

ANMERKUNGEN

- 1 Gespräch mit Peter Frank 2014, siehe Film.
- 2 Duchamp im Interview mit Hamilton. Serge Stauffer (Hg.), *Marcel Duchamp. Interviews und Statements* (Stuttgart 1992), 75–76, zit. nach Dittert, *Mail Art in der DDR*, 98.

- 1 „Der Grundsatz der ‚Rollenflexibilität‘ ist ihm bis heute wichtig“, schrieb Badruttschoch, „Über Stock und unter Stein“.
- 2 Kurzbeitrag auf arttv.ch zur Ausstellung *H. R. Fricker: Erobert die Wohnzimmer dieser Welt!*
- 3 Ibid.
- 4 Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden Versuche einer Annäherung zwischen Kunst und Leben unternommen, beispielsweise durch die Gründung von Künstlergemeinschaften. Daran schien Fricker aber weniger interessiert. Wie aus dem Interview mit Matthias Kuhn deutlich wird, setzte Fricker Kunst mitunter als Mittel ein, um sich über kreative Arbeit der Realität anzunähern, vgl. Kuhn, „Im Gespräch mit H. R. Fricker“, 381.
- 5 Seine seit 2008 entwickelten *Charaktersätze*, die aus einzelnen Begriffen von teils scheinbar gegensätzlichen Charaktereigenschaften bestehen, die auf einer Platte magnetisch zum Verschieben, Wegnehmen und Verteilen befestigt sind, verweisen auf dieses Konzept.
- 6 Siehe 49, 208–210.
- 7 Buchmann, „Conceptual Art“, 53.
- 8 Kurzbeitrag auf arttv.ch zur Ausstellung *H. R. Fricker: Erobert die Wohnzimmer dieser Welt!*
- 9 Kuhn, „Im Gespräch mit H. R. Fricker“, 375.
- 10 Über die Verkaufsplattform etsy bietet die Firma InkyBrain im Internet T-Shirts mit Frickers Slogan *my shadow is my graffiti* an. Dies geschah ohne Wissen des Künstlers. Fricker erklärte via Facebook: „Keith Bates aus England hatte vor vielen Jahren eine Schrift (Font) mit Slogans, Symbolen und Bildern seiner Mail-Art Kollegen gestaltet und auf dem Internet zum persönlichen Gebrauch (kein kommerzieller Gebrauch) angeboten“, gepostet auf Frickers Facebook-Chronik am 13.03.2019.
- 11 Landert, „Der Konzeptkünstler H. R. Fricker“, 17.
- 12 Notizbuch: *16. Nov. + Dez. 79*.

Vorwort und Dank

EINLEITUNG

- 13 Siehe 230–232.
- 14 Siehe 175.
- 15 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 304, 7.12–7.13.
- 16 „Demokratie ist, seit ihren griechischen Ursprüngen, Volksherrschaft. Zum Volk gehören in unseren Zeiten aber nicht nur die männlichen, freien, erwachsenen Bürger einer Polis, sondern alle erwachsenen Bürgerinnen und Bürger eines Staates. ‚Wir sind das Volk‘ ist seither der Ruf, der an diejenigen ergeht, die im Namen des Volkes zu herrschen vorgeben, und dieses Wir umfaßt tendenziell alle“, Franke und Früchtl, *Kunst und Demokratie*, V. Autonomie und Pluralismus sind Kern der Demokratie. Im Folgenden wird der Begriff Demokratie nicht als politisches Konzept gebraucht, sondern im Sinne einer Möglichkeit aller, Kunst zu machen, unabhängig vom Kunsthandel.
- 17 Bei Artistamps handelt es sich nicht um offizielle Briefmarken. Vielmehr sind dies von Künstlerinnen und Künstlern in der Form von Briefmarken gefertigte Bilder, die in ihrer Gestaltung stark variieren. Mail Artisten kleben in der Regel Artistamps neben die offiziellen Briefmarken auf ihre Sendungen, die mitunter einen ganzen Bogen von Artistamps beinhalten. Es gibt Sammler, die sich auf das Medium spezialisiert haben; vgl. *Artistamps in Book for Mail Art*, 19. Der Begriff Artistamp setzte sich wie Mail Art in den 1990er-Jahren durch; vgl. Held Jr., *Small Scale Subversion*, 19.
- 18 Siehe 158.
- 19 Vgl. Frieling, „Videokunst“, 344–349.
- 20 Vgl. Thurmann-Jajes, „Künstlerpublikationen und ihre Öffentlichkeit“, 62.
- 21 Schilling, *Aktionskunst*, 7.
- 22 *Kulturmagazin* (14. Dezember 1990).
- 23 Fricker, *I am a Networker (sometimes)*, 21, Abb. 11.
- 24 Gerald X. Jupiter-Larsen bezeichnete es als ein brillantes konzeptuelles Werk. Er sagte: „[...] my shadow is my graffiti, it is just a brilliant piece of conceptual art, and there are so many things you can do with it visually“, Gespräch mit Gerald X. Jupiter-Larsen 2014, siehe Film.
- 25 Gespräch mit Robert Rudine 2014, siehe Film.
- 26 Fricker, *I am a Networker (sometimes)*, 10.
- 27 Vgl. Miller und Thompson (Hg.), *Rubber Stamp Album*.
- 28 Im Gegensatz zum Begriff Mail Art, der sich aufgrund des – wie Franziska Dittert vermutete – im Netzwerk vorherrschenden englischen Sprachgebrauchs zu Beginn der 1990er-Jahre international durchsetzte, existiert keine einheitliche Schreibweise von Mail Art. Die von Dittert für ihre Untersuchung zur Mail Art in der DDR verwendete Schreibart von Mail Art und Mail Artist ohne Bindestrich und mit Bindestrich bei Wortzusammensetzungen wie beispielsweise Mail Art-Netzwerk wird im Folgenden genauso übernommen, siehe Dittert, *Mail Art in der DDR*, 87–88.
- 29 Siehe Anm. 187.
- 30 Gespräch mit Gerald X. Jupiter-Larsen 2014, siehe Film.
- 31 Gespräch mit James W. Felter 2014, siehe Film.
- 32 Galántai und Klaniczay (Hg.), *ARTPOOL*.
- 33 Vgl. Schwarz, *Archive für Künstlerpublikationen der 1960er bis 1980er Jahre*, 316–318.
- 34 Das Getty Research Institute hat 1986 die Sammlung mit Objekten aus Dada, Fluxus und Mail Art von Jean Brown übernommen. Sie war im Netzwerk der Mail Art aktiv und u. a. mit Ken Friedman und Peter Frank befreundet; vgl. Bunting, „Virtuelle Archive der Avantgarde“, 145–152.
Das Jean Brown Archiv wurde vom Getty Research Institute online gestellt.

- 35 Neben Sharing Economy werden die Begriffe Collaborative Economy oder Cooperative Economy gebraucht, obwohl zwischen den Begriffen mitunter auch Unterscheidungen gemacht werden; vgl. Schneider, *Creative Destruction and the Sharing Economy*.
- 36 Rifkin, *The Third Industrial Revolution*.
- 37 Abgesehen von einem gesteigerten Bewusstsein für die Umwelt sind mitunter auch monetäre Ziele Beweggründe für eine Teilnahme an solchen Plattformen.
- 38 Ähnlich wie in der Appropriation Art wird in der Mail Art die Strategie der Aneignung angewandt, allerdings steht dabei der Austausch von Bildern und Informationen im Vordergrund und das ins Netz eingebrachte Material wird ohne Copyright den Teilnehmenden zur freien Verfügung gestellt; vgl. Römer, „Appropriation Art“, 14–18.
- 39 Der französische Kunstkritiker Jean-Marc Poinot gilt als derjenige, der den Begriff Mail Art einführte. Poinot stellte für die 7. Biennale in Paris 1971 einen Mail Art-Bereich zusammen und publizierte im selben Jahr ein Buch mit dem Titel *Mail Art: Communication a Distance Concept*. Dieses wurde begleitet von einem Aufsatz „Utilisation of Postal Institutions and Long-Distance Communications“, mit dem er einen ersten theoretischen Überblick über die Szene gab; vgl. Held Jr., *Small Scale Subversion*, 59.
- 40 Manifest von Lon Spiegelman (siehe Abb. 15).
- 41 „[...] it is the network as a whole, a social sculpture, the interaction between people that is the artwork“, Lumb, *Mailart 1955 to 1995*, 6.
- 42 *Mail-Art. Netzwerk der Künstler*, 3.
- 43 Vgl. *ibid.*, 35.
- 44 Im *Book for Mail Art* schrieb Gianni Simone in der Einführung zu Mail Art, wie er einst einen getrockneten Tintenfisch, versehen mit Briefmarke und Adresse, in seinem Briefkasten fand, siehe Simone, „Of Squids and Men“, 10.
- 45 InterDaDa 84 DaDa TV Mail Art Segment, *How to Beat the Post Office*.
- 46 Friedman, „The Early Days of Mail Art“, 5; vgl. Pittore, „THE N-TITY“, 32.
- 47 „Some participants took pride and even a perverse pleasure in sending to one another the most outlandish and possibly unmailable objects or series of projects they could conceive“, Friedman, „Mail Art History“, 20.
- 48 Higgins, „REFLECTIONS ON THE HISTORY OF CORRESPONDENCE ART“, xiii.
- 49 Vgl. Dittert, *Mail Art in der DDR*, 21.
- 50 Vgl. Röder, *Topologie und Funktionsweise des Netzwerks der Mail Art*, 230; vgl. Lumb, *Mailart 1955 to 1995*, 5.
- 51 Hoefert, Saalführer.
- 52 Vgl. Dittert, *Mail Art in der DDR*, 163.
- 53 Gespräch mit James W. Felter 2014, siehe Film.
- 54 Hoffberg (Hg.), *Umbrella*, Vol. 25, NO. 2.
- 55 Manifest von Lon Spiegelman (siehe Abb. 15).
- 56 *Mail-Art. Netzwerk der Künstler*, 15.
- 57 James W. Felter entwickelte eine eigene rein visuelle Schrift, Mraurovian Script, siehe Film.
- 58 Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 184, 4.47–4.48.
- 59 Widmer, „Selber Räume erschliessen“.
- 60 Unabhängig von ihrer künstlerischen Vor- oder Ausbildung werden die Personen, die dem Netzwerk beitreten, zu Mail Artisten. Im Netzwerk verwenden bisweilen verschiedene Personen gleiche Pseudonyme zur Verbreitung ihrer Arbeiten. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass im Netzwerk keine Unterscheidung zwischen Laien und ausgebildeten Künstlerinnen und Künstlern vorgenommen wird.

- 61 Im Zusammenhang des Wachstums des Netzwerkes ab den 1980er-Jahren stieg auch die Anzahl an „Junk Mail“; vgl. Friedman, „The Early Days of Mail Art“, 13; Gespräch mit Leslie Caldera 2014, siehe Film.
- 62 Gespräch mit James W. Felter 2014, siehe Film.
- 63 *Mail-Art. Netzwerk der Künstler*, 28.
- 64 Held Jr., *Where the Secret is Hidden – Part 1*, 24.
- 65 Gespräch mit Robert Rudine 2014, siehe Film.
- 66 Löbach (Hg.), *H. R. Fricker, Networkingmaterial*, o. S.
- 67 Gespräch mit Gerald X. Jupitter-Larsen 2014, siehe Film.
- 68 Gespräch mit Robert Rudine 2014.
- 69 Vgl. Röder, *Topologie und Funktionsweise des Netzwerks der Mail Art*, 230.
- 70 John Held Jr., „Introduction“ in Held Jr., *Mail Art: An Annotated Bibliography*, xii.
- 71 Vgl. *Mail-Art. Netzwerk der Künstler*, 15.
- 72 Vgl. *ibid.*
- 73 Vgl. Stahel, „1955–1985: Fotografie neu gedacht, anders gebraucht“, 229–250.
- 74 *Mail Artists Index*: Kantor.
- 75 Heiser, *Post-Internet-Art*.
- 76 In diesem Kontext ist die Frage zu stellen, ob Mail Artisten überhaupt etwas Bleibendes produzieren wollten. „There is another nice aspect of the rubber stamp medium: if the sun is shining on an envelope that is covered with cancellation marks, after a while (months, years) you won't see much on it because the ink is not very persistent. The art has gone ...“ (H. R. Fricker), in Held Jr., *L'Arte Del Timbro Rubber Stamp Art*, 111.
- 77 Lumb, *Mailart 1955 to 1995*, 6.
- 78 Bleus, „Communication“, 85.
- 79 Röder, *Topologie und Funktionsweise des Netzwerks der Mail Art*, 14.
- 80 1989 fand in der Davidson Gallery in Seattle eine Mail Art-Ausstellung statt, für die ausdrücklich vom Kurator James W. Felter limitierte und signierte Artistamps angefordert wurden; vgl. Held Jr., „New Directions“, 107.
- 81 Lumb, *Mailart 1955 to 1995*, 6.
- 82 *Mail-Art. Netzwerk der Künstler*, 11, 17.
- 83 Dittert, *Mail Art in der DDR*, 402.
- 84 Entgegen der Angabe im *Mail Artists Index* nennt Isabel Ochone 1978 als das Jahr, in dem Bloch aktiv dem Netz beitrug: „In 1978 Bloch founded PAN – the *Postal Art Network* and began to interact with the international network of mail artists originally established by Ray Johnson in the 1950s and later named the New York Correspondence School“, Ochone, *The Performance Works of Mark Bloch*.
- 85 Bloch, „Mail Art: What It Is & How To Do It (And Why)“.
- 86 Franziska Dittert hat mit ihrer Forschungsarbeit den Ursprung und die Verbreitung von Mail Art in der ehemaligen DDR herausgearbeitet. Hinsichtlich der Bekanntmachung der Mail Art in der DDR nennt Dittert den Künstler Robert Rehfeldt als zentrale Person (Dittert, *Mail Art in der DDR*, 449), da dieser angeblich der erste in der DDR war, der ein Mitglied im internationalen Mail Art-Netzwerk wurde, und da über ihn u. a. durch seine Tätigkeit als Zirkelleiter auch andere in der DDR von der Existenz von Mail Art hörten. Dittert betont die Bedeutung der Kunstzirkel in der DDR für die Bekanntmachung von Mail Art (Dittert, *Mail Art in der DDR*, 219), die als Orte der Begegnung und des Austauschs von Bedeutung waren, wenngleich sie festhält, dass in den Kunstzirkeln Mail Art nicht praktiziert wurde.

- 87 Aus dem Einführungstext von Guy Bleus, in Held Jr., *Mail Art: An Annotated Bibliography*, ix. Ab 1957 hatte Ray Johnson Kontakt mit der Gutai-Gruppe, vgl. Held Jr., *Japanese Mail Art, 1956–2016*.
- 88 Vol. 61, No. 1, (1973). January–February, 46–55; vgl. Held Jr., *Mail Art: An Annotated Bibliography*, 147, 694.
- 89 Jean-Marc Poinot, *Mail Art: Communication a Distance Concept* (Paris: Cedic, 1971), 18, zit. nach Held Jr., „Networking: The Origin of Terminology“, in Welch, *Eternal Network*, 19.
- 90 Bezeichnungen, die auf der von Fricker und Günther Ruch im Netzwerk versandten Anfrage für den 1. dezentralen Kongress 1985 zu finden sind.
- 91 Dittert, *Mail Art in der DDR*, 87.
- 92 Stewart Home (Hg.), *Smile*, Issue No. 9. (London, England, 1986), zit. nach Held Jr., „New Directions“, 105.
- 93 Carrión, „MAIL ART AND THE BIG MONSTER“, xv.
- 94 Vgl. Held Jr., *Small Scale Subversion*, 61.
- 95 Vgl. Wietek, *Gemalte Künstlerpost*.
- 96 *Mail-Art. Netzwerk der Künstler*, 5.
- 97 Manifest von Lon Spiegelman (siehe Abb. 15).
- 98 Dittert, *Mail Art in der DDR*, 19.
- 99 *Ibid*, 17.
- 100 *Ibid*.
- 101 Crane, „A Definition of Correspondence Art“, 8.
- 102 Dittert, *Mail Art in der DDR*, 106.
- 103 Held Jr., *Small Scale Subversion*, 70.
- 104 Gespräch mit Fricker, 9. Dezember 2014.
- 105 Das Vermehren der Bilder erzeugt gleichsam eine Verehrung dieser; vgl. Ganz und Thürlemann (Hg.), *Das Bild im Plural*, 7.
- 106 Gespräch mit Robert Rudine 2014, siehe Film.
- 107 Dittert, *Mail Art in der DDR*, 111.
- 108 Vgl. Simone, „The Joys and Pains of Organizing a Mail Art Project“, 120–122. Dort erklärt Simone das Ausrichten von Mail Art-Projekten, die sowohl Zeit als auch Geld erfordern.
- 109 François, „Networking, Technology, Identity“, 122.
- 110 Crane, „Exhibitions and Publications“, 314.
- 111 Bloch, „Mail Art: What It Is & How To Do It (And Why)“.
- 112 Gespräch mit Leslie Caldera 2014, siehe Film.
- 113 *Ibid*.
- 114 Siehe Abb. 15.
- 115 Welch, „Corresponding Worlds“, 190.
- 116 In der Literatur werden oftmals nur die Regeln 1 bis 4 genannt, die im Netzwerk allgemein bekannt sind und befolgt wurden, Regel 6 wird hingegen selten erwähnt.
- 117 Verfasst von Lon Spiegelman mit Mario Artrat, ohne Datierung, vermutlich Ende der 1970er-/Anfang der 1980er-Jahre, als das Mail Art-Netzwerk viele Neuzugänge zu verzeichnen hatte (siehe Abb. 15).
- 118 Gespräch mit Robert Rudine 2014, siehe Film.
- 119 Dittert, *Mail Art in der DDR*, 113.
- 120 Vgl. Simone, „Of Squids and Men“, 11.
- 121 Schwarz, *Archive für Künstlerpublikationen der 1960er bis 1980er Jahre*, 391.
- 122 Winnes und Wohlrab, *Mail Art Szene DDR 1975 bis 1990*.
- 123 Wohlrab, *Jubilee Assembling*.

- Anna Banana (CA) Vittore Baroni (IT) Keith Bates (GB) Guy Bleus (BE) Buz Blurr (US) Carl Chew (US) Ryosuke Cohen (JP) Daniel Daligand (FR) Ko de Jonge (NL) David Dellafiora (AT) Dogfish (US) Emerenciano (PT) Franticham (Francis Van Maele, IE & Antic-Ham, KR) Hans Ruedi Fricker (CH) György Galántai (HU) John Held, Jr. (US) Birger Jesch (DE) Hendrik Liersch (DE) Ginny Lloyd (US) Oskar Manigk (DE) Graciela Gutiérrez Marx (AR) Mogens Otto Nielsen (DK) Rea Nikonova (RU) Jürgen O. Olbrich (DE) Clemente Padin (UY) Pawel Petasz (PL) Tulio Restrepo (CO) Tomasz Schulz (PL) Klaus Staeck (DE) Andrej Tisma (RS) Vincent Trasov (CA) Chuck Welch (CrackerJack Kid, US) Lutz Wohlrab (DE) Ruth Wolf-Rehfeldt (DE) Keith A. Buchholz (US).
- 124 Im Film zeigt Anna Banana als Beispiel das Assembling von Lutz Wohlrab.
- 125 Crane, „A Definition of Correspondence Art“, 12.
- 126 Siehe vorliegende Arbeit: Shozo Shimamoto – *That's Tourism*.
- 127 Vgl. Fricker, Wikipedia.
- 128 Frickers Schild *Networker Hotel* von 1992, eine Metalltafel mit Siebdruck, erschien im Vexer Verlag St. Gallen als Multiple in einer Auflage von vierzig Exemplaren.
- 129 Das Mail Art-Archiv von Robert Rehfeldt wurde durch Gerd Börner gegründet, vgl. *Mail Artists Index*: Börner.
- 130 Dittert, *Mail Art in der DDR*, 402.
- 131 Friedman, „INTRODUCTION“, x.
- 132 Gespräch mit Leslie Caldera 2014, siehe Film.
- 133 Crane, „A Definition of Correspondence Art“, 3; vgl. Cassidy, „Mail Art“, 65.
- 134 *Ex Postal Facto*.
- 135 *Mail-Art. Netzwerk der Künstler*, 9.
- 136 Mail Art-Interview von Janssen mit Friedman.
- 137 Crane, „A Definition of Correspondence Art“, 4.
- 138 Gespräch mit Gerald X. Jupitter-Larsen 2014, siehe Film.
- 139 Ibid.
- 140 Carl T. Chew verbrannte seine Arbeiten, nachdem das Kunstmuseum in Seattle kein Interesse hatte, diese zu übernehmen, siehe Film.
- 141 Ein Motto lautete: Don't keep fine works to yourself but share it with others, vgl. „Little dictionary of Mail Art“, in *Book for Mail Art*, 29.
- 142 Hoffberg, „MAIL ART TODAY“, xx.
- 143 Crane, „A Definition of Correspondence Art“, 12.
- 144 Vgl. Held Jr., „New Directions“, 110.
- 145 Friedman, „The Early Days of Mail Art“, 3.
- 146 François, „Networking, Technology, Identity“, 117.
- 147 Janssen, *Mail-Interviews – Part 1*.
- 148 Fricker, *The Mail-Interview with Ruud Janssen*. IUOMA wurde 1988 von Ruud Janssen gegründet, vgl. „Little dictionary of Mail Art. From A to Z“ (siehe Anm. 141), 40.
- 149 Janssen, *25 Years in Mail-Art*.
- 150 *Mail Artists Index*.
- 151 Die Gruppe wurde am 20. April 2014 erstellt und hat 2074 Mitglieder, Stand: 14.01.2019.
- 152 „this is a virtual mail art collection. feel free to post incoming artworks from your mail art archive. share your correspondence treasures with other mail artists“, OYA.
- 153 *Mail Artists Index*: Held Jr..
- 154 Held Jr., *Mail Art: An Annotated Bibliography*.
- 155 Fricker, *I am a Networker (sometimes)*.
- 156 Ibid., 77.
- 157 Held Jr., *FIFTY YEARS OF LATIN AMERICAN MAIL ART*.

- 158 Held Jr., *Japanese Mail Art, 1956–2016*.
- 159 Held Jr., *Where the Secret is Hidden – Part 1*; Held Jr., *Where the Secret is Hidden – Part 2*.
- 160 Held Jr., *Small Scale Subversion*.
- 161 Löbach (Hg.), *H. R. Fricker, Networkingmaterial*.
- 162 Galántai und Klaniczay (Hg.), *ARTPOOL*.
- 163 *Mail Artists Index*: Galántai.
- 164 Diese Aussage stützt sich auf die mit Mail Artisten geführten Gespräche.
- 165 James W. Felter hat eine Datenbank über seine Kontakte und Zusendungen angelegt und Anna Banana hat begonnen, die Magazine, Bücher und Periodicals zu katalogisieren, siehe Film.
- 166 Gespräch mit Anna Banana 2014, siehe Film.
- 167 Bloch, *Franklin Furnace Fracas*.
- 168 Vgl. Crane und Stofflet, *Correspondence Art*.
- 169 Crane, „Exhibitions and Publications“, 301.
- 170 Held Jr., *Where the Secret is Hidden – Part 2*, 458.
- 171 Albright, „New Art School“, 207.
- 172 Crane, „The Origins of Correspondence Art“, 87.
- 173 Crane, „The Spread of Correspondence Art“, 195.
- 174 Welch, „Corresponding Worlds“, 188.
- 175 Friedman, „The Early Days of Mail Art“, 9.
- 176 Vgl. Held Jr., *Small Scale Subversion*, 116.
- 177 Friedman, „The Early Days of Mail Art“, 13.
- 178 *Ibid.*, 15.
- 179 *Ibid.*
- 180 Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 192, 4.54–4.61.
- 181 Held Jr., „Mail an Octopus with Stamps on Its Head“, 152.
- 182 Bei der Mail Art-Show *Mail Art Then and Now* 1984 bei Franklin Furnace in New York kam es, *The Village Voice* folgend, regelrecht zu einem Aufstand der Teilnehmenden, die sich aufgrund der Präsentationsform in ihrer Forderung nach Gleichheit verletzt fühlten.
- 183 Hoffberg und Spiegelman, *Umbrella*. Vol. 7, NO. 2, 39.
- 184 Siehe Film.
- 185 Held Jr., „New Directions“, 110.
- 186 „Any transitory written or printed matter including letters, postcards, invitations, greeting cards, flyers, posters, stamps and tickets. Since they are not meant to be retained or preserved, they are likely to be discarded after the intended use, which adds rarity value for collection. Most mail art fall into the category. All mail art works could conceivably be called ephemera“, in „Little dictionary of Mail Art. From A to Z“ (siehe Anm. 141), 32.
- 187 Beispiele für Ausstellungen mit Mail Art:
Archives Correspondance and Mail Art, 8. März bis 14. April 2019, Sharon Arts Center Exhibition Gallery, 30 Grove Street, Peterborough, New Hampshire, USA. – *Mail Art*, 12. September 2018 bis 1. März 2019, mamco, Genf. – *Artpool – Aktives Archiv zeitgenössischer Kunst in Ungarn*, 16. Juni 2017 bis 3. September 2017, Zentrum für Künstlerpublikationen/Weserburg. – *Zwischen den Zeilen. Kunst in Briefen von Niki de Saint Phalle bis Joseph Beuys*, 10. Mai 2017 bis 27. August 2017, Sprengel Museum Hannover. – *Imprint 93*, 19. März bis 25. September 2016, Whitechapel Gallery London. – *Außer Kontrolle! Farbige Grafik & Mail Art in der DDR*, 20. November 2015 bis 14. Februar 2016, Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow, Galerie Alte & Neue Meister und

- Schloss Güstrow. – *Anna Banana: 45 Years of Fooling Around with A. Banana*, 19. September 2015 bis 10. Januar 2016, Art Gallery of Greater Victoria, Kanada. – *Hans Heß: Mail Art, Bücher, Zeichenfelder*, 29. September 2013 bis 19. Januar 2014, Gellert-Museum Hainichen. – *ARTE POSTALE Bilderbriefe, Künstlerpostkarten, Mail Art*, 30. August bis 8. Dezember 2013, Akademie der Künste, Berlin.
- 188 Berswordt-Wallrabe (Hg.), *Mail Art – Osteuropa im internationalen Netzwerk*.
- 189 Röder, *Topologie und Funktionsweise des Netzwerks der Mail Art*.
- 190 *Ibid.*, 233.
- 191 *Ibid.*, 13.
- 192 Friedman, „The Early Days of Mail Art“, 3.
- 193 Röder, *Topologie und Funktionsweise des Netzwerks der Mail Art*, 232.
- 194 Vom 1. Januar 1990 bis zum 1. Januar 1993 wurde für drei Jahre innerhalb des Netzwerkes zum Art Strike aufgerufen. In dieser Zeit sollten die Partizipierenden auf die Herstellung, die Verbreitung und auf das Zeigen von Kunst und das Diskutieren über Kunst verzichten; vgl. „Little dictionary of Mail Art. From A to Z“ (siehe Anm. 141), 20. Fricker verkündete ebenfalls, am Art Strike teilzunehmen und keine weitere Mail Art zu machen; vgl. Kessler, „Vom Kunst-Streik zum Kunst-Tourismus“. Den Art Strike nahm Fricker als Anlass, um sich zu verändern und zu reisen. In dieser Zeit entstanden dennoch neue Mail Art-Markenbögen von Fricker wie *Swiss Suprematism Issue* (1990) und *Asyl* (1991). Für Fricker hieß „Give up Art“ nicht „Give up Communication“, wie er erklärte. Für ihn kennzeichnete der Streik eine Phase der Lossagung vom gängigen Rollenbild des/der Kunstschaftenden; vgl. Fricker, „Mail Art: A Process of Detachment“, 143. Der Art Strike wurde gewissermaßen als ein Ausgangspunkt und Neuanfang verstanden, an dem Künstlerinnen und Künstler offen ihre Gründe für ihre Kunst hinterfragen: Warum sie Kunst machen und an wen sich ihre Kunst richtet; vgl. Held Jr., „New Directions“, 105.
- 195 Gespräch mit Anna Banana 2014, siehe Film. Nach der Veranstaltung *Ex Postal Facto* in San Francisco 2014, bei der unter den Vortragenden auch Anna Banana war, erhielt Banana im Anschluss neue Kontaktforderungen für Mail Art. John Held Jr. behauptet, dass heute über die Informationsverbreitung durch das Internet sogar mehr Menschen denn je Mail Art machen würden. Wobei er im Vergleich zu den Anfängen von Mail Art hierin vornehmlich ein Interesse an handwerklich produzierten Objekten sieht. „Once an underground art activity, the accessibility of information on Mail Art available through the Internet has encouraged unprecedented participation. More people are now participating in Mail Art more than ever before. The digital nature of the Internet encourages one to take hand to paper, passed to others on a schedule of ones choosing. It remains a private form of communication, leaving a tangible object in its wake. But Mail Art has changed. From a *movement* espousing global cultural solidarity, it has become a *medium*, where craft becomes upmost. Mail Art doesn't seem avant-garde anymore. The scouts went out, surveyed the landscape, tuned their antennas to the future, and returned with the message that a more culturally connected world was coming. But that was the whole point: to democratize, decommodify and decentralize art. All of which the Internet has accomplished“, Held Jr., *Mail Art to Social Networks*.
- 196 Home, „About Art Strike“, 137.
- 197 Dittert, *Mail Art in der DDR*.
- 198 Löbach (Hg.), *H. R. Fricker, Networkingmaterial*.
- 199 Die Ausstellung fand vom 2. Juli bis zum 28. August 1989 im Kunstverein St. Gallen statt.
- 200 Fricker, *I am a Networker (sometimes)*, 16.

- 201 Ibid., 87–93.
- 202 Ibid., 95–103.
- 203 Ibid., 105–117.
- 204 Hoffberg (Hg.), *Umbrella*. Vol. 12, NO. 2.
- 205 Vgl. *Mail-Art. Netzwerk der Künstler*.
- 206 *Mail Artists Index*: Stüssi.
- 207 Vgl. Einladung zur Vernissage der Ausstellung *20 Jahre Ida Schläpfer*, 29. April bis 5. Juli 2002, Lesesaal der Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden.
- 208 An der Arbeit ließ er seine Facebook-Freunde und -Follower teilhaben, indem er seine Beschreibungen von Markenbögen mit Bildern auf seiner Chronik postete. Insgesamt übergab er 2019 als Vorlass der Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden sechs Archivschachteln mit Material aus der Zeitspanne von 1975 bis 2018 aus dem Kontext Mail Art, Artistamps und bearbeitete Kuverts (545 Nummern, 100 Seiten Listen und Texte).
- 209 Vgl. Danuser und Gockel, „Zum Auftakt, Insert Zeitbild Zürich“, 22.
- 210 Die für die Untersuchung herangezogenen Werkbeispiele dienen hauptsächlich der Veranschaulichung von Frickers Kernthemen. Die den jeweiligen Kapiteln zugeordneten Werkbeispiele wären teilweise auch an anderer Stelle zuordenbar, zudem hätten sich teils andere nicht erwähnte Werke ebenfalls als Beispiele geeignet.
- 211 Die in Klammern gesetzten Namen sind die von den Mail Artisten im Netzwerk gebrauchten Pseudonyme. Anna Banana, geboren als Anna Lee Long, ließ im Gegensatz zu ihren Mail Art-Kolleginnen und -Kollegen ihren Künstlernamen rechtlich anerkennen.
- 212 Vgl. *Mail Artists Index*: Felter.
- 213 Ibid.
- 214 Zum Beispiel erfuhr Harley (1940–2016) erst über den Katalog zur Ausstellung *Artists' Stamps and Stamp Images* vom internationalen Netzwerk der Mail Art, der ihm erste bedeutende Kontakte vermittelte; vgl. *Mail Artists Index*: Harley.
- 215 Held Jr., „New Directions“, 107.
- 216 Crane, „The Spread of Correspondence Art“, 179.

- 1 Aufgrund der Beschriftung des Künstlers werden im Folgenden, trotz des Formats und Umfangs, die Hefte konsequent als Bücher bezeichnet.
- 2 Zanetti (Hg.), *Schreiben als Kulturtechnik*, 26.
- 3 Ibid., 29.
- 4 Notizbuch: ab 23.7.79.
- 5 Fricker, *7 Stationen*.
- 6 Szeemann bevorzugte den Begriff Ausstellungsmacher gegenüber dem des Kurators; vgl. Obrist, *A Brief History of Curating*, 80.
- 7 Szeemanns Antwort übertrug sich Fricker in sein Notizbuch: ab 23.7.79.
- 8 Die Einschätzung Szeemanns ist einzig als schriftliche Übertragung von Fricker in seinem Notizbuch erhalten, siehe: Notizbuch: ab 23.7.79.
- 9 Ibid.
- 10 *F+F Schule für Kunst und Design*.
- 11 Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 59.
- 12 Notizbuch: 16. Nov. + Dez. 79.
- 13 Ibid.
- 14 Koller und Züst (Hg.), *Doris Stauffer*, 43.

NOTATE EINES KÜNSTLERS

- 15 Molderings und Malsch, „Marcel Duchamp, Serge Stauffer, André Thomkins“, 17.
- 16 Ibid., 22.
- 17 Hiltbrunner (Hg.), *Serge Stauffer*.
- 18 Gespräch mit Fricker, Trogen, 24.11.2015.
- 19 Koller und Züst (Hg.), *Doris Stauffer*, 5.
- 20 Gespräch mit Fricker, Trogen, 24.11.2015.
- 21 *Ein Nachruf auf den F+F Mitbegründer*.
- 22 Gespräch mit Fricker, Trogen, 24.11.2015.
- 23 Ibid.
- 24 Ibid.
- 25 Ibid.
- 26 In einer Abstimmung am 7. Juni 1970 entschied sich die Schweiz gegen die Überfremdungsinitiative von James Schwarzenbach.
- 27 Gespräch mit Fricker, Trogen, 24.11.2015.
- 28 Ibid.
- 29 Eine Parallele zu den Situationisten lässt sich in gewisser Weise in ihrem Einsatz von Sprache und Slogans, um Gedankenmuster zu durchbrechen, erkennen.
- 30 Gespräch mit Fricker, Trogen, 24.11.2015.
- 31 Vgl. Kielholz, Wikipedia.
- 32 Medienmitteilung Retrospektive Christian Rothacher.
- 33 Gespräch mit Fricker, Trogen, 24.11.2015.
- 34 *F+F Schule für Kunst und Design*.
- 35 Notizbuch: 16. Nov. + Dez. 79.
- 36 „Über Schultern schauen“.
- 37 Das Kreieren von Namen und Institutionen findet sich auch andernorts, außerhalb des Netzwerks, bei Kunstschaffenden wie auch Kuratorinnen und Kuratoren. Erwähnt sei hier beispielsweise Harald Szeemanns Agentur für geistige Gastarbeit.
- 38 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 266, 6.19–6.21.
- 39 Widmer, „Mit dem Werkhof-Neubau wird ein grossflächiges Kunstprojekt realisiert“.
- 40 Die Arbeit *Rückgrat* ist beschädigt und nur in Teilen noch erhalten. Anstatt den ursprünglichen Zustand der Arbeit wiederherzustellen, soll voraussichtlich eine App für *Rückgrat* entwickelt werden, nach Angaben des Künstlers, Stand: 30.08.2018.
- 41 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 62, 1.03–1.04.
- 42 Vgl. *ibid*, 86, 2.01.
- 43 Vgl. *ibid*, 78, 1.16–1.20.
- 44 Vgl. *ibid*, 72, 1.13.
- 45 Vgl. *ibid*, 80, 1.21–1.22.
- 46 Frickers Frau hatte dort bereits im Vorfeld ihre Zeichnungen gezeigt, die sie während des Sommerkurses an der F+F bei Hansjörg Mattmüller gefertigt hatte.
- 47 Notizbuch: *Churer Buch I*.
- 48 Konzept für Telefonlesung *Grün* von Fricker, vgl. Notizbuch: *Churer Buch I*.
- 49 Notizbuch: *Churer Buch II*.
- 50 Den Ausstellungstitel gebrauchte Fricker wesentlich später nochmals für seine Ausstellung im Kunstraum Kreuzlingen 2001, als er dort eine Auswahl seiner Schieber und Schilder auf dem Boden platziert präsentierte.
- 51 Gespräch mit Fricker, Trogen, 24.11.2015.
- 52 Mack (Hg.), *Vierzig Jahre Gegenwart*, 13.
- 53 Ibid., 17.
- 54 Ibid., 18.

- 55 Notizbuch: *erstes St. Galler Buch*.
- 56 Ibid.
- 57 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 91, 2.06–2.07.
- 58 Notizbuch: *erstes St. Galler Buch*.
- 59 Ibid., Eintrag datiert mit 26. April.
- 60 Ibid.
- 61 Notizbuch: *Churer Buch III*.
- 62 12. Oktober 1973 bis 17. November 1973, siehe Ausstellungsliste in Mack, *Vierzig Jahre Gegenwart*, 25.
- 63 Ibid., 47.
- 64 Signer, Homepage.
- 65 Notizbuch: *St. Gallerbuch IX*.
- 66 Mack, *Vierzig Jahre Gegenwart*, 47.
- 67 Ibid., 21.
- 68 Ibid., 135.
- 69 Am 19. August 1978 notierte sich Fricker in Stichpunkten Fragen, die er bei der Vorbesprechung mit der APG (Allgemeine Plakatgesellschaft) klären wollte. Er wollte in Erfahrung bringen, ob vor ihm bereits bei der APG Stellen für Plakate ohne kommerzielle Absicht gemietet wurden und ob eventuell eine solche Nutzung abgelehnt wurde. Konkrete Antworten auf diese Fragen erhielt er seinen Büchern nach nicht, jedoch findet sich ein Eintrag über das Gespräch mit Herrn Dietrich von der APG, der demnach Fricker mitteilte, dass es grundsätzlich keine Bestimmungen darüber gebe, was ausgehängt werden dürfe. Spontane Aktionen seien aber kaum möglich, da die Plakatflächen jeweils ein halbes Jahr im Voraus verplant würden. Spezialplakate seien nur in einer beschränkten Anzahl möglich. Die Stellen könnten im Voraus bestimmt werden, in Notizbuch: *erstes St. Galler Buch*. Im *St. Galler Buch II* notierte Fricker am 29. August 1979 die Zusage von Herrn Dietrich, die sieben Plakatstellen der APG anmieten zu dürfen.
- 70 In der Galerie war pro Station eine Informationstafel ausgestellt, die neben einer kleinen Abbildung des im öffentlichen Raum gezeigten Fotoplakats, ein Porträt des Passanten oder der Passantin zeigte, der oder die den Ausschnitt und Zeitpunkt der Fotografie bestimmt hatte. Zudem war auch die Wegstrecke der Person, mit Ausgangspunkt und Ziel, in einer Karte skizziert. Eine Stadtkarte von St. Gallen mit eingezeichneten Standorten der Plakatinstallationen leitete gewissermaßen die Galeriegäste in den öffentlichen Raum; vgl. *Kultur Magazin* (Februar 1980), 22.
- 71 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 76, 1.15, *Ex Officio*, Beitrag zur Gruppenausstellung *Kunst auf dem Wasser*, 7. Juli bis 16. August 1979, Kunsthaus Zug.
- 72 *7. Schweizer Plastikausstellung*, 67.
- 73 *Licht Bild Raum*, Neonröhreninstallation anlässlich der *7. Schweizer Plastikausstellung* in Biel.
- 74 Notizbuch: ab 23.7.79.
- 75 Notizbuch: *13. Seebuch*.
- 76 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 95, 2.08.
- 77 Notizbuch: *13. Seebuch*, Fricker dachte dabei an die Verwendung von Plexiglas.
- 78 Notizbuch: *Schreischleuder Buch 15*.
- 79 Notizbuch: *st. galler buch VI ab 1.1.79*.
- 80 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 113, 2.31.

FOTOGRAFIE – EINSTIEG IN DIE KUNST

- 1 Gespräch mit Fricker 2010.
- 2 In seinem ersten mit St. Gallen beschrifteten Buch notierte sich Fricker bezogen auf Roland Barthes, dass die Fotografie nicht ein Dasein, sondern ein Dagewesen zeige.
- 3 Vgl. Ittelson et al., *Einführung in die Umweltpsychologie*.
- 4 Laszlo Moholy-Nagy, *fotografie: die objektive sehform unserer zeit*, in telehor, 1936, 120 ff., zit. nach Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*, 342–344, zit. nach Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, 342.
- 5 Notizbuch: *Churer Buch III*.
- 6 Sigrid Weigel, *Techne und Aisthesis photo- und kinematographischer Bilder*, 10, zit. nach Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, 272.
- 7 Notizbuch: *st. galler buch VI ab 1.1.79*.
- 8 Sontag, *Über Fotografie*, 9.
- 9 Fricker, *Nur Sender kann man orten*.
- 10 Das Befüllen von Inhalten in Form von beispielsweise Fotografien auf der Plattform Facebook unterliegt bestimmten Vorgaben, sodass die Anzeige und Darstellung der Inhalte vom Anbieter Facebook abhängig ist, der durch Anpassungen wiederholt Möglichkeiten verändert hat. Das Hochladen von Fotos auf Facebook in der von Fricker um 2013 gewählten Darstellungsweise ist mittlerweile nicht mehr möglich.
- 11 Sieber, „... dass sich die Grenzen verwischt haben“, 175.
- 12 Company, „Spuren und Bilder“, 11.
- 13 Stahel, „1955–1985: Fotografie neu gedacht, anders gebraucht“, 229–257.
- 14 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 62.
- 15 Notizbuch: *Churer Buch I*.
- 16 Notizbuch: *Churer Buch III*.
- 17 Ibid.; vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 62, 1.03–1.04.
- 18 Notizbuch: *Churer Buch III*.
- 19 Notizbuch: *Churer Buch II*.
- 20 Gerz: *Die Zeit der Beschreibung*; Gerz: *Das zweite Buch. Die Zeit der Beschreibung*.
- 21 Kuhn, „Im Gespräch mit H. R. Fricker“, 376.
- 22 Notizbuch: *Churer Buch III*.
- 23 Die Arbeit wurde als Bildbeispiel von Marcel Zünd für seinen Text im Katalog 1989 aufgenommen, siehe Fricker, *I am a Networker (sometimes)*, 16–17.
- 24 „Fotografieren heißt sich das fotografierte Objekt aneignen. Es heißt sich selbst in eine bestimmte Beziehung zur Welt setzen, die wie Erkenntnis – und deshalb wie Macht – anmutet“, schrieb Sontag, in Sontag, *Über Fotografie*, 10.
- 25 Ibid., 30.
- 26 Obwohl sich ein Bild automatisch mit veränderter Blickhöhe verschiebt, wurde die Stativhöhe von Fricker nicht an die Augenhöhe der Passantin oder des Passanten angepasst. Die Blickrichtung war entscheidend, Gespräch mit Fricker, Trogen, 24.11.2015.
- 27 Notizbuch: *erstes St. Galler Buch*.
- 28 Frickers frühe Arbeiten mit Nachbildern waren nicht ausschließlich Experimente mit Farbe und Wirkungen von Farbe. Vielmehr ist der Komplementärkontrast auch inhaltlich zu lesen – als eine Art oppositionelle Haltung. Aus *Zur Farbenlehre* (1810) von Johann Wolfgang von Goethe schrieb Fricker über den Effekt von Nachbildern in dichten fetten roten Lettern folgenden Satz ab, der ebenfalls als Bild funktionieren sollte: „Wie von den farblosen Bildern so bleibt auch von den farbigen der Eindruck im Auge, nur dass uns die zur Opposition aufgeforderte Lebendigkeit der Netzhaut anschau-

- licher wird“, in Notizbuch: *erstes St. Galler Buch*. Auch wenn diese Formulierung vom Künstler wieder verworfen – mit Bleistift durchgestrichen – wurde, ist im Kontext des Effekts die Verwendung des Wortes Opposition von Bedeutung, das als ein Verweis auf seine oftmals von ihm eingenommene oppositionelle Haltung gelesen werden könnte.
- 29 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 86, 2.01.
- 30 Frickers Entwurf zum Inserat zeigt, dass er ursprünglich ein rotes Quadrat einsetzen wollte.
- 31 Notizbuch: *Churer Buch I*.
- 32 Plath, „Licht und Raum“, 245–249.
- 33 Gespräch mit Fricker 2011.
- 34 Notizbuch: *Churer Buch III*.
- 35 Bollnow, *Mensch und Raum*, 56.
- 36 Imdahl, *Barnett Newmann*, 3.
- 37 *Who's afraid of red, yellow and blue III*, 1966/67, mit der Höhe 2,45 m und Breite 5,44 m. Insgesamt existieren drei Versionen von *Who's afraid of red yellow and blue*, von denen die anderen im Format kleiner sind.
- 38 Imdahl, *Barnett Newmann*, 4.
- 39 *Ibid.*, 4.
- 40 *Ibid.*, 5.
- 41 H. R. Fricker, *GLOBALTRUEB*, Auflage 9 + 1 AE, Vexer Verlag.
- 42 Kuhn, „Im Gespräch mit H. R. Fricker“, 376.
- 43 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 72, 1.13.
- 44 Vgl. *ibid.*, 74, 1.14.
- 45 Vgl. *ibid.*, Abb. 74–75, 1.14.
- 46 *Ibid.*
- 47 Notizbuch: *Churer Buch I*.
- 48 Notizbuch: *Churer Buch II*.
- 49 Sontag, *Über Fotografie*, 27.
- 50 Lehmann, „Ästhetik der Absenz“, 35–39.
- 51 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 82, 1.22.
- 52 Vgl. *ibid.*, Abb. 74–75., 1.14. Leicht verändert diente der Satz „Sich Manifestieren als Wahrnehmenden Aufnahmen machen, um das Aufnehmen zu zeigen“ als Überschrift für die 1980 im Kultur Magazin veröffentlichte bebilderte Doppelseite seiner Arbeit *7 Stationen*, in *Kultur Magazin* (Februar 1980), 20–21.
- 53 Simmen, *Kasimir Malevitsch*.
- 54 Notizbuch: *Churer Buch I*.
- 55 *Ibid.*
- 56 „Kunst, wie er sie meint, entsteht an den Rändern, aus der Spannung zwischen Macht und Ohnmacht, zwischen Inside und Outside, und als solche hat sie dort, an den Rändern, ihre Funktion. Er sieht sich als Vertreter einer Kunst von unten, von Alternativ- oder Gegenkultur, die bestrebt ist, Kunst nicht aus der Lebenswelt zu entfernen, sondern sie im Gegenteil dorthin zurückzuführen und dort nutzbar zu machen“, schrieb Marcel Zünd, in Fricker, *I am a Networker (sometimes)*, 15.
- 57 Laszlo Moholy-Nagy, *fotografie: die objektive sehform unserer zeit*, 343, zit. nach Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, 198.
- 58 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 90, 2.05.
- 59 Sontag, *Über Fotografie*, 120.
- 60 Nach Aussage Frickers fiel seine Wahl auf Schwarz-Weiß-Fotos mitunter aufgrund der geringeren Kosten.

- 61 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 105, 2.22.
- 62 Sontag, *Über Fotografie*.
- 63 Notizbuch: *st. galler buch VI ab 1.1.79*, Eintrag datiert: 2.1. [1979]; vgl. Sontag, *Über Fotografie*, 105.
- 64 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 71, 1.12.
- 65 Notizbuch: *Churer Buch I*. Von der Fotoserie ist lediglich das im Heft eingeklebte Foto erhalten.
- 66 *Phänomene die durch Glas gesehen werden sind immer verdächtig*, 14. bis 31. Juli 1980, St. Galerie, Zürcherstrasse 20, St. Gallen.
- 67 „Unvergessen bleibt die St. Galerie, die er [Felix Müller] 1980 bis 1982 leitete und die im damals trügen St. Galler Kulturleben ein wichtiges Zentrum der Begegnung mit aktueller Schweizer Kunst darstellte.“ Schatz, „Josef Felix Müller – Schichtungen“.
- 68 Foucault, „Andere Räume“, 34.
- 69 Sontag, *Über Fotografie*, 22.
- 70 Notizbuch: *St. Gallerbuch IX*.
- 71 Ein Bild, das verschiedene Zeitebenen gleichzeitig veranschaulicht, indem das Bild als Bild im Bild dreimal auftaucht, ist eine Polaroid-Aufnahme, die im vierten St. Galler Buch eingeklebt ist, in Notizbuch: *St. Gallerbuch IV*.
- 72 Notizbuch: *III St. Galler-Buch*. Diese vier Polaroids, vermutlich um 1978 entstanden, lassen an Jochen Gerz' Fotografien *Von seinem Platz ...* oder *Der Mann ihm gegenüber ...* denken, beide von 1976; vgl. Jochen Gerz: *Foto/Texte 1975–1978*, 76–83.
- 73 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 80–81, 1.21.
- 74 Vgl. Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, 26.
- 75 In gleicher Weise machte er u. a. Aufnahmen von der Linde in seinem Garten (Abb. 51 c) oder auch vom Himmel (51 b).
- 76 Sontag, *Über Fotografie*, 12.
- 77 *Ibid.*, 21.
- 78 Vgl. Ursprung, *Die Kunst der Gegenwart*, 43.
- 79 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 82, 1.22.
- 80 Company, „Spuren und Bilder“, 13.
- 81 Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, 399.
- 82 Roland Barthes, vgl. Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie III*, 58–64, zit. nach Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, 345.
- 83 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 78, 1.16–1.20.
- 84 Im übertragenen Sinn zeigt sich hier eine Verbindung zwischen Körper- und Schriftsprache, indem der Künstler durch Begehen der Landschaft Begriffe in die Landschaft hineinschrieb.
- 85 Zu jener Zeit, als die Arbeit entstand, fand gerade ein Wandel in der Schreibweise von Photographie zu Fotografie statt; vgl. Stahel, „1955–1985: Fotografie neu gedacht, anders gebraucht“, 244. Über die vermeintlich fehlerhafte Schreibweise Photographie wollte Fricker, seiner Aussage nach, zum einen auf das von ihm eingesetzte Medium und zum anderen auf das Schreiben im Schnee hinweisen.
- 86 Sontag, *Über Fotografie*, 138.
- 87 Siehe Karte in Löbach (Hg.), *H. R. Fricker, Networkingmaterial*.
- 88 Bollnow, *Mensch und Raum*, 19.
- 89 Fricker wollte im Gegensatz zu dem damals gesuchten Sprayer Harald Naegeli lediglich temporär in den öffentlichen Raum eingreifen. Bewusst agierte Fricker abschließend mit Fotoabzügen und Fotokopien, die er mit Klebestreifen befestigte und

- die leicht wieder zu entfernen waren. Der Titel *Lebensraumzeichen* spielte im übertragenen Sinn auf die Bewegungsfreiheit von Kunstschaffenden im städtischen Raum an.
- 90 Vgl. Anz, „Als die Spraydose nach Zürich kam“, 557.
- 91 Scheller, „Bestellte Flaneure“, 562.
- 92 Es entstand eine weitere Version von einem *Lebensraumzeichen*, auf dem Fricker, seine Hände vor dem Gesicht haltend, nicht gleich erkennbar ist. Dieses Bild nutzte er auch für Marken (Abb. 6 d, e); vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 147, 4.04. Frickers Selbstporträt mit vor dem Gesicht gehaltenen Händen setzte Andrej Tisma als Coverbild für den Katalog zu seiner Mail Art-Show *Private Life* ein, den Fricker während seines Besuchs in Novi Sad 1986 von Tisma überreicht bekam.
- 93 Die Serie wird als *Today Series* oder *Date Paintings* bezeichnet; vgl. Wäspe, *On Kawara*, 7.
- 94 Vgl. Isabel Fluri, „On Kawara“, in Bühler, *Ego documents*, 126.
- 95 Springfeldt, *On Kawara*, 105.
- 96 Angelehnt an *Spiegelplakate*, *7 Stationen* und *Lebensraumzeichen* überlegte Fricker, mithilfe von Polaroids Wegstrecken zu markieren. Dabei sollten die Polaroids beim Begehen der Wege die erlebte Umwelt dokumentieren und direkt an Ort und Stelle geheftet werden, sodass das auf den Polaroids Gezeigte von Passantinnen und Passanten direkt vor Ort hätte verglichen werden können; vgl. Notizbuch: *13. Seebuch*.
- 97 Günther Anders, *Ikonomanie*, in Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie III*, 108–113, zit. nach Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, 57.
- 98 Frickers Absicht, mithilfe von Zeichensetzungen vergangene Wegstrecken für andere sichtbar zu machen, findet sich bereits im Vorfeld in *7 Stationen*. Fricker befragte zusätzlich die Passantinnen und Passanten, durch die jeweils ein Foto ausgelöst wurde, nach ihrem Weg, Anfang und Ziel, und übertrug neben der Markierung der Plakatstelle deren individuelle Wegstrecke auf eine Stadtkarte. Anhand der Karte wurden die Wege, Überschneidungen bzw. Kreuzungen und – unabhängig von der Zeit – Begegnungen sichtbar. Als Arbeitstitel verwendete Fricker in seinen Büchern u. a. für *7 Stationen* auch *14 Stationen*, da er ursprünglich vierzehn statt sieben Plakatwände mieten wollte, sowie den Arbeitstitel *Kreuzweg*, der das vernetzende Element der Arbeit betonte. Schließlich gebrauchte er angelehnt an die Anzahl der gemieteten Plakatstellen *7 Stationen* als Titel.
- 99 Mail Artisten kopierten nach Johnsons Tod das *Bunny Head*. Indem sie in teils abgeänderter Weise das *Bunny Head* wieder in Umlauf brachten, huldigten sie zum einem dem Begründer der Mail Art und evozierten zum anderen damit dessen Gegenwart im Netz. „These bodiless bunnies changed appearance over the years, and became a form of self-portraiture. They have been used by a generation of Mail Artists to evoke his presence.“ Held Jr., *BUNNY DEAD*.
- 100 Vgl. H. R. Frickers Bibliothek der 1970er- und 1980er-Jahre, siehe Anhang.
- 101 Fricker, *I am a Networker (sometimes)*, 16.

DIE STRASSE – EINE DENKBARE ALTERNATIVE ZUM MUSEUM?

- 1 Hanhart, *Kunstmuseum St. Gallen*, 7.
- 2 *Sammlung T*, Einführung o. S.
- 3 Notizbuch: *St. Gallerbuch VIII*.
- 4 Weibel und Gillen, *Facing the Future*.
- 5 Bott (Hg.), *Das Museum der Zukunft*.
- 6 Notizbuch: *St. Galler Buch II*; vgl. Hackenberg, „Verdachtsmomente für das Museum der Zukunft“, 104.
- 7 Hackenberg, „Verdachtsmomente für das Museum der Zukunft“, 104.
- 8 ST. GALLER KUNSTMUSEUM; Die wilden Siebziger.
- 9 Rudolf Hanhart war von 1953 bis 1989 Direktor des Kunstmuseums St. Gallen.
- 10 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 96, 2.09.
- 11 Notizbuch: *St. Gallerbuch IX*.
- 12 26. März 1979, Telefonat mit Rudolf Hanhart, in Notizbuch: *St. Gallerbuch IX*.
- 13 Schmalenbach, „Museum-quo vadis?“, 229.
- 14 *Ibid.*, 228.
- 15 Gall, „Ist die Zukunft der Museen gesichert?“, 87.
- 16 Homma, „Gedanken zu künftiger Museumsplanung“, 132.
- 17 Blunck, „Duchamps Ready-made-Praxis“.
- 18 Leppien, „Das Museum hat einen Januskopf“, 174.
- 19 *OPEN/CLOSED*, 1996; vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 317, 7.24.
- 20 Banach, „Aufgaben des Museums in der Zukunft“, 13.
- 21 Haftmann, „Das Museum in der Gegenwart“, 112.
- 22 *Ibid.*, 112.
- 23 *Fiktive Kunsthalle St. Gallen*, 1980; vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 108, 2.27–2.28.
- 24 „Nach Aussagen des Künstlers existierte die Kunst nicht einmal mehr in den Köpfen der Bewohnerinnen und Bewohner“, Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 108.
- 25 1. Oktober 1979, siehe Notizbuch: *Schreischleuder Buch 15*.
- 26 Fricker blieb für ein paar Jahre Mitglied der GSMBA; nach seinem Austritt wurde er 1996 mit der Wahl von Bernard Tagwerker zum Präsidenten der Gesellschaft erneut ein Mitglied.
- 27 Notizbuch: *ab 23.7.79*.
- 28 *GSMBA-Jahresausstellung*, 1980; vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 110, 2.29.
- 29 Fricker, *I am a Networker (sometimes)*, 15.
- 30 Siehe Abb. 60.
- 31 *Ibid.*
- 32 *Ibid.*
- 33 *Ibid.*
- 34 *Ibid.*
- 35 Notizbuch: *St. Gallerbuch VI*.
- 36 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 116, 2.33.
- 37 Stein, „Zur Entwicklung der Museen in Berlin“, 266.
- 38 Wotruba, „Das Museum der Zukunft“, 309.
- 39 Mahlow/Roters, „Ein konkreter Vorschlag“, 180.
- 40 Fricker, *I am a Networker (sometimes)*, 15.
- 41 *Kulturmagazin* (14. Dezember 1990).

- 42 Die Galerie Wilma Lock vervollständigte gewissermaßen erst die Arbeit *7 Stationen*.
- 43 Mahlow/Roters, „Ein konkreter Vorschlag“, 181.
- 44 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 78.
- 45 Vgl. *ibid.*, 262, 6.15–6.17.
- 46 Vgl. *ibid.*, 284, 6.38.
- 47 Vgl. *ibid.*, 105, 2.22.
- 48 Gespräch mit Fricker 2010. Die Bezeichnung White Cube setzte sich ab 1976 für Räume durch, in denen sich ohne ablenkendes Beiwerk Kunst präsentiert; vgl. Kravagna, „White Cube“, 349–352.
- 49 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 215, 5.06–5.08.
- 50 Am 11. Januar 1982 legte Fricker zwei kleine Notizbücher über den Ein- und Ausgang von Mail Art an, in die er größtenteils lediglich die Adressen seiner Korrespondenzpartnerinnen und -partner notierte.
- 51 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 188, 4.51–4.52.
- 52 Vgl. *ibid.*, 342, 8.01–8.10.
- 53 Fricker sagte: „Der reale Raum wird wieder interessanter“, Weik, „Jede Bergbeiz ein Museum“.
- 54 „H. R. Fricker ist file-sharing Gast“.
- 55 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 360, 8.29–8.33. Im Rahmen der Vergabe des Preises The European Museum of the Year 2009 in Bursa, Türkei, für den sich 52 Museen aus 25 europäischen Ländern beworben hatten, erhielt das Museum für Lebensgeschichte im Alterswohn- und Pflegezentrum Hof in Speicher die Sonderauszeichnung. Der Sonderpreis ehrt insbesondere neue und innovative Museen, die beispielgebend für andere Museen sein können; vgl. „Ein Museum erzählt vom Leben“.
- 56 Kuhn, „Im Gespräch mit H. R. Fricker Selbstbeschreibungen“, 381.

- 1 Für die Entwicklung von Artistamps setzte Fricker zuweilen auch Originalbriefmarken ein. Dazu zählen beispielsweise seine Markenbögen *ASYL* und *Swiss Suprematism Issue*, für die er Schweizer Briefmarken verwendete. Im Fall *ASYL* und *Swiss Suprematism Issue* stellte die Verwendung von Originalbriefmarken eine Kritik des Künstlers an der Schweizer Politik dar.
- 2 Siehe Anhang Film.
- 3 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 296, 7.01.
- 4 Im Gegensatz dazu war die Nutzung von Kleinformaten wesentlich günstiger und folglich demokratischer.
- 5 Notizbuch: *erstes St. Galler Buch*.
- 6 Plakate, die vom Format leicht herstellbar und kostengünstig sind, meistens im A4-Format.
- 7 „Im September 1977 tauchten erstmals Strichfiguren auf, gezeichnet mit dünnem schwarzem Strich. Die Beamten des KK III nannten sie auf den Karteikarten ‚Fabelwesen‘ oder ‚Fantasiefiguren‘. Erst waren es ein Dutzend, dann hundert, zweihundert, irgendwann mehrere hundert. Der Urheber blieb [zunächst] unbekannt“, Anz, „Als die Spraydose nach Zürich kam“, 558.
- 8 *Kultur Magazin* (Februar 1980), 38.
- 9 Autor und seit 2002 Redakteur für Kunst und Architektur bei der NZZ am Sonntag.
- 10 Mack, *Vierzig Jahre Gegenwart*, 19.
- 11 *Kultur Magazin* (Februar 1980), 38.

VON DER STRASSE INS NETZ UND ZURÜCK

- 12 Kleistern und Sprays fällt unter den Tatbestand der Sachbeschädigung und ist bis heute in Zürich verboten; vgl. Anz, „Als die Spraydose nach Zürich kam“, 556.
- 13 Im selben Jahr rief Fricker parallel zu einem offiziellen Fotowettbewerb zum *Schrei mit Bildern* auf. Es war eine Aufforderung, das zu fotografieren, was in der Stadt stört.
- 14 „Nur Klebeband für Kleinplakate“.
- 15 Ibid. Der Artikel erwähnt die Buchhandlung Kaktus, in der eine Sammlung von St. Galler Kleinplakaten erschienen sein soll.
- 16 Ibid.
- 17 Löbach (Hg.), *H. R. Fricker, Networkingmaterial*.
- 18 Ibid.
- 19 Ibid.
- 20 Ibid.
- 21 Ibid. Ein Beispiel dafür, dass Fricker diese Methode anwandte, liefert sein Plakat *Wie schön, wenn morgen in der ganzen Ostschweiz das Wanderfieber ausbrechen würde* (1980).
- 22 Vgl. Bichsel und Lerch, *Autonomie auf A4*, 20.
- 23 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 103, 2.20.
- 24 Vgl. Bichsel und Lerch, *Autonomie auf A4*.
- 25 „tadellos zusehen“ wurde vom Künstler auch als Stempel verwendet. Diesen nutzte er u. a. als Design für seine Tapeten- und Teppichentwürfe, die er an seine Kolleginnen und Kollegen aus dem Netz sandte; vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 192, 4.54–4.61. Nachdem Fricker Uli Kattenstroth aus Berlin ein Tapetenkuvert gesandt hatte, brachte dieser bei seinem Besuch nach Trogen eine selbstgemachte Tapete als Gastgeschenk mit. Uli Kattenstroth setzte Tapeten in seiner Kunst ein; vgl. auch *Das Ende der Kunst, Der Anfang der Suppe*.
- 26 Vgl. Bichsel und Lerch, *Autonomie auf A4*.
- 27 „Schrei mit Bildern“ – *fotografiere was Dich bedrückt*, Briefumschlag, 14.9.1990; vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 151.
- 28 Vgl. Gunz, „Fichenaffäre ging in die Mail-Art ein ‚Swiss Suprematismus‘“.
- 29 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 116, 2.33.
- 30 Dabei handelte es sich um Karteikarten, die zum Zweck der Überwachung und Untersuchung von vom Staat verdächtigten Personen angelegt wurden. Von 1900 bis 1989 wurden von 900.000 Personen in der Schweiz sogenannte Fichen angelegt; vgl. Anz, Spinatsch und Zimmermann, *Schmierer/Kleben*, 556, 573.
- 31 In der Regel sandte Fricker per Post Mail Art an seine Frau, die er auch ins Netz verschickte. In gewisser Weise kontrollierte er so, ob die Sendungen von der Post akzeptiert und weitergeleitet wurden. Darüber hinaus erhielt er bzw. seine Frau ein Belegexemplar.
- 32 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 150, 4.07–4.08.
- 33 In einem Brief an James W. Felter in Kanada vom 22. September 1999 beschrieb Fricker u. a. die damalige Situation in der Schweiz und die Ironie, 1990 einen Anerkennungspreis für seine Aktionen und Initiativen zu erhalten. Der Brief befindet sich in der privaten Sammlung von James W. Felter in Kanada.
- 34 Janssen, *Mail-Interviews – Part 1*, 11.
- 35 Losgelöst und unabhängig vom Netzwerk der Mail Art setzten Künstlerinnen und Künstler ab den 1960er-Jahren Künstlerstempel für ihre Zwecke ein; vgl. Schwarzbauer, „Künstlerstempel“, 67–84.
- 36 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 145, 4.02.
- 37 1984–1985 entwickelte Fricker seinen ABC-Markenbogen, den er, zerlegt in Einzelmarken, zum Schreiben von Botschaften auf Kuverts im Netzwerk einsetzte. Darüber

- hinaus bot er den Markenbogen 1986 der Schweizer Post an, die den Vertrieb der Marken jedoch mit der Begründung ablehnte, dass die Herausgabe von Einzelmarken am Schalter zu umständlich sei (Abb. 74 a, b).
- 38 Die Landsgemeinde wurde 1997 abgeschafft; vgl. Audiotour der Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden: Laurenz Zellweger.
- 39 „In Trogen fand erstmals eine Frauen-Landsgemeinde statt“.
- 40 Vom 29. April bis zum 5. Juli 2002 fand zum zwanzigjährigen Jubiläum von *Ida Schläpfer* eine Ausstellung im Lesesaal der Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden in Trogen statt, anlässlich einer Schenkung des Künstlers an die Bibliothek.
- 41 Vgl. Held Jr., *Small Scale Subversion*, 190.
- 42 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 214–215, 5.06–5.08.
- 43 Gespräch mit Peter Frank 2014, siehe Film.
- 44 Die Einladungskarte zur Mail Art-Show *IMAGES FROM SOUTH AFRICA* vom 18. April bis zum 10. Mai 1986 in San Francisco, USA zeigte Frickers Markenbogen *kehr-druck/up-side-down*. Im gleichen Jahr zierte Frickers Icon-Bild das Plakat einer Mail Art-Show in Osaka.
- 45 Held Jr., *Where the Secret is Hidden*, 88.
- 46 Held Jr., „New Directions“, 110.
- 47 Crane, „A Definition of Correspondence Art“, 4.
- 48 Einige Mail Artisten versuchten zudem mit ihren Kreationen, das Postsystem zu unterlaufen. Wie Robert Rudine erzählte, führte die Prüfung der Sendungen durch die Post gelegentlich auch zu Anzeigen. „There is a job category at the postal office called nixie clerk and they are the once when something does not go through the automatic face canceller and get kicked out to be examined. It is examined by a nixie clerk, he or she has to look at it very closely and see if the postage was really paid. If the postage is not paid it will go back to the sender or it will go to the recipient with postage, too and if it looks like there is an attempt to defraud the post office then you might have a visit from the secret service [...]. And some people would do actually forgeries of the US stamps [...] those people often got visits from the authorities“, Gespräch mit Robert Rudine 2014, siehe Film.
- 49 Siehe Film.
- 50 Die Personen sind in dem der Arbeit beigefügten Film zu sehen.
- 51 *Mail Artists Index*: Felter.
- 52 Vgl. Held Jr., *Small Scale Subversion*, 120. Die Ausstellung, die neben Kanada, den USA, Holland und England auch in der Schweiz Station machte, hatte Fricker allerdings nicht gesehen.
- 53 Gespräch mit James W. Felter 2014, siehe Film.
- 54 Crane, „The Spread of Correspondence Art“, 133.
- 55 „If the Nouveaux Realistes created paradigms of correspondence art and mailed art as works, it was the New York Correspondence School that took the notion from paradigm to practice“, erklärte Ken Friedman. Friedman, „The Early Days of Mail Art“, 4.
- 56 Held Jr., *Japanese Mail Art, 1956–2016*.
- 57 Albright, „New Art School“, 205.
- 58 Crane, „The Origins of Correspondence Art“, 83–117.
- 59 *Ibid.*, 110.
- 60 Gespräch mit James W. Felter 2014, siehe Film. „Mail Art is not for searching for styles or trends but for raising awareness in broader fields and should be developed with recognition for diversity. Accordingly, mail art is not mere art movement but is free

- from any fixed ideas“, siehe *No-ism*, „Little dictionary of Mail Art. From A to Z“ (siehe Anm. 141), 44.
- 61 Gespräch mit James W. Felter 2014, siehe Film.
- 62 Crane, „Exhibitions and Publications“, 304.
- 63 Im Grunde zeigt sich hier bereits, was Peter Weibel einigen Kunstschaffenden des 21. Jahrhunderts zuspricht, nämlich, dass es ihnen „um Welterfassung und Welter-schließung, nicht nur um Selbsterschließung [gehe]“. Weibel, „Das neue Kunst-ereignis im digitalen Zeitalter“, 28.
- 64 Albright, „New Art School“, 227.
- 65 Crane, Homepage.
- 66 Welch, *Eternal Network*, 101.
- 67 Vgl. Röder, *Topologie und Funktionsweise des Netzwerks der Mail Art*, 125–127. Fricker hatte keinen Kontakt zu der Gruppe in Genf, die ein Jahr nach seinem Beitritt 1982 mit ihren Aktivitäten aufhörte.
- 68 Vgl. Crane, „The Spread of Correspondence Art“, 170.
- 69 Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.), *Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst*, 519.
- 70 Ibid., 937.
- 71 *Mail-Art. Netzwerk der Künstler*, 31.
- 72 Ibid. 15.
- 73 Die Ausstellung *Mail-Art. Netzwerk der Künstler* lief vom 23. Februar bis zum 29. Mai 1994.
- 74 Vānci M. Stirnemann hat sich auf ATC (Artist Trading Cards) spezialisiert. In Abständen organisiert Stirnemann sogenannte Trading Sessions zum Tausch und Handel mit den von Künstlerinnen und Künstlern kreierten Karten; vgl. *ATC*, „Little dictionary of Mail Art. From A to Z“ (siehe Anm. 141), 22.
- 75 Gespräch mit Peter Frank 2014, siehe Film.
- 76 Hoffberg, „The Future of Mail Art“, 129.
- 77 Held Jr., „New Directions“, 104.
- 78 Widmer, „Hans-Ruedi Frickers ‚kleine appenzelische Kunstsammlung‘“.
- 79 Crane, „A Definition of Correspondence Art“, 11.
- 80 Ibid., 3.
- 81 Robert Rehfeldt, *Your Ideas Help My Ideas*, East Germany, 1977. Postcard, Abb. in Crane, „A Definition of Correspondence Art“, 11.
- 82 Baroni, „The Hidden Link“, 157.
- 83 Der japanische Mail Artist Keiichi Nakamura stieß erst über seine Beteiligung im internationalen Netzwerk der Mail Art auf visuelle Poesie. („Without Mail Art, I would have never encountered Visual Poetry“). Nakamura, „Collaboration Mail Art“, 175.
- 84 Gespräch mit Robert Rudine 2014, siehe Film.
- 85 Gespräch mit Anna Banana 2014, siehe Film; vgl. Bloch, „Mail Art: What It Is & How To Do It (And Why)“.
- 86 Crane, „The Origins of Correspondence Art“, 83.
- 87 Ibid.
- 88 „Among mailartists, it is commonly accepted that what situates Johnson as being the person who began mailart is his use of correspondence, as an artist, within a network, which he created.“ Lumb, *Mailart 1955 to 1995*, 32.
- 89 Craven, „The New York Correspondence School“, 118; vgl. Oisteanu, „Illegal Mail Art (a poetical essay)“, 11.

- 90 „My mailings by now were no longer of the macabre kind but more of the materials I was receiving from Ray or from others on his list. These mailings consisted mostly of scraps of collage material, peculiar labels, odd bits of newspaper clippings, some news photos. Perhaps the photos were altered by drawings in pen and ink. This business was referred to as correspondence art, but I began to call it the ‚New York Correspondence School‘. It was a reference to the ‚New York School‘, meaning the leading group of mostly abstract painters that flourished then.“ Plunkett, „From Pre- to Post-Postal Art“, 5.
- 91 Crane, „The Origins of Correspondence Art“, 87.
- 92 Albright, „New Art School“, 206.
- 93 Siehe Abb. in Crane, „The Origins of Correspondence Art“, 82.
- 94 Welch, *Eternal Network*, 29.
- 95 Siehe Animation im Film.
- 96 René Magritte, *The Pleasure Principle (Portrait of Edward James)*, 1937, Öl auf Leinwand, 79 x 63,5 cm, Privatsammlung.
- 97 Gespräch mit Gerald X. Jupitter-Larsen 2014, siehe Film.
- 98 Vgl. Badrutt-Schoch, „Über Stock und unter Stein“.
- 99 Held Jr., *BUNNY DEAD*.
- 100 „On two consecutive Fridays, February 17th and 24th of 1984, two historic Artists Talk on Art mail art debates took place at the Wooster Street Gallery in Soho, New York City.“ Bloch, *Franklin Furnace Fracas*.
- 101 Robert Morgan, Mark Bloch, Ed Higgins III., Carlo Pittore, Ed Plunkett, Steve Random, Alex Igloo, Louise Neaderland, Ronnie Cohen, Dick Higgins, Richard Kostelanetz, H. R. Fricker, Ed Gomez, Paul Zelevansky. (Jacob, J. P. (transcriber). „Artists Talk on Art: A Mail Art Panel One: ‚The Global Network‘.“ *PostHype*, 3(1): 12-25, July 1984.), in Held Jr., *Mail Art: An Annotated Bibliography*, 264, (1398).
- 102 Nachdem Vorschläge geprüft und genehmigt wurden, stand es jeweils der Initiatorin oder dem Initiator frei, Inhalte und Teilnehmende zu bestimmen.
- 103 Fricker übernachtete für zwei Wochen bei Carlo Pittore; vgl. Welch, *Eternal Network*, 59. Carlo Pittore führte im East Village eine Fenstergalerie La Galleria Della Occhio; vgl. Ochone, *The Performance Works of Mark Bloch*.
- 104 Sein Reisevorhaben und die Dauer seines Aufenthaltes hatte Fricker vorab mit einer eigens für die Reise gestalteten Postkarte im Netzwerk der Mail Art angekündigt, die mit dem Aufdruck *I cast my shadow in New York, from 11th until 24th of February 1984* (vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 218, 5.10.) an seine frühere Postkartenaktion in St. Gallen angelehnt war. Zusätzlich setzte er als Stempelabdruck auf die Postkarte von 1984 seinen Slogan *MY SHADOW IS MY GRAFFITI* (siehe Abb. 108) (vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 298–299, 7.05.) Seine Slogans nutzte Fricker später auch als Aufschriften für seine ab den 1990er-Jahren entwickelten Schilder. Um Treffen anfragen und organisieren zu können, hatte Fricker zusätzlich persönliche Briefe an Mail Art-Kolleginnen und -Kollegen in New York versandt. In der New York University’s Fales Library & Special Collections, die einen Teil von Mark Blochs Mail Art-Sammlung beherbergt, ist ein Brief Frickers aufbewahrt, in dem er ein persönliches Treffen mit Bloch anfragt.
- 105 Fricker gebrauchte mehrfach sein Icon-Bild zur Gestaltung von Markenbögen; vgl. *Bedeutende Zeitgenossen* (1984) und *kehr-druck/up-side-down* (1985).
- 106 Gespräch mit Fricker 2010.
- 107 Ibid.
- 108 Siehe Film.

- 109 Gespräch mit Fricker 2010.
- 110 Franklin Furnace war nicht gewinnorientiert, sondern verstand sich als *Alternative Space*; vgl. Solomon-Godeau, „Aus den Archiven und auf die Straße“, 169.
- 111 „You have disregarded our traditions which allow the viewer to curate the exhibition; you have mocked the International Mail Art Network further by excluding substantial amounts of the materials sent to you – perhaps as much as 50% of the materials sent to you, including materials that more established art archives around the world collect as ‚art‘.“ Offener Brief an Ronny Cohen von Carlo Pittore, vgl. Löbach (Hg.), *H. R. Fricker, Networkingmaterial*.
- 112 „When the show opened, perhaps a third of the invited and submitted work was not in evidence, though the invitation to send work had clearly stated that everything sent would be exhibited.“ McEvelley, „Mail Art Then and Now, Franklin Furnace“.
- 113 Azon, „Mail Art Melee“.
- 114 Ibid.; vgl. Hoffberg und Spiegelman, *Umbrella*. Vol. 7, NO. 2, 39.
- 115 Mark Bloch, der zu den protestierenden Mail Artisten gehörte, schrieb später dazu: „I have always questioned why a medium or a movement like mail art, with no rules, should have a bunch of ‚unwritten rules‘. But either way, Dr. Ronny Cohen wrote them down on the invitation and this historic event was the result.“ Bloch, *Franklin Furnace Fracas*.
- 116 Azon, „Mail Art Melee“.
- 117 Ibid.
- 118 „Defending your editing of the exhibition as wanting to exhibit the ‚art‘ in mail art, you have set yourself up as an arbitrator of taste, and you have neglected to reveal or celebrate mail art as *communication* between and amongst artists. By excluding the thousands of mail art exhibition posters, catalogs, magazines and books, either sent to the exhibition or made available to you, you have failed to express the energy, the depth, and the breadth of international mail art. You have emasculated mail art to flaunt your taste in ‚posted‘ art. By your standards, the xerox’s of Ray Johnson would have been censored, too.“ Offener Brief an Ronny Cohen von Carlo Pittore, vgl. Löbach (Hg.), *H. R. Fricker, Networkingmaterial*.
- 119 1981 hatte Dr. Ronny Cohen den Artikel „Please Mr. Postman Look and See ... Is There a Work of Art in Your Bag for Me“ verfasst, der in *Art News* im Dezember 1981 erschien; vgl. Held Jr., *Where the Secret is Hidden – Part 1*, 86.
- 120 „Having never participated in mail art and having no mail art experience or involvement, what qualifies you to curate a mail art exhibition?“ Offener Brief an Ronny Cohen von Carlo Pittore, vgl. Löbach (Hg.), *H. R. Fricker, Networkingmaterial*.
- 121 Bloch, *Franklin Furnace Fracas*.
- 122 Ibid.
„Mail artists finally got a chance in a public forum to espouse their philosophy that had been building for decades: that everyone is potentially an artist and everything is potentially art; that it is the viewer who must decide what is of value.“
- 123 Ochoy, *The Performance Works of Mark Bloch*.
- 124 Ken Friedman, „Foreword: The Eternal Network“, xv.
- 125 „ArtistsTalkOnArt would be a democratic organization and an open forum, where anyone from the art community might organize programs, and anyone -- artist or not -- could come, listen and join the discussion.“ *Artist Talk on Art*.
- 126 Ibid.

- 127 *The Village Voice* nannte Mark Bloch nicht namentlich, sondern schrieb lediglich von einem männlichen Mail Artist, der als Satyr verkleidet, obszöne Gesten gemacht habe. Azon, „Mail Art Melee“.
- 128 Ibid.
- 129 Chuck Welch wählte als seinen Künstlernamen CrackerJack Kid, da er den täglichen Gang zum Postkasten, mit der Vorfreude dort eventuell Mail Art vorzufinden, vergleichbar mit dem Öffnen einer Schachtel Cracker Jacks und der Suche nach einem Preis empfand; vgl. Wood, „THE ART IS IN THE (E)-MAIL“, 3.
- 130 Bei einem Treffen am Tag vor der zweiten Podiumsdiskussion wurde von den Diskussionsteilnehmenden eine Stellungnahme verfasst, die zu Beginn der Podiumsdiskussion von Chuck Welch vorgelesen wurde; vgl. Held Jr., *Where the Secret is Hidden – Part 1*, 87.
- 131 Siehe Film. „It is ironic that a panel on correspondence art, an art form based on communication and acceptance, became so hostile and emotionally violent“, schrieb Faith Heisler über den Event; vgl. Hoffberg und Spiegelman, *Umbrella*. Vol. 7, NO. 2, 39.
- 132 Hoffberg und Spiegelman, *Umbrella*. Vol. 7, NO. 2, 39.
- 133 „The ‚perfect storm‘ occurred in the sense that mail art had been growing for years and was perhaps peaking at this time. The network of mail art practitioners was very large and growing. Participants all over the world in some fifty countries were passionate about the activity.“ Bloch, *Franklin Furnace Fracas*.
- 134 Wilson und Cohen, *The Flue Vol. 4*.
- 135 Die Texte für *Flue* waren eventuell bereits vor der Kontroverse entstanden; vgl. Hoffberg und Spiegelman, *Umbrella*. Vol. 7, NO. 2, 46.
- 136 Mit seinem dreißig Jahre später produzierten Schild *musée du corridor* (2004) verwies Fricker abermals auf Zwischenräume als mögliche Freiräume zum Ausstellen von Kunst. Mit diesem Schild kennzeichnete er, in ähnlicher Weise wie er 1980 mit seinem Plakat *fiktive Kunsthalle St. Gallen* die Stadt St. Gallen zur Kunsthalle umfunktionierte, Korridore und Flure als potenzielle Museen.
- 137 Held Jr., *Mail Art to Social Networks*.
- 138 Einige Mail Artisten beschränkten sich in ihrem Austausch bisweilen auf die im Netzwerk entstanden verschiedenen Bereiche, z. B. Magazine, Artistamps oder Stempel. Chuck Welch konstatierte: „There are other characteristics of mail art that limit personal freedom. As mail artists are overwhelmed by quantities of mail, they base their responses on personal preferences, or by how much time, money or energy is available.“ Welch, „Corresponding Worlds“, 193.
- 139 Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 366, 8.41. Der Tisch blieb ein Modell. Hingegen wurde 2010 zum 100. Todestag des Rotkreuz-Gründers Henry Dunant der von Fricker ebenfalls in quadratischer Form angelegte *Tisch für private Friedensgespräche (zur Beilegung zwischenmenschlicher Konflikte)* realisiert.
- 140 Ibid., 161, 4.19.
- 141 Ibid., 65, 1.06–1.07.
- 142 Josef Albers nahm womöglich während seiner lehrenden Tätigkeit am Black Mountain College Einfluss auf Ray Johnsons künstlerische Ausbildung, der bei ihm Farbe und Form studierte.
- 143 „Dieser Nullpunkt – als das ‚befreite Nichts‘ – erschien ihm [Kasimir Malewitsch] als Keimzelle einer ganz neuen Malerei, die, unabhängig von der Gegenstandswelt und deren abstrakt figurierten Reflexen in der Innenwelt des Menschen (im Sinne Kandinskys), farbige und formale Beziehungen gestalten konnte, die jenen Erfah-

- rungen der reinen Gegenstandslosigkeit entsprachen. Ihr gab Malewitsch den Namen Suprematismus.“ Haftmann (Hg.), *Kasimir Malewitsch*, 9.
- 144 Gespräch mit dem Künstler.
- 145 „Johnson was also a performance artist, who typically rebelled against the prevailing ‚happenings‘ of the era. In typical Johnson fashion, he was an agent of ‚nothings‘, conceptualizing an event from which he immediately removed himself and left the audience to its’ own devices.“ Held Jr., *BUNNY DEAD*.
- 146 Löbach (Hg.), *H. R. Fricker, Networkingmaterial*.
- 147 Mit der Verwendung des Begriffs Graffiti bekundete Fricker zudem seine Solidarität mit Harald Naegeli, für den er 1984 während seines Aufenthalts in Berlin in unmittelbarer Nähe zur Berliner Mauer einen seiner Öfen *Ort der List* errichtet hatte (siehe Abb. 132 b); vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 252, 6.03.
- 148 Vgl. Held Jr., *Small Scale Subversion*, 71.
- 149 Am 13. Januar 1995 starb Ray Johnson.
- 150 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 213, 5.02.
- 151 Vgl. *ibid.*, 214, 5.05.
- 152 Held Jr., *BUNNY DEAD*.
- 153 Fricker nutzte damit bereits einige Jahre vor der Erfindung des world wide web den von Tim Berners-Lee eingeführten Begriff *world wide* im Kontext der Mail Art.
- 154 Sontag, *Über Fotografie*, 57.
- 155 *Ibid.*, 14.
- 156 Der Buchumschlag zeigt zusätzlich zum Titel Frickers Logo. Für das Cover des Buches wurde sein Logo so gestaltet, dass die Umrisslinie des Kopfes aus einem breiten weißen Streifen besteht, der angelehnt an die im Mail Art-Netzwerk viel verwendeten Diagramme für die Namen von Mail Artisten Platz bot, die für Fricker zu dieser Zeit von besonderer Bedeutung waren. Der mit Namen von Mail Artisten besetzte und aufgrund der Gestaltung wie ein Lichtkranz wirkende Streifen kennzeichnete Frickers Netzwerk und die auf ihn zu jener Zeit einwirkenden Einflüsse.
- 157 Fricker, *I am a Networker (sometimes)*, dort falsch mit 1977 datiert.
- 158 Homepage, Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden.
- 159 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 219, 5.11–5.13.
- 160 Gespräch mit Fricker 2014.
- 161 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 220, 5.12.
- 162 Fricker reiste vom 23. Juli bis zum 13. August 1990 nach Russland, um Rea Nikonova und Serge Sergay zu besuchen. In einem Brief an James W. Felter vom 11. Juli 1990 berichtete er von seinen Reiseplänen nach Russland. Der Brief befindet sich in der privaten Sammlung von James W. Felter in Vancouver, Kanada.
- 163 Das Gastgeschenk an Rea Nikonova – Schild und Schieber – fertigte Fricker als Multiple in einer Auflage von neun Exemplaren, das im Vexer Verlag St. Gallen erschien, siehe Vexer Verlag, Homepage.
- 164 Gastgeschenk für Rea Nikonova, Eysk, Russland, 1990, Metalltafel mit Open/Closed-Schieber, 38 x 42 x 0,7 cm, signierte Aufl. 9. Siehe Vexer Verlag, Homepage. Das Schieber-Motiv Open/Closed verwendete er auch für einen Markenbogen und als Installation für den Kunstverein Kärnten, Klagenfurt, Österreich (siehe Abb. 57 a, b).
- 165 In dem Wort Glasnost entdeckte Fricker das Anagramm Angstlos, das er für verschiedene Arbeiten nutzte; vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 156, 4.13–4.16.

- 166 „I used advertising strategies instead of art strategies. I used ‚important‘ words like Congress, Aggression, Tourism, Hotel, and gave them a new content, this was also a kind of recycling ...“, Fricker, in Held Jr., *L'Arte Del Timbro Rubber Stamp Art*, 111.
- 167 Das Blatt wurde vom Künstler nicht datiert. Aufgrund der Gestaltung und der aufgelisteten Namen von Mail Artisten ist davon auszugehen, dass es nach 1995 entstanden ist.
- 168 Zur Verbreitung des Slogans dienten ihm Stempel und Marken.
- 169 Welch, *Eternal Network*, 247.
- 170 „Today everything is so easy, in a short time I can do some rubber stamp designs on my computer, but in 1984-87, when I created most of my rubber stamps, it was a hard job to find someone who did the text and the stamp without expecting a lot of money ...“, Fricker, in Held Jr., *L'Arte Del Timbro Rubber Stamp Art*, 111.
- 171 Dittert, *Mail Art in der DDR*, 399.
- 172 Meyer et al., *Dada global*, 25.
- 173 Ibid., 32, 35.
- 174 Zudem kursieren im Netzwerk selbstgestaltete Briefumschläge, die ohne Inhalt weitergeleitet werden; vgl. *Envelope Art*, „Little dictionary of Mail Art. From A to Z“ (siehe Anm. 141), 31.
- 175 Held Jr., „New Directions“, 103.
- 176 Guy Bleus, „Black Yellow Red Reflections About the 30.08.86 Mail Art Congress in Rainy Belgium“, in Günther Ruch (Hg.), *Clinch Magazine*, No. 8 (Geneve-Peney: Switzerland, September 1986), 8, zit. nach Welch, „Corresponding Worlds“, 194.
- 177 Fricker, „Mail Art: A Process of Detachment“, 145.
- 178 Gespräch mit Fricker 2014.
- 179 Judith Hoffberg (Hg.), *Umbrella*. Vol. 23, NO. 2, 57.
- 180 Diese gehen 2019 als Vorlass an die Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden.
- 181 Fricker kündigte seine im Netzwerk der Mail Art getätigten Reisen und Besuche oftmals mit seinem Stempel *I cast my shadow in ...* an, auch nutzte er diesen Stempel, um auf bereits vergangene Aufenthalte hinzuweisen.
- 182 Fricker, „Die Küche, der Zug, das Paar und die Kunst“, 4.
- 183 John Held Jr. wählte den Marken *AKADEMGOROD 20N MONTY CANTSIN* von Fricker als Coverbild für sein 2015 veröffentlichtes Buch *Small Scale Subversion: Mail Art & Artistamps*.
- 184 *Mail Artists Index*: Kantor.
- 185 Bleus, „Communication“, 87.
- 186 Gespräch mit Robert Rudine 2014, siehe Film.
- 187 Ibid.
- 188 Jacques (Hg.), *Anna Banana*, 42.
- 189 Held Jr., *Japanese Mail Art, 1956–2016*.
- 190 Badrutt-Schoch, „Über Stock und unter Stein“.
- 191 Siehe Film.
- 192 Ibid.
- 193 Ibid.
- 194 Corroto und Otto, „Mail Art Tourism“, 153.
- 195 Ibid., 151–152.
- 196 *Mail Artists Index*.
- 197 *MA-Congress 86*.
- 198 Welch, „Corresponding Worlds“, 194.
- 199 Held Jr., *BUNNY DEAD*.

- 200 *Szene Intim* wurde nicht realisiert. Zwei Jahrzehnte später wurde in der Ostschweiz *5ünfstern* ins Leben gerufen – ein Tag der offenen Ateliers, der alle drei Jahre stattfindet. Obwohl Fricker daran nicht beteiligt war, erscheint sein bereits 1985 erdachtes Konzept *Szene Intim* wie dessen Vorreiter; vgl. *5ünfstern*, Homepage.
- 201 Wohlrab (Hg.), *Robert Rehfeldt*.
- 202 Anm. 2, in François, „Networking, Technology, Identity“, 122.
- 203 Obwohl der Terminus Street Art erst in den 1980er-Jahren auftauchte, eignet er sich dennoch für die Darstellung von Frickers Aktionen der 1970er-Jahre im Stadtraum. Zur Begriffsklärung siehe Stahl, „Graffiti und Street Art“, 110–114.
- 204 Held Jr., „New Directions“, 103.
- 205 Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 240–241, 5.45.
- 206 Robert Filiou prägte den Begriff Eternal Network, vgl. Friedman, „Foreword: The Eternal Network“, xv–xviii.
- 207 Vgl. Wood, „THE ART IS IN THE (E)-MAIL“, 3.
- 208 *Snail Mail*, vgl. „Little dictionary of Mail Art. From A to Z“ (siehe Anm. 141), 52.
- 209 *Book for Mail Art*, 101.
- 210 François, „Networking, Technology, Identity“, S. 120.
- 211 Diese Information stammt vom Künstler. Diese Gruppe existiert nicht mehr.
- 212 Held Jr., „New Directions“, 110.
- 213 Welch, „Acknowledgments“, xi.
- 214 Ausstellungsdauer: 11. Dezember 1986 bis 2. März 1987, vgl. *Japon des Avant-Gardes*, Centre Pompidou.
- 215 *Gutai*, Issue no. 6 (Tokyo 1957); gezeigt in der Ausstellung *Ray Johnson Designs*, MoMa, 2. Juli bis 29. September 2014.
- 216 Held Jr., *Japanese Mail Art, 1956–2016*.
- 217 Gespräch mit Fricker; vgl. Abb. 5.14 in Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 221.
- 218 Siehe Abb. in *Book for Mail Art*, 39.
- 219 Shimamoto, „Three Overtures to Networking“, 134.
- 220 Shozo Shimamoto (1928–2013).
- 221 Gespräch mit Fricker, 24.11.2018.
- 222 Vgl. Audiotour der Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhodens: Laurenz Zellweger.
- 223 Der Aufruf zu Frickers ersten veranstalteten Mail Art-Show wurde in mehreren Ausgaben von *Umbrella* geschaltet: *Umbrella*, Vol. 4, NO. 5, 127, *Umbrella*, Vol. 5, NO. 1, 11, *Umbrella*, Vol. 5, NO. 2, 3.
- 224 „Artists, who characterize their work (or at least part of it) as künstlerische Umtriebe auf dem Land (artistic activities in the country-side) are pleased to send documentations, statements, addresses and so on. I intend to make a small exhibition and to print a documentation which shows these activities, statements and addresses. I hope my intention will serve to communication among artists. Thank you and sincerely H. R. Fricker“; vgl. Abb. in Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 215, 5.06.
- 225 Ibid.
- 226 Vgl. Statement mit Pascal Froidevaux, Abb. 60.
- 227 Abb. in Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 117, 2.34.
- 228 „Jürg Altherr, Ueli Bänzinger, Markus Dulk, Hans-Ruedi Fricker, Spallo Kolb, Klaus Lutz, Heinz Reifler, Hanz Schweizer, Verena Sieber, Roman Signer, Bernhard [sic] Tagwerker, Gerda Tobler, Markus Zürcher“. *OLMA-Anzeiger*. Die Vernissage fand am 12. Oktober 1989 im Historischen Museum statt.

- 229 1991 verwendete der Künstler abermals einen appenzellischen Gebetstrichter, in den er das Wort *mort* im Inneren des Trichters ein- und auslaufend einschrieb. Diesen setzte er für seine *Silent Performance* zu Gedenken des französischen Schriftstellers Raymond Roussel ein, die im Kontext der Mail Art bei einer Gruppenveranstaltung auf dem Friedhof Père Lachaise in Paris stattfand. Dabei entstand ein Dokumentationsfoto von Frickers Performance, aus dem er nebst Briefmarken später auch verschiedenfarbige Holzdrucke fertigen ließ, die er mit dem Titel *Anrufung an ... Künstlerinnen und Künstlern* widmete; vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 235, 5.36–5.37, 236, 5.38.
- 230 Von Terry Smith, Kunsthistoriker, Kritiker und Mitglied der Künstlergruppe Art & Language aus Australien, erschien 1971 in *Quadrant* der Text „The Provincialism and Art“ und 1974 im Magazin *Artforum* „The Problem of Provincialism“.
- 231 Hanimann, *Kultur während und an der OLMA*.
- 232 Ibid.
- 233 Schär, „Das Jahr der Zündschnur“, 256.
- 234 Ibid.
- 235 Schaufelberger, „Annäherung, Bezüge und Beziehungen“.
- 236 „Provincialism appears primarily as an attitude of subservience to an externally imposed hierarchy of cultural values.“ Smith, „THE PROVINCIALISM PROBLEM“.
- 237 Ibid.
- 238 Ibid.
- 239 Vgl. Danuser und Ursprung, „Ateliorgespräch, Insert Zeitbild New York“, 123.
- 240 Smith, „THE PROVINCIALISM PROBLEM“.
- 241 Ibid.
- 242 Ibid.
- 243 Hoffberg, „MAIL ART TODAY“, xx–xxi.
- 244 Carrión, „MAIL ART AND THE BIG MONSTER“, xv.
- 245 Aus dem Einführungstext von Guy Bleus. Bleus, „Foreword“, ix.
- 246 Gespräch mit Robert Rudine 2014, siehe Film.
- 247 Gespräch mit Anna Banana 2014, siehe Film.
- 248 Ibid.; vgl. Bloch, „Mail Art: What It Is & How To Do It (And Why)“.
- 249 Gespräch mit Carl T. Chew 2014, siehe Film.
- 250 Lon Spiegelman wählte für die Ausgabe *Umbrella*. Vol. 7, NO. 2 zur Bebilderung des Textes zum Thema „Review of POSTAL ART PANEL“ von Faith Heisler Marken aus Frickers Markenbogen *NET-WORK-CITY/NEW-YORK-CITY*; vgl. Hoffberg und Spiegelman, *Umbrella*. Vol. 7, NO. 2.
- 251 *That's me: fotografische Selbst-Bilder*.
- 252 Während der Begriff Flexibilität heutzutage oftmals verwendet wird, um die Fähigkeit auszudrücken, sich schnell in neue Sachverhalte einarbeiten zu können oder leicht auf Veränderungen reagieren zu können – dies impliziert, dass die Person nicht an den Ausgangspunkt zurückkehrt, sondern ihren Horizont stetig mit neuen Herausforderungen erweitert –, meinte der Begriff ursprünglich die Beweglichkeit von Pflanzen, im Wind biegsam zu sein und im Ruhezustand, wenn möglich, in die Ausgangsposition zurückzukommen; vgl. Hedinger, *Lexikon zur zeitgenössischen Kunst von Com & Com*.
- 253 Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 302, 7.10.
- 254 Über die sich zudem eine Beziehung zu den erwähnten Kunstrichtungen und Bewegungen des 20. Jahrhunderts veranschaulichen lässt, in denen die Sprache mitunter

in Form von einzelnen Buchstaben oder Textfragmenten einen zentralen Bestandteil bildete.

- 255 „[...] the slogan, the short rubber stamp was a wonderful medium for those who do not speak English very well (as I still do)“. Fricker, in Held Jr., *L'Arte Del Timbro Rubber Stamp Art*, 111.
- 256 Crane, „A Definition of Correspondence Art“, 26.
- 257 Vgl. Miller und Thompson (Hg.), *Rubber Stamp Album*.
- 258 Besonders beliebt waren Stornierung-Stempel.
- 259 Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 194, 4.58–4.60.
- 260 Ibid., 195, 4.61.
- 261 Ibid., 131, 3.12.
- 262 Im appenzellischen Dialekt gleichbedeutend mit Idee.
- 263 Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 132, 3.15–3.16.
- 264 Vgl. Landert und Hoefert, *H. R. Fricker*, 392.
- 265 Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 251, 6.02–6.03; vgl. „Die Mordnacht von Luzern“.
- 266 Der Beschreibung seines Markenbogens *Panama*, auf dem auch der Ofen für Pawel Petasz abgebildet ist, fügte Fricker hinzu: „Mir scheint die Kunst auch eine List zu sein, um Wahrheiten auf Umwegen ans Licht zu bringen. Insbesondere das ‚Aussprechen‘ politischer Wahrheiten könnte den ‚Sprecher‘ in Gefahr bringen. Deshalb hatte ich einigen meiner Mail-Art-Kollegen hinter dem eisernen Vorhang oder in Südamerika an verschiedenen Stellen solche Orte der List gebaut und gewidmet.“ Vorlass für die Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden in Trogen 2019.
- 267 Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 254, 6.07.
- 268 Vgl. *ibid.*, 255, 6.08–6.09.
- 269 Vgl. *ibid.*, 328, 7.37–7.39.
- 270 2015 eröffnete Fricker den *Steingarten Murgtal*, in dem er auf dem Wanderweg zum Murgsee auf einer Strecke von etwa zehn Kilometern hundertvierzig Steinen Namen zugewiesen hatte, vgl. Nehmiz, „Der Steinfischer vom Murgtal“.
- 271 Die beschriebenen Arbeiten erscheinen bisweilen nahezu wie eine dunkle Vorahnung des Künstlers auf eine längst stattfindende Auflösung und Vermischung von Privatheit und Öffentlichkeit.
- 272 Fricker besitzt ein Exemplar dieses Buches.
- 273 Bollnow, *Mensch und Raum*, 287.
- 274 Ibid., 14.
- 275 Nach Bollnow.
- 276 Bollnow, *Mensch und Raum*, 16.
- 277 Günzel (Hg.), *Texte zur Theorie des Raums*, 13.
- 278 Foucault, „Andere Räume“, 34.
- 279 Im Zusammenhang seiner dreizeiligen Ortetafeln schrieb Gerhard Mack: „Seine Kunst zielt auf die Lebenswelt ab.“ Mack, „Kommunikationszentrum für junge Kunst“.
- 280 Vgl. Hoefert, „Werkzusammenstellung zum Schaffen von H. R. Fricker“, 288, 6.42–6.43.
- 281 Der Text stammt aus einer E-Mail des Künstlers, die er für die Vorbereitung auf die Ausstellung in Olten 2017 an die Direktorin des Kunstmuseums Olten, Dorothee Messmer, und an die Autorin am 15. April 2017 geschickt hatte.
- 282 Für die Ausstellung entwickelte Fricker zudem eigens ein Schild mit der Aufschrift *Den Stein, der fliegt, trifft keine Schuld*.

283 Biennale im Safiental 2018.

284 Während der Vorbereitung für das Projekt *Steingarten Murgtal* hatte sich Fricker insbesondere mit der japanischen Suiseki-Kunst auseinandergesetzt. In der Tradition der Suiseki-Kunst werden Steine mitunter auf prachtvollen Sockeln zur Betrachtung als Abbild der natürlichen Landschaft präsentiert; vgl. Notter, *Suiseki*.

- 1 Dokumentarfilm: *Walter Pfeiffer – Chasing Beauty*.
- 2 Vgl. Markus Landert schrieb, dass „[...] beklagt [werde], der Begriff sei ungenau, wissenschaftlich unergiebig und enthalte zudem eine negative Bewertung der Künstlerinnen und Künstler.“ Landert, „Aussenseiterkunst“, 33.
- 3 Ibid.
- 4 Thomas, *DuMont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, 22.
- 5 Lucienne Peiry, *L'Art Brut. Die Träume der Unvernunft* (Jena 1999), 121, zit. nach Landert, „Aussenseiterkunst“, 36.
- 6 Ein Interesse dafür zeigte sich schon im Vorfeld; vgl. Gockel und Hagner (Hg.), *Die Wissenschaft vom Künstler, Körper, Geist und Lebensgeschichte des Künstlers als Objekte der Wissenschaften, 1880–1930*, 3.
- 7 Vgl. Ausstellungsbroschüre: *Dubuffets Liste. Jean Dubuffets Kommentar zu Meisterwerken der Sammlung Prinzhorn*, 6. Dezember 2016 bis 12. März 2017, Museum im Lagerhaus, St. Gallen.
- 8 Badrutt, „Angler, Anzettler, Aggressor“, 49.
- 9 Vgl. „Ein Markt baut Grenzen ab“.
- 10 Vgl. Scotti, *Ganz ganz viel Chreeefffteee*.

OUTSIDER ART – H. R. FRICKERS KUNSTSAMMLUNG

- 1 Held Jr., *Japanese Mail Art, 1956–2016*.
- 2 „Egalität gibt es mittlerweile im Internet nicht mehr“, schrieb Matthias Weiß. Weiß, *Netzkunst*, 144.

ZUSAMMENFASSUNG