale des Kunstvereins Kärnten Frickers Schieber Schild¹⁹ (Abb. 57 a, b), auf dem, sofern das Museum geschlossen war, *open* stand, und wenn es geöffnet war, *closed*.

Der Außenbereich bietet den Vorteil, dass es keine Öffnungszeiten gibt, nach denen sich „Besuchende“ zu richten haben, während „[...] die Museen [...] dann, wenn die Arbeit in den Fabriken, Ämtern und Büros endet [, schließen]“.²⁰ Im Gegensatz zu Kunstmuseen, in denen allein schon über die Lokalität die ausgestellten Gegenstände im Kontext der Kunst zu verstehen sind, bedarf es für die Wahrnehmung von Kunst im öffentlichen Raum oftmals einer Kennzeichnung als solche. Werner Haftmann begründete, dass Duchamps Geste gerade den institutionellen Umraum benötigt habe, herkömmlich fabrizierte Gegenstände zur Kunst zu erklären. Er schrieb:

„[...] daß für diese Geste Duchamps – und für alle Gesten, die sich daran anhängen – das Museum die *conditio sine qua non* war und ist, denn erst im vom Museum geformten Umraum konnte seine Geste – und alle daran hängenden – erkennbar und virulent werden“.²¹

Duchamp gelang es vornehmlich über den institutionellen Umraum, seine ausgewählten Gebrauchs- und Alltagsgegenstände als Kunst zu behaupten.²² Im Gegensatz zu Duchamp, der den Ausstellungsraum nach Haftmanns Darstellung als sinnstiftendes Element benötigte, entfernte sich Fricker aus einem durch Institutionen gesetzten Rahmen und entließ die Betrachtenden gewissermaßen in die Ungewissheit. Er nutzte den öffentlichen Raum, der mehrheitlich als Ort des Konsums wahrgenommen wird, für künstlerische und nichtkommerzielle Zwecke. Dabei trat er mit seiner Kunst in Bereiche der Werbung ein und



57 a, b] OPEN / CLOSED, 1996, Schieber für den Kunstverein Kärnten, Klagenfurt, Österreich, Dokumentationsfotos, je 30 × 20 cm, vgl. 7.24.

verzichtete, wie bei *7 Stationen*, bewusst auf eine erklärende Beschilderung oder Kennzeichnung. Gerade das bewusste Weglassen von Text und Zusatzinformationen verdeutlichte bereits aus der Entfernung, dass es sich bei der Plakatarbeit vermutlich nicht um Werbung handelte. Hingegen wurde Frickers Aktion *7 Stationen* für Besuchende der Galerie Wilma Lock durch den Ort, die Galerie, nachdrücklich als Kunst lesbar. Mit *7 Stationen* griff Fricker verschiedene zu dieser Zeit drängende Fragen in der Kunst auf: nach der Rolle des Künstlers, der Künstlerin, nach der Präsentation und Kennzeichnung von Kunst im öffentlichen Raum und nach den Möglichkeiten, Rezipierende als Co-Autorinnen und -Autoren einzubeziehen sowie diese zu Akteurinnen und Akteuren zu machen.

Fiktive Kunsthalle St. Gallen

1980 eröffnete Fricker die *fiktive Kunsthalle St. Gallen*.²³ Dabei handelte es sich lediglich um ein weißes Blatt im A2-Format, auf dem neben der Aufschrift „fiktive Kunsthalle St. Gallen“ und dem Zusatz „eröffnet am 5. 2. 1980“ ein Rahmen gesetzt war (Abb. 58 a, b). Das Plakat verteilte Fricker in der Stadt St. Gallen. Es konnte als Aufforderung an Passantinnen und Passanten verstanden werden,



58 a] Fiktive Kunsthalle St. Gallen, 1980, Dokumentationsfoto der Aktion, vgl. 2.27.



58 b] Fiktive Kunsthalle St. Gallen, 1980, Plakat der Aktion, Offsetdruck, 59,4 × 42 cm, vgl. 2.28.

auf dem leeren Plakat ein Bild oder Zeichen zu hinterlassen. Fricker, der das Gefühl hatte, dass sich die in der Stadt St. Gallen Lebenden mittlerweile mit der Situation des geschlossenen Kunstmuseums abgefunden hätten und mehr noch, dass Kunst nicht einmal mehr in ihren Köpfen existiere,²⁴ wollte mit der Eröffnung seiner fiktiven Kunsthalle St. Gallen die scheinbar in Vergessenheit geratene Debatte um das Kunstmuseum in Erinnerung rufen und somit neu entfachen. Die Aufmachung des Plakates als eine schwarzumrandete weiße Fläche, die es zu füllen galt, und die Platzierung des Plakates im öffentlichen Raum lieferten wesentliche Anhaltspunkte über Frickers eigene Vorstellungen, wo und wie Kunst in Zukunft stattfinden könnte. Mit dem Plakat formulierte er nahezu modellhaft seine Zukunftsvision von Ausstellungen, die keinen Eintritt kosten, jederzeit öffentlich zugänglich sind und bei denen Künstlerinnen und Künstler gleichzeitig als Rezipierende und Rezipierende als Künstlerinnen und Künstler auftreten können. Ohne Auswahlverfahren konnte jede und jeder in Frickers gegründeten Kunsthalle etwas hinterlassen und somit ausstellen. Auch ermöglichte sie ein Reagieren auf das Gezeigte. Über das Plakat als Bild erklärte Fricker zudem den gesamten öffentlichen Stadtraum zur Kunsthalle.

Anfang 1980 wurde Fricker, wahrscheinlich angeregt durch ein Telefonat mit dem Künstler Rolf Hauenstein,²⁵ der ihm vorschlug, der GSMBA (Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten) beizutreten, für kurze Zeit ein Mitglied der Gesellschaft,²⁶ an deren Jahresausstellung er noch im selben Jahr teilnehmen konnte. Aus seinen in den Heften aufgezeichneten Überlegungen zur Teilnahme an der GSMBA geht hervor, dass er „einem veränderten Bewusstsein der Künstler zur Geltung verhelfen [wollte]“.²⁷ Die Vermutung, dass



59] Beitrag von H. R. Fricker an der GSMBA-Jahresausstellung im Stadttheater in St. Gallen, 1980, Dokumentationsfoto, vgl. 2.29.

Fricker sich von einer Mitgliedschaft der GSMBA erhoffte, von innen heraus Veränderungen bewirken zu können, bestätigt sich in seinem Beitrag an der von der GSMBA für ihre Mitglieder organisierten Jahresausstellung 1980,²⁸ bei der Fricker größtenteils seine Kleinplakate präsentierte, die in der Zeit entstanden waren und die er zum Teil bereits im Vorfeld in der Stadt St. Gallen geheftet hatte (Abb. 59). Auf einem für Baustellen typischen Wandgestell platzierte er allerdings nicht ausschließlich die von ihm gestalteten Kleinplakate, sondern auch die von anderen, die keine Mitglieder waren, womit er die Bestimmungen der GSMBA umging und dadurch „Unbefugten“ einen Platz in der Ausstellung erschlich. Diese Vorgehensweise verdeutlicht, dass Fricker sozusagen von innen heraus Veränderungen anzuregen gedachte. Im Gegensatz zum städtischen Raum, in dem seine Plakate oftmals nur für sehr kurze Zeit hängen blieben, schuf die Ausstellung die Möglichkeit, die Plakate in Ruhe betrachten zu können. Obwohl Fricker zu diesem Zeitpunkt noch keine Kenntnis über Ray Johnson und dessen 1962 gegründete New York Correspondance School of Art sowie von der Mail Art hatte, lässt sein Vorgehen bei der GSMBA-Ausstellung dennoch an die zehn Jahre zuvor stattgefundene Ausstellung von Ray Johnson im Whitney

Statement

18.Sept.82

In St. Gallen hatte man aus der Ende Sechzigerjahre geführten Diskussion über einen morschen und nicht mehr tragfähigen Museumsbegriff den radikalsten Schluss gezogen: DAS MUSEUM IN ST. GALLEN WURDE GESCHLOSSEN.

Das so entstandene Kunst-haus ist das kompromissloseste Kunstwerk der Schweizer Gegenwart.

Die Künstler, deren Existenzberechtigung durch das Museum garantiert wurde, sahen sich durch diesen Leerraum und die Inaktivität der St. Galler Kulturverwaltung zur Emanzipation gezwungen. Die Entlassung aus der Bevormundung schuf einen Nährboden, auf dem autonomes und anarchistisches Handeln gedeihen konnte. Ein neuer Künstlertypus und eine selbstverständliche Solidarität führte zu etlichen dezentralen Kulturereignissen:

Fic o Pello, Rosarium, Serge Stauffers Kunstlabor, Schreischleuder, Stadtzeitung, Jazz in St.Gallen, Grabenturnhalle, AJZ, Totales Theater Rigolo, Kanton Ei, Kleinplakatszene, St. Galerie, Montagsbeiz, Posthalle, Kaktus, Zabi, Fiktive Kunsthalle, Umstriz, Kunst in der Höhle, Sprayen, Strassenperformance, Installationen und Abstürze, Steinschleuder, Schwingerfest, Wrack,.....

Die jetzige, hektische Aktivität ^{um den Museumsbau} scheint uns eine Reaktion zu sein auf die Eigendynamik der Kultur von Unten. Man will die Kunstentwicklung wieder unter einen Hut bringen.

Bekennen wir uns zur STADT OHNE MUSEUM. Stadt und Kanton dienen der jetzigen Kulturentwicklung am meisten, wenn sie ein umfassendes Dienstleistungsprogramm zur Verfügung stellen: z.B. Raumservice, Bewilligungshilfe, Materialhilfe, Koordinationservice, Finanzierungsfonds.

Lasst uns das leere Kunst-haus als DENKMAL.

pascal und hansruedi froidevaux und fricker

60] Statement von H. R. Fricker und Pascal Froidevaux, 1982, 29,7 x 21 cm.

Museum of American Art in New York denken. Anstelle einer Einzelausstellung lud Johnson seine Korrespondentinnen und Korrespondenten dazu ein, dem Museum etwas für die Ausstellung zuzusenden. Fricker hingegen ermöglichte nicht nur anderen Kunstschaffenden das Zeigen ihrer Plakatarbeiten; mit der gewählten Präsentationsform verwies er eindeutig auf den Außenbereich – die Stadt. Er machte mit seiner Installation auf die dort bereits bestehende und für alle offene Kleinplakatszene als eine Kunstform aufmerksam.²⁹ Darüber hinaus demonstrierte er mit seinem Beitrag gewissermaßen seine kritische Haltung gegenüber den Ausstellungsmachern, die automatisch Nicht-Mitglieder ausschlossen. Er selbst fühlte sich, wie aus einem 1982 von ihm gemeinsam mit seinem Freund Pascal Froidevaux verfassten Statement deutlich wird (Abb. 60),³⁰

Aktion SCHREISCHLEUDER



Fotowettbewerb «kritische Optik»

Um die Stadt St.Gallen ins richtige Licht, bzw. ins richtige Bild zu rücken, veranstaltet die Aktion Schreischleuder einen Fotowettbewerb für Jugendliche bis zu dreissig Jahren und ältere.

St.Gallen soll dabei "als Ort attraktiver Arbeits-, Wohn und Freizeitmöglichkeiten" in Frage gestellt werden.

Alle Einsendungen werden in einer Ausstellung gezeigt. Die deprimierendsten Aufnahmen erscheinen in einer Schreischleuder-Zeitung die in verschiedenen Schweizer Städten gelesen wird.

fotografiere was dich bedrückt !!

Die Aktion Schreischleuder möchte Jugendliche dazu auffordern, unsere Stadt mit offenen Augen zu durchstreifen, Hässlichkeiten und Nachteile St.Gallens zu entdecken und auf Zelluloid zu bannen.

Schreischleuder erklärt alle Häuser und Wohnungen, Schulhäuser und Schulzimmer, Arbeitsplätze und Freizeittätten...kurz: alle privaten und öffentlichen "Räume" zum Territorium : "unsere Stadt".

Eingereicht werden können "schwarz auf weiss" Bilder in jedem Format. Keine Anzahlbeschränkung. Erwünscht sind auch Serien und Reportagen. Die Bildtitel dürfen zu Texten auswachsen. Nicht-fotografierbares darf auch mit andern Mitteln beschrieben werden.

Jedes Bild muss auf der Rückseite den Namen und die Adresse tragen. Wünscht jemand, dass bei einer Veröffentlichung kein Name genannt wird, respektiert dies die Schreischleuder.

Einsendeschluss: Mittwoch 31. Oktober dieses Jahres. Später eintreffendes Material schriftlich ankündigen. Ausstellung und Zeitung im Frühjahr 1980.

Die Fotos sind einzusenden an das Sekretariat Schreischleuder Postfach 78 9043 Trogen

der Schattenseite St.Gallens zu neuem Glanz verhelfen!

P.S. Wir korrespondieren gerne mit den Teilnehmern.

Bitte: fotokopieren und weiterverbreiten

Trogen 3.8.79 HRF



Es ist zu hoffen,
dass eine zur "Schreischleuder" umfunktionierte Steinleuder
nicht zum Instrument eines Massakres, einer Selbstquälerei und
eines geistlichen Leidens an St.Gallen à la Niklaus Hülshaus
wird.

Hermann Baur



25
Fünfundsundszwanzig
Personen machen
diese Zeitung

Preis: Fr. 3.50

einem neuen Künstlertypus zugehörig, der sich aus der regionalen Situation heraus entwickelt hatte. Ihrer Meinung nach hätten das während der Bauphase leerstehende Kunstmuseum und die Untätigkeit, die sie der St. Galler Kulturverwaltung vorwarfen, eine „Eigendynamik der Kultur von Unten“³¹ begünstigt. Diese Dynamik spiegelte sich in den von den Künstlerinnen und Künstlern selbstorganisierten dezentralen Kulturereignissen, von denen im Statement aufgelistet Fricker gleich mehrere lanciert hatte, beispielsweise *Schreischleuder* (Abb. 61 a–c), *Kanton Ei* (Abb. 62 a, b), *Kleinplakatszene* oder *fiktive Kunsthalle*. Ihre Erklärung verdeutlichte, dass sie die Situation als Chance für eine Befreiung des Künstlers, der Künstlerin aus einer „Bevormundung“ verstanden, die gleichzeitig zu einer Solidarität unter den Kunstschaffenden führe und einen geeigneten Nährboden

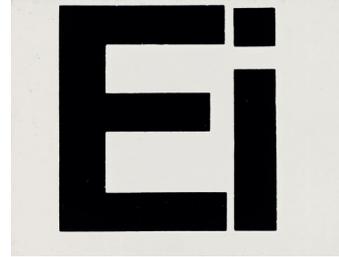
61 a] Plakatschrei, 1979, Kleinplakat für die Aktion Schrei mit Bildern, Fotokopie, 29,7 × 21 cm, vgl. 2.25.

61 b] Aktion Schreischleuder, 3.8.1979, Aufruf zum Fotowettbewerb, 29,7 × 21 cm.

61 c] Schreischleuder, 1979, Magazin zur Aktion Schrei mit Bildern, 24 Seiten, Fotokopien, 29,7 × 21 cm, vgl. 2.26.

62 a] Ei, um 1980, Dokumentationsfoto, Polaroid vom Kleinplakat „Kanton Ei“, 10,7 × 8,8 cm, vgl. 3.22.

62 b] Ei, 1980, Aufkleber, 12 × 15,5 cm, vgl. 3.20.



für ein „autonomes und anarchistisches Handeln“³² bilde. Umstürzlerisch forderten sie auf, das alte Museumsgebäude zum Denkmal zu erklären und sich „zur STADT OHNE MUSEUM“³³ zu bekennen, in der, wie sie schrieben:

„Stadt und Kanton [...] der jetzigen Kulturentwicklung am meisten [dienen], wenn sie ein umfassendes Dienstleistungsprogramm zur Verfügung stellen z. B. Raumservice, Bewilligungshilfe, Materialhilfe, Koordinationservice, Finanzierungsfonds“.³⁴

Folglich ging es ihnen nicht um einen totalen Umsturz bestehender Ordnungen. Mit ihrem Statement machten sie vor allem auf eine vermeintlich aus der Krise gewachsene lebendige Kunst- und Kulturszene der Stadt St. Gallen aufmerksam, die ihres Erachtens Unterstützung verdiene. Fricker hatte jedoch folgenden Eindruck: „[...] man möchte nicht [...] gewachsene Strukturen erhalten[,] sondern man möchte das Wachsen verhindern. Man bespricht und betrachtet die Frucht, Hülle und lässt den Kern eintrocknen“.³⁵

Vermutlich spielte Fricker mit dieser bildhaften Beschreibung auf die um 1979 einsetzende polizeiliche Überwachung der Kleinplakatszene an, worauf er mit der Postkartenaktion *Ich werfe meinen Schatten in St. Gallen, vom 27. Februar 1981 bis 26. Februar 1982, Bilder für Passanten* reagierte (Abb. 7 a, b).³⁶ Trotz der Tatsache, dass Fricker für die genannte Zeit auf die Produktion und Verteilung von Plakaten verzichtete, teilte er mit der Postkarte mit, auch in Zukunft in der Stadt anwesend zu sein. Darüber hinaus erklärte er mit der Postkarte sein Schattenbild zum eigenständigen Werk.



63 a] tatenlos/tadellos, 1980, Kleinplakat, Fotokopie, 29,7 × 21 cm, vgl. 2.17.

63 b] tatenlos/tadellos, 1980, Vorlage für Kleinplakate der Aktion, Schwarz-Weiß-Fotografie mit handschriftlichem Text, 29,7 × 21 cm, vgl. 2.16.

63 c] tatenlos / tadellos, 1980, Dokumentationsfoto, 10 × 15 cm, Hängung eines der Kleinplakate neben einem Graffiti von Harald Naegeli in Zürich 1980, vgl. 2.18.

Die Postkartenaktion wurde zu seinem persönlichen Widerstand gegen die polizeilichen Einschüchterungsversuche, der überdies seine Solidarität zu Harald Naegeli ausdrückte. Im Gegensatz zum damals gesuchten Sprayer von Zürich, Harald Naegeli, über den er verschiedene Zeitungsartikel ausschnitt und in seine Notizbücher klebte, befestigte Fricker seine Kleinplakate jeweils nur mit gewöhnlichem und leicht zu entfernendem Klebeband. Seine für den Stadtraum kreierten Kleinplakate, die er als ein Mittel zur Kommunikation verstand, beinhalteten bildliche sowie oftmals textliche Botschaften, mit denen er zuweilen auf bestehende Situationen reagierte. So befestigte er beispielsweise,

wie ein Dokumentationsfoto bezeugt, neben einem Naegeli-Graffiti in Zürich eines seiner Kleinplakate mit der Aufschrift „tatenlos zusehen“ (Abb. 63 a–c). Damit demonstrierte Fricker gleichsam, wie ohne Sachbeschädigung, für die Harald Naegeli angeklagt wurde, temporär künstlerische Zeichen im städtischen Raum gesetzt werden können. Eine zweite Version trug die Aufschrift „tadellos zusehen“. *Tatenlos/tadellos* hatte Fricker speziell für die Demonstration für den Erhalt des AJZ (Autonomes Jugendzentrum) in Zürich entworfen, die er mehr oder weniger nur als Zuschauer besuchte, wie er mit „tatenlos zusehen“ listig behauptete, wobei er gerade nicht tatenlos blieb. Indem er mit seinen Kleinplakaten gewissermaßen den Stadtraum eroberte, verwies er auf diesen als einen denkbaren kulturellen Freiraum.

Die Forderungen von Fricker und Froidevaux, sich zur Stadt ohne Museum zu bekennen und das leerstehende alte Museumsgebäude fortan als Denkmal zu nutzen, zeugen von einer Haltung der Verfasser, die in ihrem Begehren die wesentlichen Aufgaben eines Museums „Sammeln–Bilden–Forschen“³⁷ nicht berücksichtigten. Im Unterschied zu den Futuristen, die Anfang des 20. Jahrhunderts noch zu „Brennt die Museen nieder!“³⁸ aufgerufen hatten, vertraten sie jedoch keinen derart radikalen Standpunkt. Im Grunde ging es Fricker und Froidevaux nicht um eine Zerstörung, sondern um eine Erneuerung und um ein Umdenken im Umgang mit und Präsentieren von Kunst. Fricker nahm in der Museumsfrage eine Position ein, die seinen eigenen Vorstellungen und Bedürfnissen entsprach. Er wollte festgefahrene und veraltete Strukturen aufbrechen und Rezipierende aus der passiven Haltung der reinen Kunstkonsumierenden befreien, die nun durch aktive Teilhabe selbst als Produzierende auftreten können sollten. Wie auch bei anderen Künstlerinnen und Künstlern seiner Generation zeigt sich bei Fricker eine Absicht, die Mahlow und Roters wie folgt beschrieben haben: „Kunst erleben, heißt teilnehmen am künstlerischen Geschehen. Die Teilnahme kann sich in Reflektion umsetzen, in Kontemplation und in reale Aktion“.³⁹

Fricker demonstrierte schon in seinen frühen Werken und durch seine Arbeitsweise, die seine Haltung zum Ausdruck brachten, dass er sich als Künstler nicht durch Institutionen vereinnahmen ließ und frei und selbstbestimmt Entscheidungen traf.⁴⁰ Während er 1979 für seine Aktionen noch überwacht und als potentiell staatsfeindlich verdächtigt wurde – es wurde eine Fiche zu seiner Person angelegt –, wurde dem Künstler eine Dekade später im Jahr 1990 für seine Leistung als Begründer der Kleinplakatszene von der Stadt St. Gallen der städtische Anerkennungspreis zugesprochen.⁴¹

Kunstinstitutionen als Dokumentationszentren

Nachdem Fricker in Zusammenarbeit mit der Galerie Wilma Lock seine Arbeit *7 Stationen* erfolgreich realisieren konnte,⁴² nutzte er im Anschluss wiederholend die Strategie, Kunstinstitutionen zu Zwischenstationen umzufunktionieren, um dann von diesen ausgehend die Besuchenden zu anderen Orten zu führen. Die Einbeziehung der Galerie Wilma Lock als Dokumentationszentrum und Informationsstand zu *7 Stationen* spielte mit der Vorstellung, wie Künstlerinnen und Künstler in Zukunft Ausstellungsinstitutionen für sich nutzbar machen könnten. Dieser Gedanke war nicht neu. Die Kunsthistoriker Mahlow und Roters erklärten:

„[...] die Kunst geht, wohin sie will: vielleicht in die Stadt, in die Landschaft. Dann bleibt dem Kunsthaus nichts übrig, als das Ereignis von draußen drinnen zu dokumentieren, also Archivfunktion zu übernehmen (aber auch Archive können lebendig gemacht werden)“.⁴³

Für verschiedene Ausstellungsprojekte bediente sich Fricker der Taktik, das Publikum von einem Ort zu einem anderen zu leiten. Bereits im Vorfeld seiner Planung von *7 Stationen* überlegte Fricker, durch die Einbindung von Kunstgalerien Menschen von den Galerien zu kunstfremden Orten zu führen und umgekehrt Menschen von kunstfernen Orten zu Galeriebesuchen zu bewegen. Während der Entstehung seiner Land Art-Arbeit *Topographie–Fotographie* (1976–1978), bei der er durch Begehen Begriffe großflächig in die verschneite Landschaft setzte und anschließend fotografierte, suchte er parallel nach einem geeigneten Galerieraum, um die Dokumentationsfotos auszustellen und die Gäste der Galerie nach Trogen zur Land Art-Arbeit zu lotsen. Seine Suche nach einer Galerie blieb jedoch erfolglos. Erstmals 2002 wurden die Fotografien *Topographie–Fotographie* Teil einer Gruppenausstellung.⁴⁴ Dabei wurde Frickers Ursprungsidee, Menschen aus einer Kunstgalerie nach Trogen in die Landschaft zu führen, nicht umgesetzt. Seine Teilnahme an der Gruppenausstellung machte hingegen deutlich, dass diese Fotografien auch eigenständig als Werke funktionierten. Frickers Initiativen und Aktionen lassen die Schlussfolgerung zu, dass er mit seiner Kunst Menschen erreichen wollte, die für gewöhnlich keine Kunstmuseen oder Galerien besuchten. Ferner gedachte er, durch die bewusste Platzierung von Kunstwerken außerhalb des konventionellen Ausstellungsrahmens auch den Blick von geschulten Museums- und Galeriegängern zu erweitern.



64 a] Ortekataster für Bregenz, 1994, Dokumentationsfoto, 10 × 15 cm, Plakat im Stadtraum von Bregenz, vgl. 6.16.

64 b] Ortekataster für Bregenz, 1994, Dokumentationsfoto, 10 × 15 cm, Verkaufstisch im Ausstellungsraum Magazin 4 mit Einzelschildern und Stadtplänen, vgl. 6.17.

64 c] Ortekataster für Bregenz, 1994, Stadtplan, Offsetdruck, 51 × 59,8 cm, vgl. 6.16.



Mit seinen Aktionen führt Fricker bis heute Besuchende gezielt von den üblichen Ausstellungsinstitutionen weg und eröffnet gleichsam neue Ausstellungsräume. Über sein Besetzen von Räumen mit Kunst außerhalb des gängigen Kunstbetriebs zeigt er für Kunstschaffende zudem Alternativen auf, denen wenig bis gar keine Ausstellungsmöglichkeiten geboten werden. Zu diesem Personenkreis zählte Fricker als Autodidakt anfänglich selbst. Es ist daher anzunehmen, dass es für ihn unabhängig davon, ob ein Kunstmuseum in der Stadt St. Gallen vorhanden war oder nicht, von vornherein notwendig war, nach Räumen zum Zeigen und Verbreiten seiner Kunst zu suchen. Das Thema Raum und die Einbindung des öffentlichen Außenraumes in seine Kunstaktionen verloren jedoch auch in seinen späteren Arbeiten, als er längst als Künstler Anerkennung erhalten hatte, nicht an Bedeutung (siehe *Miin Ort*).

Die Straße als öffentlicher Raum bietet im Gegensatz zu Galerien und Museen neben mehr Freiflächen auch den Zugang zu mehr Menschen. Für seine Arbeit *Ortekataster für Bregenz*⁴⁵ (Abb. 64 a–c), die eine Arbeit für und im öffentlichen Raum darstellt, nutzte Fricker den Ausstellungsraum Magazin 4 in ähnlicher Weise wie 1979 die Galerie Wilma Lock. Nebst Informationsstand war im Magazin 4 darüber hinaus zusätzlich ein Shop integriert, in dem speziell für das Projekt produzierte Postkarten und ein eigens für das Projekt entwickelter Stadtplan auslagen. Der Stadtplan diente der Orientierung, um die von Fricker mit Orte-Plakaten bespielten Plätze in der Stadt Bregenz gezielt aufsuchen zu können.

Ein weiteres Beispiel dafür, dass Fricker die angewandte Strategie des Weg- und Weiterführens zum Thema machte, ist sein für das Kunstmuseum Thurgau



65 a, b] Orte Schrank, 1999, Dokumentationsfotos, Werk in der Sammlung des Kunstmuseums Thurgau, vgl. 6.38.

1999 geschaffener *Orte Schrank* (Abb. 65 a, b).⁴⁶ Eigens für das Museum entwickelte er Orte-Schilder, die aufbewahrt in einem Schubladenschrank von Besuchenden gesehen und ausgeliehen werden können. Für bereits geliehene Werke liegen stellvertretend Leihscheine mit Angaben zu den Leihnehmenden aus, sodass die Gäste mit diesen theoretisch in Kontakt treten könnten, sofern sie die Werke im Original ansehen möchten. Wenngleich der Schrank in einem Bereich des Museums ausgestellt ist, der für das Publikum zugänglich ist, wird über die Präsentationsform der Schilder in Schubladen eine Situation kreiert, die an Depots und Archive denken lässt, die üblicherweise nur von Museumsmitarbeitenden eingesehen werden können. Frickers Schrank erlaubt es den Besuchenden scheinbar, selbst zur Museumsleitung oder Kuratorinnen und Kuratoren zu werden. Sie können die Bilder einsehen, auswählen und ausleihen und ihre

privaten Räume zum Teil des Museums erklären. Durch die Einbindung sowohl des Museums als auch dessen Publikum bleibt das Werk somit stets wandelbar. Es ist durchaus denkbar, dass sich der Künstler von seinen Erfahrungen als Mail Artist hierfür inspirieren ließ, vor allem aber zeigt sich an dieser Stelle erneut eines seiner Kernthemen – die Rollenflexibilität.

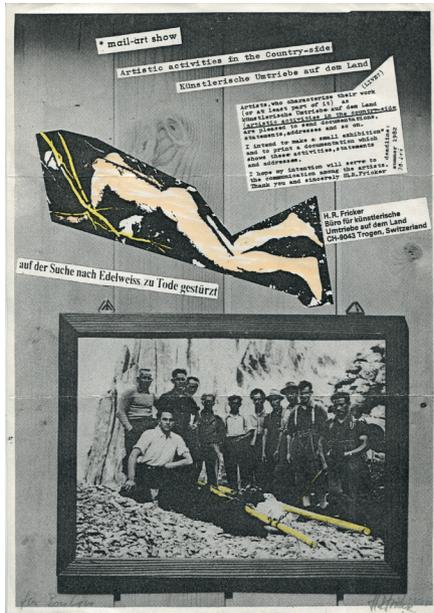
Auf der Suche nach Edelweiss zu Tode gestürzt

1980 warf sich Fricker nackt in einem Bachbett liegend in Pose und ließ sich dabei von seiner Frau mit einer Kamera ablichten. Aus dem Foto, das er anschließend vergrößerte und mit dem Text *Auf der Suche nach Edelweiss zu Tode gestürzt* ergänzte,⁴⁷ kreierte er ein Kleinplakat (Abb. 47), das er in St. Gallen verteilte, um damit auf die erschwerte lokale Ausstellungssituation für Künstlerinnen und Künstler in St. Gallen hinzuweisen. Ortsunkundige wie auch Touristinnen und Touristen mochten Frickers Plakat hingegen wahrscheinlich als eine Warnung verstanden haben, mit dem auf die Gefahr hingewiesen wurde, dass bei dem Versuch, die nur noch selten vorkommende heimische Alpenblume suchen zu wollen, schon Menschen umgekommen sind. Fricker spielte mit dem Begriff Edelweiß nach eigener Aussage jedoch nicht auf die Blume, sondern im übertragenen Sinn auf das Ausstellungskonzept *White Cube* an,⁴⁸ das seit der Schließung des Kunstmuseums der Stadt 1970 in St. Gallen im Grunde nicht mehr existierte. Mit abgewandtem Kopf setzte sich Fricker für das Bild gleichsam stellvertretend für alle Künstlerinnen und Künstler der Region in Szene. Dabei betonte er insbesondere über seine Nacktheit deren scheinbar schutzlose und ausgelieferte Lage. Mittels des Plakats kritisierte er, dass Künstlerinnen und Künstlern kaum Freiräume und Hilfeleistungen von der Stadt und dem Kanton zur Verfügung gestellt würden und dass sie bei der Suche danach bildlich gesprochen zu Tode stürzen würden. Dies war ein deutlicher Vorwurf des Künstlers, dass künstlerische Vorhaben mangels Unterstützung „sterben“ müssten. Später fand das Bild verkleinert als Briefmarke auch Einzug in seine Mail Art (Abb. 66).



66] Auf der Suche nach Edelweiss zu Tode gestürzt, 1985, perforierte Einzelmarke aus dem Markenbogen *Helvetia 50*, Offsetdruck, 17 × 25 cm, Kantonsbibliothek Appenzell Auser rhoden, vgl. 4.03.

Mit seinem Umzug 1975 auf das Land in die Gemeinde Trogen wurde die Frage nach der Möglichkeit, unabhängig vom städtischen Kunstbetrieb Kunst zu machen und zu zeigen, für Fricker umso drängender. Das internationale Netzwerk der Mail Art bot ihm neue Möglichkeiten, sich unabhängig vom Ort künstlerisch und global auszutauschen. Kurz nach seinem Beitritt 1981 veranstaltete Fricker bereits seine erste Mail Art-Show *Artistic activities in the Countryside* (Abb. 67 a–f).⁴⁹ Mit dem Ausrichten seiner ersten Mail Art-Show übernahm er ab 1982, wie viele Teilnehmende der Mail Art-Szene ebenfalls, verschiedene



a



b



c



d



e



f

67 a] Artistic activities in the Country-side, 1982, Einladung zur Mail Art-Show, Fotokopie, handkoloriert, 29,7 × 21 cm, vgl. 5.06.

67 b–e] Artistic activities in the Country-side, 1982, Dokumentationsfotos der Mail Art-Show im Büro für künstlerische Umtriebe in Trogen, Appenzell Ausserrhodon, 11 × 16 cm, vgl. 5.07.

67 f] Artistic activities in the Country-side, 1982, Dokumentationsheft mit den Adressen der Teilnehmerinnen und Teilnehmer, Fotokopie, sechs einseitig bedruckte Blätter, geheftet, 21 × 29,7 cm, Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhodon, vgl. 5.08.

Funktionen gleichzeitig. Er war Produzent und Rezipient, Sammler und Kurator sowie Vermittler, was im fünften Kapitel ausführlicher beleuchtet wird.⁵⁰ Das Netzwerk verschaffte Kreativen und Kunstschaffenden eine Möglichkeit, ihre Werke zu verbreiten und zu zeigen. Gerade auch Künstlerinnen und Künstler aus repressiven Staaten erkannten das Potenzial, mithilfe der Mail Art global vernetzt zu sein. 1985 lancierte Fricker im Kontext der Museumsfrage das Mail Art-Projekt *MoMA* (Abb. 10 a–c), über das er seine Mail Art-Kollegschaft fragte, ob sie das MoMA⁵¹ (The Museum of Modern Art) in New York erobern oder selbst ein MoMA (Museum of Mail Art) gründen sollten und wenn ja, wie dieses auszusehen habe. Obwohl Mail Artisten bereits ihre Briefkästen wie auch ihre Wohnzimmer längst zu Museen erklärt hatten, sprach Fricker mit dem Projekt eine für die Szene heute umso drängendere Frage an, nämlich u. a. wie Mail Art-Sammlungen aufbewahrt und zugänglich gemacht werden könnten. Nach der Eröffnung der *fiktiven Kunsthalle St. Gallen* 1980 und nach seinem Mail Art-Projekt *MoMA* 1985 gründete Fricker ein Jahrzehnt später 1996 im Alpsteingebiet unter Einbindung der vor Ort ansässigen Gasthäuser und Restaurants sein *Alpstein Museum*⁵² als eine Art begehbare und erlebbare Freilichtmuseum (Abb. 68 a–c). Damit rückte er den Außenraum erneut verstärkt in den Mittelpunkt.⁵³ Seit seiner aktiven Teilnahme im internationalen Netzwerk der Mail Art war dem Künstler das Einnehmen verschiedener Rollen und das Ausüben unterschiedlicher Funktionen vertraut. Diese Strategie wandte er ebenfalls für das *Alpstein Museum* an, für das er zeitgleich in verschiedene Rollen schlüpfte, nämlich in die des Direktors, Kurators, Forschers und Historikers.⁵⁴ 2006 kam es darüber hinaus zur Umsetzung seines Konzeptes für das *Museum für Lebensgeschichte*⁵⁵ im Alterswohn- und Pflegezentrum Hof in Speicher. Mittlerweile wurde das Konzept auch andernorts realisiert.

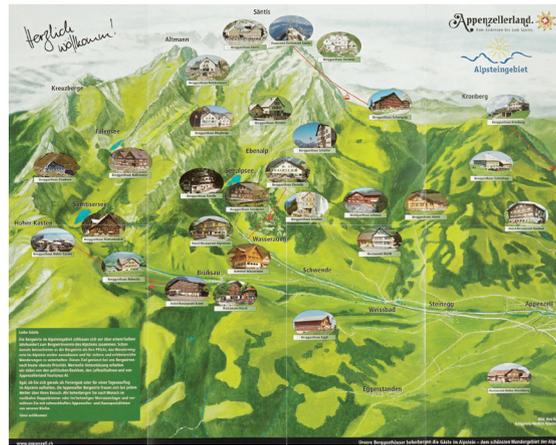
Die Auswahl an Beispielen seiner frühen Arbeiten hat gezeigt, dass die Fragen nach der Zukunft des Kunstmuseums, zur Rolle des Künstlers, der Künstlerin, zur Bedeutung von Kunst sowie zur Interaktion mit Rezipierenden Fricker gewissermaßen zu der Ansicht führten, Kunst und Leben seien miteinander zu verbinden. Kunst sollte nicht isoliert in abgesonderten und geschützten Räumen präsentiert, sondern in das alltägliche Leben, in öffentliche Bereiche, hinausgetragen werden. Nach seiner Vorstellung sollte Kunst nicht nur nach außen, sondern auch nach innen wirken. Als Fricker losgelöst vom Netzwerk der Mail Art ab den 1990er-Jahren vermehrt auch unter Mithilfe von Kunstinstitutionen verschiedene Arbeiten und Projekte realisieren konnte, entzog er sich meistens den von den Institutionen vorgegebenen typischen und gewohnten Begrenzungen und erweiterte diese häufig um neue Räume, wie am Beispiel des *Orte Schrank*s kurz veranschaulicht wurde.



b



a



c

68 a] Alpstein Museum, 2002–2006, Emailschild, 15 × 24 cm, vgl. 8.03.

68 b] Alpstein Museum, 2002–2006, Dokumentationsfoto vom Berggasthaus Aescher als Teil des Alpstein Museums, 12,5 × 18,5 cm.

68 c] Alpstein Museum, 2002–2006, Karte vom Alpstein mit allen Berggasthäusern, Offsetdruck, 33 × 42 cm, vgl. 8.02.

Für Fricker fließen die über seine Kunst und seine künstlerische Aktion gewonnenen Ansichten und Erkenntnisse unmittelbar in Lebens- und Arbeitsbereiche ein; und umgekehrt nehmen Lebens- und Arbeitsbereiche Einfluss auf seine Kunst. Viele seiner Arbeiten entstanden als Reaktion auf bestehende Situationen. Fricker meint, „dass die Kunst ein Weg [sei], sich der Gesellschaft und Realität zu nähern“.⁵⁶ In Frickers Arbeiten lassen sich bisweilen vertiefende Beschäftigungen des Künstlers auch mit politisch relevanten Themen erkennen, weshalb man geneigt sein könnte, Fricker als einen politischen Künstler zu bezeichnen. Wie viele seiner Mail Art-Kolleginnen und Kollegen widersetzte auch er sich hierbei einer einseitigen Zuschreibung und Schubladisierung. Für Fricker bot und bietet die künstlerische Tätigkeit nach eigener Aussage vielmehr einen Weg, um sich der Realität anzunähern und Gegebenes zu hinterfragen. Eine kreative Beschäftigung mit gesellschaftlichen und politischen Themen eröffnete ihm mitunter die Möglichkeit, sich von konventionellen Denk- und Handlungsmustern zu distanzieren und darüber einen erweiterten

und frischen Blick auf zentrale Aspekte diese betreffend zu gewinnen. Das kreative und künstlerische Handeln helfe seiner Ansicht nach, komplexe Sachverhalte besser zu verstehen. Darüber hinaus verstand Fricker gleichsam von Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit an, seine Kunst immer auch als eine Form von Kommunikations- und Hilfsmittel, um eine kritische Haltung einzunehmen und diese mitzuteilen. In diesem Zusammenhang ist ebenfalls der Slogan *ONLY SENDERS CAN BE LOCATED* zu lesen, den er sowohl in englischer als auch in deutscher Sprache mehrfach einsetzte und mit dem er auch Schilder produzierte (Abb. 69 a, b).

69 a] NUR SENDER KANN MAN ORTEN,
2012, Emailschild, 19,8 × 22,5 cm.

69 b] ONLY SENDERS CAN BE LOCATED,
1991, perforierte Einzelmarke aus dem
Markenbogen *Netland 9 für Silence
Performance*, 21,5 × 21 cm, vgl. 5.37.

