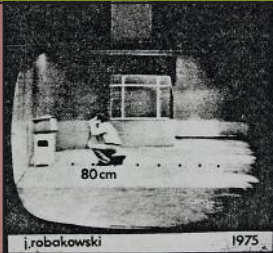


4

Archive für Künstlerpublikationen der 1960er bis 1980er Jahre Schriftenreihe für Künstlerpublikationen



Zona Archives is a non profit art organization founded by artists in Florence in 1974. From the beginning Zona Archives preserved and collected information, exhibitions and documentation about & accepted different manifestations of art in the most important Italian cities. It has become one of the most important Italian archives in the international art scene. The archive contains 38 years of art history. Outside events, exhibitions, publications. Its purpose is to collect the information of more than 20,000 items and to share it in various aspects of art history: books, articles, records, exhibitions, events, concrete historical information and books. Zona Archives produced more than 200 catalogues. It is currently producing catalogues in co-production with museums, libraries and archives all over the world. Zona Archives / Box 1499 / 50121 Firenze / Italy / Tel: 055 279779 / info@zonalibrary.it

happening & fluxus



Isabelle Schwarz

**Archive für
Künstlerpublikationen
der 1960er
bis 1980er Jahre**

Salon Verlag

Schriftenreihe für Künstlerpublikationen · Band 4

Isabelle Schwarz

Archive für Künstlerpublikationen der 1960er bis 1980er Jahre

Herausgeber der Schriftenreihe:
Forschungsverbund Künstlerpublikationen für
Universität Bremen,
Jacobs University,
Hochschule für Künste,
Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen,
Weserburg | Studienzentrum für Künstlerpublikationen

Band 4 in Kooperation mit dem
Institute for Cultural Studies in the Arts ICS
an der Zürcher Hochschule der Künste



Impressum

Isabelle Schwarz

Archive für Künstlerpublikationen der 1960er bis
1980er Jahre

Die vorliegende Dissertation erscheint als Band 4 der
Schriftenreihe für Künstlerpublikationen in Koope-
ration mit dem Institute for Cultural Studies in the
Arts ICS an der Zürcher Hochschule der Künste.

Herausgeber der Schriftenreihe für Künstlerpublikationen:
Forschungsverbund Künstlerpublikationen für Universität
Bremen, Jacobs University, Hochschule für Künste,
Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen,
Weserburg | Studienzentrum für Künstlerpublikationen

Forschungsverbund Künstlerpublikationen
c/o Weserburg
Teerhof 20, 28199 Bremen
www.kuenstlerpublikationen.de
E-mail: forschungsverbund@weserburg.de

In Kooperation mit dem Institute for Cultural Studies
in the Arts ICS an der Hochschule für Gestaltung
und Kunst Zürich, Hafnerstrasse 31, CH 8031 Zürich
www.institutculturalstudies.ch

Dissertation, International University Bremen (seit 2007
Jacobs University), 2006.

Umschlag, Gestaltung und Satz: Hofatelier, Bremen

Druck: Druckerei & Verlag Steinmeier GmbH, Nördlingen

Fotonachweise für das Cover:
Bettina Brach, Isabelle Schwarz

© 2008 für die Publikation:
Forschungsverbund Künstlerpublikationen und die Autorin

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte
bibliographische Daten sind im Internet über
<http://dnd.ddb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by Die Deutsche
Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the
Deutsche Nationalbibliographie; detailed bibliographic
data are available in the Internet at <http://dnd.ddb.de>.

ISBN 978-3-89770-281-3

www.salon-verlag.de
salon-verlag@netcologne.de

Inhaltsverzeichnis

I	Einleitung	13
1	Zum Thema der Arbeit	15
2	Zur Systematisierung	19
3	Begriffsbestimmungen	24
4	Quellenlage und Stand der Forschung	27
II	Archive für Künstlerpublikationen	41
1	Archive for Small Press and Communication (ASPC)	43
1.1	Analyse der Archiventwicklung	43
1.2	Das Archivkonvolut	56
1.3	Das ASPC im Kunstkontext: Positionierung, Bedeutung und theoretische Grundlagen	58
1.3.1	Zur Positionierung im Kunstkontext	58
1.3.2	Die Bedeutung des ASPC	67
1.3.3	Argumentationsweisen und Fundierungsprogramme in Guy Schraenens Kunstkritik	68
1.4	Das Archivkonzept	70
1.4.1	Die Cinémathèque Française als Modell	70
1.4.2	Einflussnahme und Einflüsse	75
1.5	Resümee	80
2	Archiv Sohm	89
2.1	Analyse der Archiventwicklung	89
2.2	Archivbestand und -systematik	102
2.3	Hanns Sohms Kontakte zu anderen Archivgründern	103
2.4	Das Archivkonzept	106
2.4.1	Konzeptuelle Ausgangspunkte des Archivs	106
2.4.2	Dokumentationsstrategien und Archivpraxis unter konzeptueller Perspektive	107
2.4.3	Zeit- und Ereignisdokumentation	108
2.4.4	Die Ordnung des Archivs als Bestandteil des Konzepts	111
2.5	Resümee	113
3	Art Information Centre	123
3.1	Analyse der Archiventwicklung	123
3.2	Das Konzept des AIC im Wandel der Arbeitsphasen	137
3.2.1	Zur Ausgangssituation und zum grundlegenden Konzept des AIC	138
3.2.2	Die Institutionalisierung des AIC	143
3.2.3	Zur inaktiven Phase des Archivs	144
3.2.4	Die Reaktivierung des Archivs und Ausblick	147
3.3	Das Organisatorische und das Künstlerische im AIC	149
3.4	Resümee	152

4 Exchange Gallery/Galeria Wymiany	161
4.1 Analyse der Archiventwicklung	161
4.2 Archivkonzept und Archivpraxis	176
4.2.1 Austausch und Dokumentation	176
4.2.2 Modelle und Einflüsse	182
4.2.3 Koordination und Organisation	190
4.2.4 Die Exchange Gallery unter Betrachtung der künstlerischen Aspekte im Werk Józef Robakowskis	192
4.3 Resümee	198
5 Other Books and So	211
5.1 Analyse der Archiventwicklung	211
5.2 Konzept und Realisierung	219
5.2.1 Der Buchladen Other Books and So	219
5.2.2 Other Books and So Archive	227
5.2.3 Other Books and So in Relation zu anderen Medien in Ulises Carrións Werk	236
5.3 Resümee	241
6 Zona Archives	251
6.1 Analyse der Archiventwicklung	251
6.2 Archivbestand und -ordnung	269
6.3 Das Archivkonzept	272
6.3.1 Zur Ausgangssituation	272
6.3.2 Archivierung als Kunstpraxis und Kunsterfahrung	273
6.3.3 Der künstlerische Raum	274
6.3.4 Der zeitgenössische Kontext: Das Archiv als Spiegel einer Epoche und Ausdruck kulturpolitischer Kritik	276
6.3.5 Das dynamische Konzept in Archiv und Werk Maurizio Nannuccis und seine Bedeutung	280
6.4 Resümee	287
7 Artpool Archive	299
7.1 Analyse der Archiventwicklung	299
7.2 Archivbestand und -ordnung	312
7.3 Archivkonzept und Realisierung	315
7.3.1 Das Kunstkonzept von György Galántai	315
7.3.2 Das Konzept des Kapellenstudios	318
7.3.3 Das Archivkonzept von Artpool Archive	322
7.3.4 Die Archivkonzepte der institutionalisierten Archivformen	329
7.4 Resümee	332
III Vergleichende Analyse	341
1 Allgemeines zu den Archiven für Künstlerpublikationen	345
2 Übersicht und Vergleich der verschiedenen Archivaspekte	347
2.1 Der Aspekt des Politischen	347
2.2 Das Archivische	351
2.3 Das Sammlerische bzw. Dokumentarische	356
2.4 Das Künstlerische und das Institutionelle	365

2.5	Übersicht und Vergleich der Archive unter dem Aspekt der Orientierung an Vorbildern	372
3	Übersicht und Vergleich der Archivkonzepte	379
3.1	Die Archivkonzepte unter den Aspekten der Kommunikation und Kunstorganisation	380
3.2	Das Archiv als Strategie im Kunstkontext	383
3.3	Die Archivkonzepte unter den Aspekten der Offenheit und Dynamik	386
3.4	Die Archive als Zeitdokumentation	389
3.5	Das Archiv als Assembling – Der Assembling-Gedanke in den Archiven	391
4	Die Familienähnlichkeiten der Archive für Künstlerpublikationen	395
IV	Abgrenzung und Festlegung des Begriffs Archiv für Künstlerpublikationen	405
1	Das Verhältnis der Archive für Künstlerpublikationen zum Archivbegriff	407
1.1	Der Archivbegriff in der Archivwissenschaft	407
1.2	Die Archive für Künstlerpublikationen vor dem Hintergrund der fachwissenschaftlichen Archivdefinition	410
2	Begriffliche und inhaltliche Abgrenzung von Sammlung und Nachlass gegenüber dem Archiv	417
3	Die verschiedenen Archivtypen im Kunstkontext der 1960er bis 1980er Jahre	425
3.1	Gründe für das ‚Archivphänomen‘ in den 1960er und 1970er Jahren	426
3.2	Die wichtigsten Archivtypen neben den Archiven für Künstlerpublikationen	427
3.3	Das Archiv für Künstlerpublikationen	429
V	Bedeutung der Archive für Künstlerpublikationen	441
1	Das Archiv als Handlungsrahmen	443
2	Die Abgrenzung gegenüber offiziellen Kunstinstitutionen	445
3	Künstlerpublikationen als Gegenstand der Archivierung	449
4	Bedeutung der Archive für Künstlerpublikationen für ihre Zeit	451
VI	Schlussbetrachtung und Ausblick	455
VII	Summary	461
	Bibliografie	471

Dank

Besonders danken möchte ich Professor Dr. Ursula Frohne (Köln) für die kompetente fachliche Betreuung und vielfältige freundliche Unterstützung meiner Arbeit von Beginn an. Sie stand mir jederzeit für Fragen zur Verfügung, dafür und für die wichtigen Anregungen habe ich sehr zu danken. Mein herzlicher Dank geht auch an Dr. Anne Thurmann-Jajes (Bremen), die mir seit Beginn meiner Beschäftigung mit Künstlerpublikationen in vielfacher Hinsicht die Gelegenheit gegeben hat, mich auf diesem Gebiet weiter zu informieren, und die mich als Mentorin maßgeblich gefördert hat. Ihr Kenntnisreichtum auf dem Gebiet der Künstlerpublikationen war für die Realisierung des Projektes von großer Bedeutung. Zu danken ist Professor Dr. Isabel Wünsche, die als Erstprüferin der Arbeit fungierte.

Für ihr großzügiges Stipendium und ihren Beitrag zu meinen Reisen bin ich der *Jacobs University* (ehemals *International University Bremen*) zu großem Dank verpflichtet. Dem *Forschungsverbund Künstlerpublikationen* danke ich sehr für die Aufnahme meiner Arbeit in die Schriftenreihe und für die maßgebliche finanzielle Unterstützung bei der Drucklegung.

Ohne die wohlwollende Hilfe und das Entgegenkommen der Archivgründer, namentlich John M. Armleder (Genf), Peter van Beveren (Utrecht), György Galántai und Julia Klaniczay (Budapest), Jarosław Kozłowski (Poznań), Maurizio Nannucci (Florenz) und Józef Robakowski (Lodz), hätte diese Arbeit nicht realisiert werden können. Für die Möglichkeit einer umfangreichen Recherche in ihren Archiven, zusätzliche wichtige Informationen und Materialien, ihre Bereitschaft zu Interviews und nicht zuletzt ihre Gastfreundschaft habe ich Ihnen sehr zu danken.

Mein Dank geht außerdem an Dr. Ina Conzen-Meairs und Ilona Lütken von der *Staatgalerie Stuttgart*, Christophe Cherix vom *Cabinet des estampes* (Genf) und auch in diesem Zusammenhang noch einmal Dr. Anne Thurmann-Jajes als Leiterin des *Studienzentrum für Künstlerpublikationen*. Sie ermöglichten mir die intensive Recherche im *Archiv Sohm*, dem *Archiv John M. Armleder/Ecart* bzw. dem *ASPC* und unterstützen meine Arbeit mit Auskünften, Hinweisen und Materialien nach Kräften.

In besonderer Weise bedanke ich mich bei allen Freunden und Wegbegleitern von Ulises Carrión, die sich zu Interviews und Gesprächen bereit fanden und mir weitere Materialien zugänglich machten. Zu ihnen zählen Juan J. Agius (Genf), der mir außerdem die Gelegenheit zur umfangreichen Recherche im Nachlass des Künstlers gab und an den ich mich jederzeit mit Fragen wenden konnte, Michael Gibbs (Amsterdam), Hetty Huisman (Amsterdam), die mir zudem Einblick in ihr eigenes Archiv gab, Franz Immoos (Amsterdam), Grietha Jurriens (Amsterdam), Jan Voss

(Amsterdam), dem ich vor allem auch für die Herstellung der Kontakte sehr danke, Raúl Marroquín (Amsterdam) – mit Dank auch für den nun langjährigen freundschaftlichen Austausch, und Harry Ruhé (Amsterdam). Nicht zuletzt ihre Offenheit und Begeisterung für das Projekt hat die Arbeit entscheidend bereichert.

Gedankt sei außerdem Professor Dr. Wolfgang Schlott (Bremen) für die Vermittlung von Kontakten nach Polen, Professor Dr. Sigrid Schade (Zürich) für ihr förderndes Interesse an der Entstehung der Arbeit und Dr. Lars Niehaus (Bielefeld) für seine wertvollen Ratschläge.

Die Übersetzung von fachtheoretischen Texten und manchmal recht spontaner Korrespondenz ins Polnische bzw. ins Deutsche übernahmen freundlicherweise Iwona Bigos und Katarzyna Nowak, die auch als Übersetzerin beim Interview mit Józef Robakowski tätig war. Für ihre Zeit und Mühe gebührt beiden mein Dank.

Meinen Eltern wie auch Brigitte Schwarz danke ich sehr, nicht nur für ihre freigebige finanzielle Zuwendung vor allem während der letzten Entstehungsphase der vorliegenden Arbeit. Zu danken ist darüber hinaus Bettina Brach, die mir bei der Zusammenstellung der Abbildungen half, sowie Dagmar Klar, Juliane Müller, Laura Petican und Tim Schröder für ihre Unterstützung in vielfältiger Hinsicht.

An dieser Stelle geht mein großer Dank auch an Stefan Schön, seinerzeit Bibliothekar im *ASPC*, für seine fachkundigen Hinweise und seine Ermutigungen.

Ganz besonders herzlich bedanke ich mich bei meiner Schwester, Ann-Kathrin Schwarz, die sich mit unglaublichem Fleiß und Verständnis um das Lektorat gekümmert hat, für ihr Engagement und ihre Unterstützung. Ihr widme ich diese Arbeit.

Isabelle Schwarz, Hannover, 2008

I

Einleitung

1 Zum Thema der Arbeit

In der vorliegenden Arbeit wird die Geschichte und Bedeutung von Archiven für Künstlerpublikationen untersucht. Forschungsfeld ist die internationale alternative Kunstszene während der 1960er bis 1980er Jahre, da in diese Zeit der zentrale Entwicklungsabschnitt der untersuchten Archive wie auch die Hauptphase der Künstlerpublikationen fällt. Gegenstand der Untersuchung sind insgesamt sieben Archive, die zwischen 1963 und 1979 gegründet wurden und deren Hauptsammlungsgebiet Künstlerpublikationen nahezu aller avantgardistischen Kunstströmungen, -bewegungen und -gruppierungen der 1960er bis 1980er Jahre umfasst: darunter Konzeptkunst, Land Art, Pop Art, Fluxus und Happening, Wiener Aktionismus, Visuelle und Konkrete Poesie, Zero, die Gruppe *Spur*, die Internationalen Situationisten etc.¹ Darüber hinaus flossen alle Zeugnisse und Ausdrucksformen des Engagements von Künstlern und Kunstschaffenden seit den 1950er Jahren in die Archivkonvolute ein: künstlerische und dokumentarische Materialien von Performances, Happenings, Aktionen, Ausstellungen und Festivals, d. h. Listen der teilnehmenden Künstler, Rezensionen, Tonband- und Filmaufnahmen, Dias und Fotografien etc., Pamphlete, Manifeste und Petitionen, Korrespondenz, Künstlerschriften und Sekundärliteratur. Die Archivkonvolute setzen sich damit sowohl aus künstlerischen als auch aus dokumentarischen Archivalien zusammen, wobei die Grenze zwischen beiden Bereichen fließend und eine Zuordnung für jede Position im Einzelnen zu treffen ist.

Die Konvolute überschreiten zum Teil den zeitlichen und thematischen Sammlungsschwerpunkt und beinhalten ebenfalls Werke der historischen Avantgarden, wie der Dadaisten, Surrealisten, Expressionisten und Konstruktivisten, oder der Beat-Generation. In die Archive eingegangen sind zudem Zeugnisse und Dokumente aus dem Bereich der Politik, vorrangig dort, wo alternative politische Bewegungen von einem künstlerischen Moment beseelt waren oder kulturelle Protestbewegungen entstanden, beispielsweise in der Provo-Bewegung und im Samisdat; hier sind die Übergänge zur Kunst vielfältig belegt.² Dies schließt auch alternative Protestbewegungen anderer Subkulturen mit ein, etwa Punk.³ Die hier aufgeführten Beispiele der Überschreitung des hauptsächlichen Sammlungsfeldes geben einen Einblick in die Offenheit des sammlerischen und archivarischen Interesses. Es zeichnet sich bereits ab, dass es den Archivgründern darum ging, Schnittstellen zwischen künstlerischen Genres, aber auch zwischen Kunst, Kultur und anderen Lebensbereichen sammeln nachzuspüren.

Im Verlauf der Recherche stellte sich heraus, dass insgesamt sieben Archive die notwendigen und hinreichenden Bedingungen erfüllen, um unter dem Begriff ‚Archiv für Künstlerpublikationen‘ beschrieben werden zu können:

- das *Archive for Small Press & Communication* (ASPC, Belgien),
- das *Archiv Sohm* (Deutschland),
- das *Art Information Centre* (Niederlande),
- die *Exchange Gallery* (Polen),
- *Other Books and So* (Niederlande),
- *Zona Archives* (Italien) und
- *Artpool Archive* (Ungarn).

Die Untersuchung des schwedischen *Archive of Experimental and Marginal Art* von Jean Sellem war nicht möglich, da kein Kontakt zu Sellem hergestellt und eine Archivrecherche daher nicht durchgeführt werden konnte.

Archive für Künstlerpublikationen scheinen aufgrund der geringen Zahl von sieben Archiven insgesamt ein eher marginales Phänomen der 1960er und 1970er Jahre gewesen zu sein. Künstlerpublikationen wurden während dieser Zeit auch von vielen Künstlern und Kunstschaffenden gesammelt, da sie sich des kulturellen Wertes dieser Werke und Dokumente für die Zukunft durchaus bewusst waren. Allerdings organisierten und strukturieren sie das Gesammelte nicht bzw. nicht auf gleiche Weise wie die genannten Archive für Künstlerpublikationen, nämlich als Teil des kulturellen Gedächtnisses.⁴

In Betrachtung jedes einzelnen Archivs wird die Ansicht, es handle sich bei den Archiven um etwas Marginales, in Frage zu stellen sein: Zahlreiche Ausstellungen, Projekte und Publikationen sind im Rahmen dieser Einrichtungen realisiert worden. Die Konvolute decken ein breites Spektrum der künstlerischen Entwicklung ihrer Zeit ab. Jedes der noch existierenden Archive umfasst heute in seinem Konvolut um die 30.000 Positionen.⁵

Die vorliegende Arbeit ist als Beitrag zur Grundlagenforschung über den Bereich der Künstlerpublikationen der 1960er bis 1980er Jahre zu verstehen.

Ziel ist es, eine Diskussionsgrundlage für die interdisziplinäre Forschung, etwa in der Kunst- und Kulturwissenschaft, aber auch in der Soziologie, der Politik- und der Geschichtswissenschaft, zu schaffen bzw. zu erweitern, indem auf neue, bislang wenig beachtete Archivquellen und Kontexte hingewiesen wird. Die Arbeit soll, durch die Aufarbeitung der Entstehungsgeschichte der Archive, zur Einordnung der in ihnen bewahrten künstlerischen und dokumentarischen Materialien beitragen. Damit bietet sich die Möglichkeit einer veränderten Perspektive auf eine kunstgeschichtliche Epoche, deren Zeugnisse diese Materialien sind.⁶

Es soll deutlich werden, dass nicht nur die Archivmaterialien Auskunft über eine alternative Kunstszene während der 1960er bis 1980er Jahre und von dort aus über das Kunstsystem dieser Dekaden insgesamt geben, sondern dass die Archive an sich authentische Werke sind und einige von

ihnen selbst Kunstwerke darstellen. Sie liefern Informationen über alternative Kommunikationsstrukturen und deren Funktionsweisen, über eine internationale Vernetzung zwischen Künstlern, Künstlergruppen und alternativen Kunstorten sowie über die Organisation künstlerischer Aktivitäten einer alternativen Kunstszene. Außerdem geben sie in ihrer Formation Aufschluss über das Selbstverständnis künstlerischer Unabhängigkeit, in ihrer Struktur über Verbindungen und Übergänge zwischen Genres und zwischen den Arbeitsbereichen einzelner Künstler, im Wirken ihrer Archivgründer über interdisziplinäre Arbeitsansätze und Phänomene des kollektiven künstlerischen Arbeitens, in ihrer Gestalt über eine (auch) künstlerische Form der Ordnung und Bewahrung sowie über eine Praxis des Archivierens, die als integrales Element des künstlerischen Schaffens aufgefasst werden kann.

Darüber hinaus soll im Zuge der vorliegenden Untersuchung auf noch weitgehend unbearbeitete Forschungsthematiken und -felder aufmerksam gemacht werden: Zu diesen zählt die Aufarbeitung der Archivlandschaft im Allgemeinen sowie alternativer Kunstorte, beispielsweise Selbstverlage und Künstlerinitiativen, während der 1960er und 1970er Jahre im Speziellen. Weitere Forschungsfelder eröffnen sich auf dem bereits genannten Gebiet der Künstlerpublikationen und betreffen deren spezielle Formen und Medien.⁷ Zudem soll auf offene Fragen nach einem zukünftigen Umgang mit ephemeren Formen der Kunst und ihrer Archivierung hingewiesen werden, ebenso wie auf die Frage nach der ‚Archivierung‘ der Archive für Künstlerpublikationen.⁸

Abschließend ist hinzuzufügen, dass der Begriff des Archivs für Künstlerpublikationen als solcher in Veröffentlichungen zum Thema neoavantgardistischer oder alternativer Kunst seit den 1960er Jahren nicht in Erscheinung tritt. Die Annahme, es gäbe Archive in den 1960er und 1970er Jahren, die ein besonderes Phänomen darstellen und einen besonderen Zugang zur Kunstgeschichte liefern, ist bislang nicht ins Blickfeld der kunstgeschichtlichen Forschung geraten. Mit dieser Arbeit soll der Begriff des Archivs für Künstlerpublikationen als Arbeitsbegriff für eine weiterführende, zukünftige Forschung vorschlagen und für den Gebrauch in der Kunstgeschichte nutzbar machen werden.⁹

In der Untersuchung wird folgende These vertreten: Die Archive für Künstlerpublikationen sind Orte mit einer eigenen ‚Individualität‘ und einer eigenen Geschichte innerhalb eines historischen Kontextes. Insgesamt sind diese individuellen Archivorte als ein historisches Phänomen zu begreifen, das in seinen einzelnen Erscheinungen ein Geflecht von Ähnlichkeiten aufweist. So wird davon ausgegangen, dass die Archive, obwohl sie untereinander stark differieren, dennoch als Erscheinungsformen eines Phänomens erfasst werden können.

Der Begriff der Individualität ist in seiner Zuschreibung anthropomorph und in seiner Anwendung auf Archive daher problematisch. Wird die dynamische Dimension, die der Begriff umfasst, jedoch ausgeklammert, bleibt

ein Prozess der Überlagerungen, der auch die Archive konstituiert: Ein Teil von ihnen ist durch den Kontext geprägt, und diese Prägung verortet sie historisch. Es werden sich in ihnen Merkmale und Prinzipien zeitgenössischer ästhetischer und kunsttheoretischer Konzepte nachweisen lassen können, die sich in den konkurrierenden Fundierungsprogrammen des Kunstkommentars der 1960er und 1970er Jahre widerspiegeln. Diese Fundierungsprogramme sind von Bracht in einer diskursanalytischen Arbeit herausgestellt und untersucht worden.¹⁰ In seinen übrigen Segmenten wurde das einzelne Archiv jedoch vom jeweiligen Archivgründer bestimmt, der sich selbst und seine Haltung als Kunstschaffender oder Künstler in die konzeptuelle und konkrete Ausführung seiner Einrichtung einbrachte. Auf der Grundlage dieses Prozesses der Überlagerungen, d. h. Wechselwirkungen zwischen historischer bzw. kontextueller Prägung und Selbst-Generierung, entwickelte sich eine individuelle Archivpraxis. In Bezug auf die Archive kann daher von ihrer ‚Individualität‘ gesprochen werden. So lässt sich zusammenfassend sagen: Die Einzigartigkeit eines jeden Archivs für Künstlerpublikationen ist im historischen Prozess erwachsen.

In Abhebung auf die Einzigartigkeit kann die These erweitert werden, indem ein Perspektivwechsel vorgenommen wird: Die Archive sind selbst ‚Gesamtwerte‘,¹¹ da sie in ihrer Zeit verankert und ihnen keine strukturidentischen Merkmale eigen sind, anhand derer sie ‚reproduzierbar‘ wären.¹² Der Blick wird hier von der Ebene des Bestandes weg auf das Archiv als Einheit, als Gesamtheit gerichtet. Verstärkt wird diese Betrachtungsweise durch den musealen Kontext, in den einige der Archive für Künstlerpublikationen eingegangen sind.

2 Zur Systematisierung

Ausgehend von der These, dass der Begriff Archiv für Künstlerpublikationen eine Vielfalt individueller Archivorte umfasst, die in einem historischen Prozess gewachsen sind, wird es darum gehen, einen Weg der Annäherung zu finden, der den Archiven in ihrer relativischen Verfasstheit gerecht wird. Nietzsche spricht von der Unmöglichkeit, für Begriffe dieser Art zu einer Definition zu gelangen:

*Alle Begriffe, in denen sich ein ganzer Prozess semiotisch zusammenfasst, entziehen sich der Definition; definierbar ist nur das, was keine Geschichte hat.*¹³

Es geht in dieser Untersuchung nicht um die Erschließung von Gattungsmerkmalen. Eine abstrakte Erfassung qua Definition würde den Blick auf die Einzigartigkeit eines jeden Archivs verwehren. Auch wird nicht der Versuch unternommen, von einer akribischen Auflistung aller Einzelfakten auf eine spezifische Theorie der Archive zu schließen.¹⁴ Vielmehr wird die Frage danach, was die Einzigartigkeit eines jeden Archivs für Künstlerpublikationen ausmacht, zielführend sein.

Die Arbeit lässt sich in Bezug auf die in ihr angewandte Methodik in drei Hauptabschnitten einteilen, denen jeweils ein eigener methodischer Ansatz zugrunde liegt. Insbesondere im ersten Abschnitt, der den einzelnen Archiven in Darstellung und Interpretation gewidmet ist (Kap. II.1 bis II.7), wird eine individualisierte Perspektive eingenommen. Die Annäherung an die Archive für Künstlerpublikationen erfolgt auf der Basis einer Historisierung des Phänomens, was bedeutet, dass sie in ihrer historischen Entstehung beschrieben und analysiert werden. Anschließend wird auf Besonderheiten eingegangen, die jedes Archiv auszeichneten. Die auf diese Weise für alle Archive vorgenommene Untersuchung des ersten Hauptabschnitts soll die Grundlage dafür liefern, die notwendigen und hinreichenden Bedingungen, die das Phänomen der Archive für Künstlerpublikationen ausmachen, offen zu legen.

Im zweiten Abschnitt, in dem die Archive in einer vergleichenden Analyse zusammengeführt werden (Kap. III) und der Begriff ‚Archiv für Künstlerpublikationen‘ beleuchtet wird (Kap. IV), findet die Methode der Übersicht und des Vergleichs Anwendung. Diese Methode rekuriert auf das Vergleichsverfahren für Sachverhalte und Gegenstände, das Wittgenstein bezüglich des Beispiels der Sprachspiele anführt.¹⁵ Sie wird hier mit dem Ziel angewendet, die Archive in den Tatsachen und Aspekten, die sie ausmachen und formieren, näher vor Augen zu führen.

Für den Vergleich (Kap. III) bedeutet eine Anwendung dieser Methode, die Archive in einer Weise nebeneinander zu stellen, die erkennen lässt, in welchem Verhältnis sie zueinander stehen.¹⁶ Gegenüberstellung und Vergleich werden durch die Aspekte strukturiert, die sich in den einzelnen Archivkapiteln als besonders bedeutsam herausgestellt haben. Bei der Untersuchung der Archive unter dem Aspekt des *Sammlerischen* wird mit dem Begriff der Sammlung nach Jean Baudrillard ein Vergleichsmaßstab eingeführt.¹⁷ Die so durchgeführte Untersuchung folgt der von Wittgenstein vorgelegten Vergleichsmethode des Messens an einem bestimmten Muster, Maßstab oder Paradigma.¹⁸ Weitere Vergleichspunkte bilden verschiedene Vorbilder, an denen sich einige der Archivgründer orientierten, sowie das jeweilige Archivkonzept.

Im nachfolgenden Versuch einer Begriffsbestimmung (Kap. IV) wird das Phänomen der Archive für Künstlerpublikationen einerseits dem grundlegenden Begriff des Archivs in den Archivwissenschaften, andererseits parallel verlaufenden Archivtypen gegenübergestellt. Ziel ist es, die Archive für Künstlerpublikationen mit wissenschaftlichen Grundtermini in Beziehung zu setzen und im Kontext einer zeitgenössischen ‚Archivlandschaft‘ in der Kunst zu verorten. Der begriffliche und kontextuelle Hintergrund steckt ein Kontrastfeld ab und führt zu einer Definition *ex-negativo*. Sie wird zeigen, inwieweit die Anwendung des fachwissenschaftlichen Archivbegriffs auf die Archive für Künstlerpublikationen möglich ist und wo sie auf ihre Grenzen stößt. So können Grundbedingungen für die Archive aufgeführt werden, die der Gesamtheit der Erscheinungen einen Umriss verleihen.

Im letzten Teil wird das spezielle Phänomen der Archive für Künstlerpublikationen auf die Ebene einer kulturtheoretischen und philosophischen Diskussion um den Gegenstand des Archivs gehoben (Kap. V). Es gilt, die Bedeutung der Archive für Künstlerpublikationen zu bestimmen, d. h. ihre Funktion und ihren Zweck. Dabei geht es sowohl um die Bedeutung für ihren kulturhistorischen Kontext (was auch den Sammlungsgegenstand, Künstlerpublikationen, einschließt) als auch um die Bedeutung der Archive als solche. Zwei Texte des Medientheoretikers, Kunsthistorikers und Philosophen Boris Groys werden auf das hier behandelte Phänomen hin befragt und ausgewertet: „Die Aura des Archivs“ und „Über das Neue“.¹⁹ Neben den Texten von Groys rekurriert die Darlegung insbesondere auf die Reflexion über das Archiv von Jacques Derrida („Dem Archiv verschrieben“).²⁰

In allen Archiven, die für diese Arbeit untersucht wurden, konnte eine Recherche vor Ort durchgeführt werden, außer im Archiv von Peter van Beveren, das 1993 aufgelöst wurde. Für dieses Archiv ergab sich jedoch die Möglichkeit, erhaltene Teilbestände und Archivalien zu sichten, die einerseits im Besitz van Beverens verblieben sind, andererseits in Form eines Nachlasses den Bestand des *Studienzentrums für Künstlerpublikation/ASPC* in Bremen erweitern.

Zudem wurden Interviews und Gespräche mit nahezu allen Archivgründern geführt.²¹ Im Fall des Archivs *Other Books and So*, dessen Archivgründer Ulises Carrión 1989 verstarb, fanden Interviews mit ehemaligen Mitarbeitern und Freunden statt, so mit Juan J. Agius sowie Hetty Huisman und Grietha Jurriens.²² Eine Recherche im Archiv der Künstlerin Hetty Huisman ergänzte Informationen zum Archiv *Other Books and So*. Im Fall des Archiv *Sohm* wurde die Archivleiterin Dr. Ina Conzen-Meairs in der *Staatsgalerie Stuttgart* befragt, da Hanns Sohm 1999 verstarb.²³ Mit Guy Schraenen, Gründer des *ASPC*, kamen keine direkten Gespräche zustande. Es wurden halbstandardisierte, Leitfaden gestützte Experteninterviews geführt.²⁴ Den interviewten Personen, d.h. den Archivgründern oder ihren Wegbegleitern, kommt der Expertenstatus zu, da sie nicht als Gesamtpersonen in ihren Lebenszusammenhängen, sondern im spezifischen Kontext der Archive für Künstlerpublikationen interviewt werden. In diesem Kontext verfügen sie über ein exklusives Wissen. Die Experten sind dabei „selbst Teil des Handlungsfeldes“, nicht lediglich äußere Beobachter.²⁵ Sie nehmen zudem eine zentrale Stellung in der Recherche ein.²⁶ Die hier gebrauchte Form der qualitativen Interviewmethodik erweist sich in Bezug auf den Untersuchungsgegenstand als besonders geeignet. Es bestand bereits vor Durchführung der Interviews die notwendige Menge an Kontextwissen, um die objektbezogenen Leitfäden erstellen zu können. Deren Ausarbeitung ermöglichte zudem im Vorfeld eine Strukturierung und Fokussierung dieses Wissens, sodass die Interviewerin gerade hierdurch über die notwendige Sicherheit verfügen konnte, um eine offene Gesprächssituation herstellen zu können.²⁷ Gegenüber voll standardisierten Fragebögen erlaubt es die offene Frageform und die *Face-to-face*-Situation darüber hinaus, die Situationsdefinition, die kognitive Strukturierung sowie die Bewertung des Untersuchungsgegenstandes von Seiten des Experten zu erfassen.

Die vielfache Verwendung von Zitaten aus den Dokumenten der Archivbestände und den Interviews hat zwei Gründe: Erstens ist das Material nur in den Archiven selbst einsehbar, was ein Nachschlagen erschwert. Es wird hier in einer bislang nicht vorliegenden Form zusammengeführt und zugänglich gemacht. Zweitens geben die Zitate einen Einblick in die Atmosphäre der künstlerischen Aktivitäten und in das Denken der damaligen Zeit. Sie tragen so in erheblichem Maße zum Verständnis des untersuchten Gegenstands bei.

Die in der alten Rechtschreibung verfassten deutschen Zitate sind nicht an die neue Rechtschreibung angepasst worden. Zitate aus den Texten und der Korrespondenz der Archivgründer bzw. der Personen, die mit ihnen in Kontakt standen, wurden grammatikalisch korrigiert. Dies gilt auch für die Zitate aus den Interviews, die für diese Arbeit geführt wurden. Es wurde versucht, den individuellen Sprach- bzw. Schreibstil der betreffenden Personen beizubehalten. Alle Anmerkungen der Verfasserin sind in eckige Klammern gesetzt.

Die Arbeit ist insgesamt in fünf Teile gegliedert. Der erste Teil umfasst sieben in sich geschlossene Kapitel zu jeweils einem der Archive für Künstlerpublikationen (Kap. II.1 bis II.7, die Archive werden in alphabetischer Reihenfolge behandelt)²⁸. Die einzelnen Kapitel dieses Abschnitts bestehen aus einer Analyse der Archivgeschichte, die darauf abzielt, thematische und gestalterische Schwerpunkte sowie konzeptuelle Leitmotive und Merkmale eines jeden Archivs herauszuarbeiten, um diese in einer anschließenden Erörterung zu vertiefen.

Zu jedem Archiv lassen sich auf diese Weise bestimmte grundlegende relevante Prinzipien formulieren, die seine Essenz ausmachen, d. h. den individuellen Grundriss seiner Entwicklung und seines Konzepts bestimmen. Zusammenfassend ergeben sich für die Archive die folgenden Prinzipien: das *Politische*, das *Künstlerische*, das *Archivische* bzw. *Institutionelle*, das *Sammlerische* bzw. *Dokumentarische* und das *Aktive*. Sie bilden im nächsten Abschnitt die Vergleichsaspekte, unter denen die Archive einander gegenübergestellt und diskutiert werden (Kap. III).

Im dritten Abschnitt, der darauf abzielt, grundlegende Bedingungen der Archive für Künstlerpublikationen zu skizzieren, wird der Blick auf maßgebliche Begriffe und zeitlich parallele Phänomene aus dem Kontext der Archive gerichtet (Kap. IV).

Zwei Begriffe werden in die Untersuchung mit einbezogen, die für ein Verständnis der Archive für Künstlerpublikationen maßgeblich sind: die Definition des Archivs in der Archivwissenschaft und der Sammlungsbegriff in der Definition nach Baudrillard.²⁹ Letzterer soll in einem Exkurs anhand eines Beispiels, dem *Jean Brown Archive*,³⁰ veranschaulicht werden. Es wird sich so erweisen, dass die Archive für Künstlerpublikationen im Gegensatz zum Archiv von Jean Brown in sehr viel geringerem Maß auf dem Begriff der Sammlung basieren.

Zu den zeitlich parallelen Phänomenen ist voranzuschreiben, dass die alternative Kunstszene der 1960er bis 1980er Jahre eine Fülle von Archiven hervorbrachte, gegründet von Künstlern und Kunstschaffenden. Sie lassen sich in hauptsächlich drei Archivtypen untergliedern, Mail Art Archive, Spezialarchive und Künstlernachlässe, die ausgeführt und beschrieben werden sollen, um ihre jeweiligen Unterschiede zum ‚Archivtyp‘ des Archivs für Künstlerpublikationen hervorzuheben. Von der Darstellung und Analyse des begrifflichen und konkreten Kontextes der Archive für Künstlerpublikationen lässt sich auf grundlegende Bedingungen schlussfolgern, die ein Archiv aufweisen muss, um unter dem Begriff Archiv für Künstlerpublikationen gefasst werden zu können. Diese Bedingungen erzeugen einen Rahmen, innerhalb dessen sich die individuellen Archivpraktiken im Einzelnen entfalten.

Abschließend wird die Vernetzung zwischen den Archiven und ihre geografische Verortung zu thematisieren sein. Es stellt sich die Frage, ob von einem speziellen ‚Archivnetzwerk‘ als Teil des internationalen Netzwerks der Kommunikation und des Austauschs zwischen Künstlern und alternativen Kunstorten während der 1960er und 1970er Jahre gesprochen werden kann.

Eine Erörterung dieser Frage schließt die Untersuchung der Verbindungen unter den einzelnen Archivgründern auf Intensität und Qualität ein. Im Hinblick auf die Archivstandorte ergibt sich die Frage nach den Gründen für eine Beschränkung des Archivphänomens auf den europäischen Raum, wobei ein Untersuchungsansatz skizziert werden soll.

Im vierten Abschnitt wird die Relevanz der Archive für den Kunstkontext der 1960er bis 1980er Jahre erörtert (Kap. V). Dieses Kapitel hebt auf die Bedeutung der Archive für Künstlerpublikationen als Orte eines „materialisierten kulturellen Gedächtnisses“³¹ ab. Als solche übernehmen sie eine bestimmte Funktion für die von ihnen gesammelten Materialien und Werke, insbesondere in Bezug auf deren Vermittlung. Diese Funktion soll auf der Grundlage der Theorie des „kulturellen Archivs“³² nach Groys diskutiert werden. In der vorliegenden Untersuchung geht es insbesondere um den Vorgang der Originalisierung, bei dem die Gegenstände aus dem Alltag herauslöst und ins Archiv eingefügt werden. Unter der Perspektive dieses theoretischen Ansatzes ist darüber hinaus nach der Bedeutung der Archive zu fragen, die sich heute in Museumssammlungen befinden. Es wird sich erweisen, dass sich die Wahrnehmungsperspektive auf die Archive durch ihren Eingang ins Museum verändert hat: Die Archive selbst werden hier als Kunstwerke betrachtet, forciert durch eine besondere Form der Präsentation, etwa in der Art einer ‚Aufbahrung‘.

Es folgen eine Schlussbetrachtung der Untersuchungsergebnisse und ein Ausblick (Kap. VI). Der Ausblick ist auf das von Derrida so genannte „Archivversprechen“³³ gerichtet, das sowohl von den Medien des Archivs selbst als auch von den Medien in den Archiven ausgeht. Es umfasst folgende Dimensionen: die Sicherung des Gedächtnisses und Produktivität, beide beziehen sich auf eine zukünftige Forschung. Komplexität und Extension sprechen hingegen Fragen an, die die Bewahrung der Archive und den Umgang mit ihnen betreffen, und beziehen sich primär auf die Archive, die sich heute in der Obhut von Museen befinden.³⁴

3 Begriffsbestimmungen

Drei Begriffe sind für die folgenden Ausführungen zu bestimmen, die Begriffe ‚Künstlerpublikation‘ und ‚alternativ‘ sowie die Bezeichnung ‚internationales alternatives Künstlernetzwerk‘. Anschließend wird auf die Verwendung des Begriffs ‚Osteuropa‘ eingegangen.

Mit Künstlerpublikationen werden in erster Linie alle Werke von Künstlern in publizierter Form bezeichnet. Sie umfassen eine Formen- und Medienvielfalt visueller und/oder auditiver Art. Zu ihnen zählen Bücher, Zeitschriften, Magazine, Bulletins, Kataloge, Programmhefte, Ankündigungsschreiben, Postkarten, Briefmarken, Plakate, Multiples, Schallplatten, Kassetten, Videos und Filme.³⁵ Seit den 1990er Jahren gehören auch CDs, DVDs und Netzkunstwerke zum Genre der Künstlerpublikationen. Jedes einzelne Exemplar der Auflage ist ein Kunstwerk für sich. Dies begründet sich aus der Entwicklung der künstlerischen Konzeption, die auch das Multiple als eine Form des publizierten Werkes hervorbrachte. Seit der ‚Erfindung‘ des Readymade von Marcel Duchamp trat die Konzeption des Werkes in den Vordergrund, die Realisation hingegen in den Hintergrund,³⁶ was dazu führte, dass Werke unendlich vervielfältigt wurden und werden. Konzeptuelle Vorformen oder Vorläufer der Künstlerpublikationen seit den 1950er/1960er Jahren finden sich in den Avantgarden des 20. Jahrhunderts, so im Surrealismus, im Dadaismus, im Konstruktivismus und Futurismus.³⁷ Im Zuge der Entwicklung neuer avantgardistischer Kunstströmungen und -richtungen seit den 1950er/1960er Jahren erhielten Künstlerpublikationen allerdings eine neue Bedeutung und ein neues Vorzeichen. Sie erschienen in einer umfassenderen Verbreitung, die zumeist den Künstlern selbst oblag. Hinter der Nutzung der ephemeren Form des Publizierens durch den Künstler stand in erster Linie der Gedanke einer Zirkulation von Ideen und Werken, d. h. der Wunsch nach Kommunikation und internationaler Vernetzung zwischen Künstlern.³⁸ Auch lag ihnen ein demokratischer künstlerischer Ansatz zugrunde, da die Künstler ihre Arbeiten einem breiten Empfängerkreis zugänglich machen wollten, indem sie sie so günstig wie möglich abgaben und untereinander tauschten. Letztlich stellte die Künstlerpublikation einen Weg dar, mit dem sich die Künstler vom (Ausstellungs-)System der Museen und Galerien unabhängig machen konnten; sie selbst übernahmen die Verantwortung für Produktion und Distribution ihrer Werke.³⁹

Künstlerpublikationen sind authentische Zeugnisse aller wichtiger Kunstströmungen und -richtungen der 1960er bis Anfang bis 1980er Jahre. Sie trugen zur Lebendigkeit, Experimentalität und Generierung der inter-

nationalen alternativen Kunstszene und der Vernetzung von Künstlern aus aller Welt bei.

Das Künstlerbuch ist bis heute das am umfassendsten untersuchte Medium unter den Künstlerpublikationen.⁴⁰ Das Gebiet der Künstlerpublikationen insgesamt, ihre Geschichte, Funktion und Bedeutung, ist allerdings noch weitgehend von der Forschung unbehandelt geblieben. Es würde den Rahmen der Arbeit sprengen, das Thema hier mehr als nur zu skizzieren.

Der Begriff ‚alternativ‘ wird im Folgenden zur Abgrenzung einer Kunstszene gegenüber dem etablierten (bürgerlichen) Museen- und Galeriesystem verwendet. Gemeint ist eine Kunstszene – eine Subkultur, so ließe sich auch sagen –, die vom Museums- und Galeriebetrieb weitgehend ignoriert wurde bzw. bei Kenntnisnahme für marginal und unbedeutend befunden wurde. Die Künstler suchten sich eigene Wege und Kommunikationsstrukturen, um unabhängig vom etablierten Kunstsystem experimentell zu arbeiten und die Ergebnisse ihrer so entstandenen Arbeit zu präsentieren. Der Begriff ‚alternativ‘ soll hier im Sinne einer „Gegenöffentlichkeit“⁴¹ verwendet werden, die sich auf der Grundlage ihrer eigenen Kunstproduktion und -distribution formierte und sich einer bürgerlichen Öffentlichkeit sowie der von ihr favorisierten Kunst entgegenstellte. Diese Gegenöffentlichkeit ist nicht einheitlich, sondern bezieht sich auf eine Vielzahl von Subkulturen, in denen die Politisierung der Künstler respektive eine Protesthaltung unterschiedlich stark ausgeprägt war. Sie richtete sich teilweise weniger gegen das politische System als vielmehr gegen das künstlerisch-kulturelle System der etablierten Kunstinstitutionen. *Die* konkrete alternative künstlerische Subkultur existiert nicht. Gerade weil sich der Begriff nicht konkretisieren lässt und seine Alternativität stets selbst in Frage stellt, eignet er sich vielleicht am besten zur Umschreibung einer Kunstszene, die in sich heterogen war und deren verschiedenen subkulturellen Strömungen nur ihre Distanz zum bzw. ihr nahezu vollständiger Ausschluss vom offiziellen Museums- und Galeriebetrieb gemeinsam war. Der Begriff ‚alternativ‘ definiert sich somit erst dadurch, dass er einer vorherrschenden Kunstrichtung und Kunstauffassung, dem so genannten *Mainstream*, gegenübergestellt wird.

Die Gründer der Archive für Künstlerpublikationen haben verschiedentlich, in Gesprächen, Interviews oder Publikationen, betont, dass sie dem Begriff ‚alternativ‘ kritisch gegenüberstehen. Dies betrifft in gleichem Maße den Begriff ‚marginal‘, der in der Literatur synonym für ‚alternativ‘ verwendet wird. Weder der eine noch der andere Terminus spiegelt die Wahrnehmung des Kunstkontextes wider, in dem die Künstler aktiv waren. Der Begriff ‚alternativ‘ wird ihrem Blick auf die Verhältnismäßigkeit zwischen den Anteilen, die eine etablierte Kunstszene und eine sich außerhalb dieser formierenden Kunstszene an der Generierung künstlerischer Produktionen einer Epoche der Kunst hatten, nicht gerecht. Doch herrscht allgemeines Einverständnis, sich dieses Begriffes zur Verständigung zu bedienen.

Die Erläuterungen zum Begriff ‚alternativ‘ sind grundlegend für die Frage, was in dieser Arbeit unter dem ‚internationalen alternativen Künstlernetzwerk‘ verstanden wird. Die Künstler neoavantgardistischer Kunstströmungen ließen ihre Publikationen außerhalb des Kunstmarktes, in Form eines Tauschbetriebs, auf internationaler Ebene zirkulieren. Auf diese Weise entstanden alternative Kommunikationsstrukturen und Kanäle der Distribution. Zu ihrer Entwicklung trug in erster Linie die Fluxus-Bewegung bei, deren Protagonisten ihre künstlerische Arbeit in den Bereich der Interaktion verlagerten,⁴² aber auch der Nouveau Réalisme, die Konzeptkunst und die Mail Art.⁴³ In diesem Zusammenhang lässt sich von einem internationalen Netzwerk in Bezug auf die 1960er Jahre sprechen.⁴⁴ Die Künstler tauschten abseits der Kommunikationswege und -foren der Museen und Galerien Werke bzw. Ideen und Informationen über ihre Kunst aus. Die internationale unabhängige Vernetzung ermöglichte es auch Künstlern und Kunstschaaffenden aus Ländern, in denen eine Zensur herrschte, ihre Arbeit weltweit zu präsentieren und in einen Austausch mit anderen Künstlern zu treten.

Die Künstler nutzten zur Distribution ihrer Werke den Postweg; einen wichtigen Beitrag zur künstlerischen Vernetzung leisteten zudem zahlreiche, häufig von Künstlern und Kunstschaaffenden geleitete Klein- und Selbstverlage.⁴⁵ Darüber hinaus trug ein privater Buchhandel zur Verbreitung der Künstlerpublikationen bei, als Beispiele sind hier *Other Books and So* in Amsterdam und *Printed Matter* in New York zu nennen.⁴⁶

Die zunehmende internationale Vernetzung alternativer und avantgardistisch arbeitender Künstler während der 1960er Jahre ist eng verknüpft mit der Herausbildung neuer Kunstformen, wie der Copy Art, dem Assembling und den so genannten Videonalen (gemeint sind Video-Magazine), einer Form des Assemblings, aber auch Kunststrukturen, d. h. alternativen Kommunikationsnetzwerke, beispielsweise dem NET.⁴⁷

Abschließend ist auf den historischen Wortgebrauch des hier verwendeten Begriffs ‚Osteuropa‘ zurückzukommen. Aufgrund der politischen Konstellationen zur Zeit des Kalten Krieges war der Begriff während der 1960er bis 1980er Jahre politisch konnotiert. Er umfasste auch jene Länder Europas, die heute als Teile Zentraleuropas bezeichnet werden, gemeint sind Polen, Ungarn, die ehemalige Tschechoslowakei und die ehemalige DDR. Da die vorliegende Untersuchung den genannten Zeitraum thematisiert und auch die damals arbeitenden Künstlern den Begriff ‚Osteuropa‘ anwandten, wird hier auf diesen zurückgegriffen.

4 Quellenlage und Stand der Forschung

Publikationen, die sich Archiven für Künstlerpublikationen insgesamt, in Form einer vergleichenden Darstellung, widmen, existieren bisher nicht. Die Bezeichnung dieses Archivtyps hat noch keinen Eingang in wissenschaftliche Veröffentlichungen gefunden.

In den letzten Jahren hat sich die kunstgeschichtliche Forschung des Gegenstands der Künstlerpublikationen, dem Sammlungsgegenstand der Archive, zunehmend angenommen. Einerseits erfolgte eine Annäherung im Rahmen übergreifender oder verwandter Themen, dies betrifft Arbeiten zum Samisdat, zum Punk (hier speziell zu den Fanzines) oder zu den Publikationen der historischen Avantgarden.⁴⁸ Andererseits wurden gezielt verschiedene Genres der Künstlerpublikationen aufgegriffen und untersucht, insbesondere das Künstlerbuch,⁴⁹ Editionen der Fluxuskünstler oder Buchobjekte.⁵⁰ Dadurch dass zwei der Archive, das *Archiv Sohm* und das *ASPC*, bereits seit mehreren Jahren zum Sammlungsbestand von Museen gehören, konnten ihre Konvolute der Forschung und Öffentlichkeit besser zugänglich gemacht werden. In Ausstellungen, Publikationen und Tagungen sind seitdem verschiedene Aspekte und Ausschnitte des breiten Spektrums der Archivbestände bearbeitet und der Öffentlichkeit präsentiert worden.⁵¹ Das gesamte Archiv *Exchange Gallery* befindet sich erst seit ca. 2005 in der Sammlung eines Museums; auch zu seinem Fundus wird zukünftige Forschungsarbeit zu erwarten sein.

Zwei Übersichtsdarstellungen sind den Ausführungen über die Quellenlage zu den einzelnen Archiven voranzustellen. Sie gehen zwar auf einige der Archive für Künstlerpublikationen ein, betrachten sie jedoch unter einem jeweils anderen Gesichtspunkt. Beatrice von Bismarck et al. legten 2002 mit „interarchive“ einen umfangreichen Katalog vor, der über 60 Positionen zeitgenössischer archivarischer Praxis im Kunstfeld vorstellt, darunter auch *Artpool Archive* und *Zona Archives*.⁵² Dem Katalog ging 1999 eine Ausstellung im Kunstraum der *Universität Lüneburg* voraus. Ausstellung und Katalog widmeten sich archivarisches Praktiken in der Kunst; neben der Darstellung konkreter Beispiele, darunter den beiden Archiven für Künstlerpublikationen, enthält der Katalog zwei theoretische Teile, in denen das Archivieren in der Kunst unter einem interdisziplinären Ansatz behandelt wird.

Daneben ist auf Guy Schraenens kurze Abhandlung über alternative Kunstorte zu verweisen, die unter dem Titel „A survey of alternative spaces“ 1985 erschien.⁵³ In ihr beschäftigt sich Schraenen mit alternativen Kunstorten der 1960er und 1970er Jahre, die er am Beispiel verschiedener

Archive, aber auch Verlage und Künstlerinitiativen darstellt; zu den Beispielen zählen die *Exchange Gallery* und *Artpool Archive*. Die Abhandlung ist für die vorliegende Arbeit insofern von Interesse, als Schraenen die Vielfalt der Erscheinungsformen alternativer Kunstorte betont und dieses Spektrum vor dem Hintergrund seiner eigenen Erfahrungen als Archivleiter beschreibt.

Im Umgang mit den Quellen ist unter der Literatur zu den einzelnen sieben Archiven zwischen folgenden Kategorien zu unterscheiden: erstens Publikationen über einzelne Archive, die nicht von den Archivleitern selbst, d. h. von diesen über ihr eigenes Archiv, verfasst worden sind, zweitens Publikationen der Archivleiter über ihr jeweils eigenes Archiv und drittens veröffentlichten oder unveröffentlichten Artikeln, Katalogen, Beiträgen und Künstlerpublikationen der Archivleiter.

Die letzte Rubrik umfasst alle im Zuge der Archivarbeit entstandenen Publikationen, die nicht das Archiv als solches thematisieren. Sie geben jedoch Auskunft über die Einstellung der Archivleiter, ihre Kritik am Kunstsystem, ihre Sicht auf den zeitgenössischen Kunstkontext und ihren Archivierungsgegenstand. Darüber hinaus stellen diese Publikationen wichtige Quellen im Hinblick auf die Aktivitäten im Rahmen der jeweiligen Archive insgesamt dar und liefern Informationen über Verbindungen zu einzelnen Künstlern sowie Kooperationen mit Künstlern oder Künstlerinitiativen.

Archive for Small Press & Communication (ASPC)

Die einzige Studie über das *ASPC* als solches, die nicht von Schraenen selbst verfasst wurde, ist eine unveröffentlichte Abschlussarbeit aus dem Jahr 1991, die sich aus zwei Teilen zusammensetzt.⁵⁴ Den ersten Teil widmet die Verfasserin Aufbau und Definition des *ASPC*, den zweiten Teil zeitgenössischen alternativen Kunstorten insgesamt. Die Darstellung führt allerdings viele Sachverhalte und Ereignisse nicht aus, auch unterlässt es die Verfasserin, die Texte, auf denen ihre Arbeit basiert – die meisten sind vom Gründer selbst verfasst – einer kritischen Textanalyse zu unterziehen.

Guy Schraenen hat bis heute zahlreiche Texte über sein Archiv und über Sammlungsbereiche seines Archivs verfasst. Einige dieser Texte sind als Beiträge in verschiedenen Künstlerzeitschriften (u. a. „Ziffer“, „Force Mental“, „± 0“, „Artefactum“ und „Tango“) und Kunstzeitschriften publiziert worden. Andere erschienen sowohl in seinem eigenen Verlag *Guy Schraenen éditeur* als auch unter dem Namen seines Archivs.

Erste Texte, die über das Archiv, die Aktivitäten in seinem Kontext und seinen Sammlungsgegenstand berichten, liegen aus dem Jahr 1984 vor: Es entstand der kurze, programmatische Text „Documents as Statements“, den Schraenen für einen Vortrag in Polen verwendete, und ein Artikel in „Force Mental“.⁵⁵ In dem Artikel „The Post-Man Always Rings Twice!“⁵⁶ der aus dem Jahr 1987 stammt und damit in einer Zeit verfasst wurde, in der im Zuge eines wirtschaftlichen Aufschwungs eine Hochkonjunktur

im Kunstmarkt einsetzte,⁵⁷ legte Schraenen eine explizite Kritik an der zeitgenössischen Kunst nieder. Hier nahm er zum Phänomen des Postmodernismus und seiner Ausformung im Kunstgeschehen Stellung. Im Rahmen seiner Arbeit mit dem *ASPC* setzte sich Schraenen kontinuierlich mit anderen zeitgenössischen Kunstorten und Künstlerinitiativen sowie künstlerischen Positionen innerhalb der Kunstszene auseinander, in der er selbst aktiv war. Davon zeugt der eingangs erwähnte Artikel „A survey of alternative spaces“.⁵⁸ Hinzu kommen zahlreiche Interviews mit Künstlern, u. a. Pavel Petasz, Jarosław Kozłowski, Henryk Gajewski, Józef Robakowski, Verlegern und Leitern alternativer Kunstorte und Kunstinstitutionen.⁵⁹ Besonders zwei Texte geben über Schraenens Einstellung zum zeitgenössischen Kunstgeschehen Aufschluss; sie kreisen um die Begriffe Postmoderne und Avantgarde.⁶⁰ Darüber hinaus beschrieb und kommentierte Schraenen in verschiedenen Texten und Essays die Stationen, die das Archiv in den 1990er Jahren bis zu seinem Eingang in den Bestand des *Neuen Museums Weserburg Bremen* (im Folgenden *NMWB*, seit 2007 *Weserburg | Museum für Moderne Kunst*) durchlief.⁶¹

1981, im Rahmen eines einjährigen Mail-Art-Projektes des *ASPC* und anlässlich des „International Mail Art Festivals“ in Antwerpen (*I.C.C.*), erschien unter Schraenens Koordination die Mail-Art-Zeitschrift „Libellus“. Sie umfasst insgesamt 12 Ausgaben, die jeweils monatlich an ca. 600 Künstler versandt wurden.⁶²

Zwischen 1992 und 2004 fand im *NMWB* eine Ausstellungsreihe zur „Sammlung der Künstlerbücher“ statt, für die eine eigene Publikationsreihe angelegt wurde.⁶³ Ausstellungen und Publikationen widmeten sich hauptsächlich den Künstlerpublikationen der 1960er und 1970er Jahre. Konzept und Realisierung der insgesamt 24 Folgen oblag Schraenen, der dafür größtenteils auf den Fundus des *ASPC* zurückgriff. Insofern dienten diese (wie auch alle folgenden Ausstellungen des *Studienzentrums für Künstlerpublikationen/ASPC*) der Aufarbeitung des Archivbestandes: Im Jahr 2001 gab das *NMWB* den Katalog „Out of Print. An Archive as Artistic Concept“ anlässlich der gleichnamigen Archivausstellung heraus.⁶⁴ Seit 2002 hat das *Studienzentrum für Künstlerpublikationen/ASPC* zahlreiche Ausstellungen zu verschiedenen Themenbereichen des Archivs organisiert, darunter „Printed in Spain“ (2002), „Malerbücher-Künstlerbücher“ (2002), „Ars Fotografica“ (2003) und „Art à la carte“ (2004).⁶⁵ Seit 2003 existiert eine Schriftenreihe, die sich Künstlerpublikationen widmet.⁶⁶

Abschließend ist auf verschiedene Interviews hinzuweisen, die im Laufe der letzten Jahre mit Guy Schraenen geführt worden sind und teilweise in publizierter Form vorliegen.⁶⁷ Er trat hier in seiner Funktion als Archivleiter auf, aber auch als Experte auf dem Gebiet der Künstlerpublikationen.

Archiv Sohm

Für das *Archiv Sohm* respektive sein Konvolut sind in erster Linie die Publikationen der *Staatgalerie Stuttgart* zu nennen: Im 1986 erschienenen Katalog „Fröhliche Wissenschaft. Das Archiv Sohm“ wird im ersten Teil auf die Entstehung des Archivs eingegangen; bibliografische Angaben zu seinem Gründer ergänzen die Darstellung. Der zweite Teil widmet sich im Einzelnen den Schwerpunkten des Bestandes.⁶⁸ Als Hommage an Hanns Sohm gab die Staatgalerie 1991 anlässlich des 70. Geburtstags des Archivars die Publikation „liber maister s“ heraus,⁶⁹ zu der Kunsthistoriker, Künstler und Kunstschafter Beiträge lieferten.⁷⁰ Die Kunsthistorikerin und Archivleiterin Conzen-Meairs setzt sich in ihrem Artikel mit dem *Archiv Sohm* unter der Perspektive seiner Ausrichtung und Bedeutung auseinander. Mit der Reihe der „Sohm Dossiers“ begann 1997 die eigentliche wissenschaftliche Aufarbeitung des Archivkonvoluts: Jeder Band dieser Reihe behandelt einen Themenschwerpunkt des Archivs und ist sowohl Ausstellungskatalog als auch Teilband des zukünftigen Gesamtbestandskatalogs. Der erste Band dieser Reihe erschien unter dem Titel „Art Games. Die Schachteln der Fluxuskünstler“,⁷¹ 2000 folgte eine Monografie über Dieter Roth, „Dieter Roth. Die Haut der Welt“.⁷²

Sohm war an verschiedenen Publikationen beteiligt, unter denen vor allem der Katalog „happening & fluxus. Materialien“ hervorzuheben ist, den er gemeinsam mit Harald Szeemann für die gleichnamige Ausstellung im Kölnischen Kunstverein 1970/71 erarbeitete.⁷³ Dieser Katalog ist ein „Dokumentationsband“⁷⁴ aller ausgestellter Ereignisdokumente. Die Dokumente, nahezu ausschließlich Archivpositionen, bildeten den Mittelpunkt der Ausstellung, die so genannte „Dokumentationsstraße 1959-1970“.⁷⁵ Sohm selbst zeichnete für Auswahl und Zusammenstellung der Dokumente im Kölner Kunstverein wie auch der im Katalog abgedruckten Dokumente verantwortlich. „happening & fluxus. Materialien“ ist damit ein Kompendium der Fluxus-Bewegung von ihren Anfängen bis 1970, zugleich jedoch auch Bestandsaufnahme eines spezifischen Bereichs des Archivkonvoluts.⁷⁶ Sohm trat neben seiner Beteiligung an Katalogen mehrfach als Mitherausgeber in Erscheinung. Allerdings beinhalten diese Publikationen keine Texte des Archivars, sein Beitrag bestand vielmehr darin, dokumentarisches Material und bibliografische Angaben zur Verfügung zu stellen.⁷⁷

1975 fand unter dem Titel „Collectors of the Seventies. Part IV: The Sohm Archive. Selections from the Fluxus Section“ eine Archivausstellung statt.⁷⁸ Seitdem sind verschiedene Rezensionen in regionalen und überregionalen Tageszeitungen und Kunstzeitschriften, ein Flugblatt, ein unveröffentlichter Text sowie verschiedene Pressemitteilungen der Staatgalerie über das Archiv erschienen.⁷⁹ Zur Ausstellung „Fröhliche Wissenschaft“ wurde ein Filmbeitrag produziert.⁸⁰

Art Information Centre

Über das *Art Information Centre* (im Folgenden *AIC*) ist bislang nicht publiziert worden. Al Hansen verfasste einen Text zum *AIC*, der vermutlich auf das Jahr 1981 zurückgeht und ursprünglich für eine Veröffentlichung in der Zeitschrift „Artzien“ vorgesehen war.⁸¹ Den Anlass für Hansens Darstellung bot die Ausstellung „The Archives“ (1981). Der Auktionskatalog „Art, Art & Art...“ führt eine Auswahl des Archivkonvoluts auf, das 1993 von einem Amsterdamer Antiquariat aufgekauft wurde.⁸²

Zu zwei Archivausstellungen und dem „Art Information Festival“ entstanden Filmproduktionen, sie befinden sich heute im Besitz verschiedener Museen.⁸³

Die Untersuchung des *AIC* stützt sich primär auf den Teil des Nachlasses von Beverens, der sich heute im *Studienzentrum für Künstlerpublikationen/ASPC* in Bremen befindet. Er setzt sich aus einem dokumentarischen Teil und einem künstlerischen Bestand zusammen. Unter den dokumentarischen Teil fällt erstens Material zu Archivausstellungen zwischen 1974 und 1982, zweitens die Dokumentation künstlerischer und kuratorischer Aktivitäten, die van Beveren im Rahmen des Archivs, aber auch parallel dazu ausführte: Hierzu gehört die Dokumentation verschiedener Performances, Aktionen und Veranstaltungen (wie beispielsweise das „Art Information Festival“), ebenso wie Materialien zu Arbeiten und Kunstwerken von Beverens (darunter Beiträge für Künstlerzeitschriften und die Dokumentation der Arbeit „Les absents ont toujours tort“) sowie auch Materialien zu seinen Projekten (u. a. zum „World Art Magazine“ und zum „Flag Project“). Drittens befindet sich die Dokumentation einiger Ausstellungen im Nachlass, die van Beveren in seiner Galerie in Rotterdam von 1984 bis 1987 präsentierte. Viertens ist die Ausstellungsdocumentation der Einrichtung „The Archives“ (1990–1993) zu nennen. Die Dokumentationsmaterialien umfassen Plakate, Zeitungsartikel, Fotografien der Ausstellungen, Einladungskarten, Korrespondenz, Kopien der Beiträge für realisierte oder geplante Publikationen, Planungsskizzen für Ausstellungen und Kataloge.⁸⁴

Der zweite, künstlerische Teil des Nachlasses wird u. a. von Stempelarbeiten, Postkarten und kleineren Publikationen diverser Künstler gebildet, darunter Werke von Maurizio Nannucci, Hans-Werner Kalkmann, Johan van Geluwe, Andrzej Partum, Hervé Fischer und Timm Ulrichs. In einem Segment zusammenfassen lassen sich die Stempelarbeiten, Postkarten, Umschläge und Briefpapier, Entwürfe und Skizzen von Beverens. Der Nachlass beinhaltet darüber hinaus Einladungskarten, z. B. für internationale Mail-Art-Projekte, und verschiedene Mappen mit Fotografien, bestehend aus Portrait- und Aktionsfotos von van Beveren und Aufnahmen seines Archivs. Ein letzter Teil des künstlerischen Bestandes entfällt auf eine Anzahl von Originalstempeln von Beverens.

Eine weitere Quelle stellt die im *Archiv Sohm* befindliche Korrespondenz zwischen Sohm und van Beveren seit 1973 dar.

Exchange Gallery

Józef Robakowski hat seit 1959 an zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen teilgenommen. Er war selbst Organisator von Ausstellungen, Festivals und Projekten, in seiner Galerie, aber auch international an verschiedenen Orten. Der *Exchange Gallery* als Werk Robakowskis wurden bislang vier Ausstellungen gewidmet: in Warschau (1991), Bydgoszcz (1996),⁸⁵ Budapest (1997) und Lodz (1998). Zur letzten dieser Archivausstellungen erschien ein Katalog, in dem neben verschiedenen Schwerpunkten der dokumentarischen Arbeit in der polnischen alternativen Kunstszene das „Infermental“-Kooperationsprojekt und die Fernsehendereihe „Underzenie Sztuki/Art Noc“ des Künstlers aufgegriffen und vertieft wurden.⁸⁶ Der Katalog beinhaltet darüber hinaus ein Interview mit Robakowski über die Geschichte des Archivs sowie eine nach Themenbereichen gegliederte Bibliografie. Eine wichtige Ausstellung zur künstlerischen und konzeptuellen Arbeit des *Workshop of the Film Form*, an dem Robakowski zwischen 1970 und 1977 mitwirkte, wurde 2004 präsentiert. Sie betrifft vor allem das filmische Werk des Künstlers. In dem Robakowski gewidmeten Katalogartikel werden zwar vorwiegend Arbeiten behandelt, die im Rahmen des Workshops entstanden, der Artikel gibt jedoch, indem auf die Assembling-Filme des Künstlers eingegangen wird, auch Auskunft über die konzeptuelle Dimension des Archivs.⁸⁷ Robakowskis Beitrag zu diesem Katalog ist ein Text aus dem Jahr 1977,⁸⁸ in dem er die Entwicklung des Workshops beschreibt. Innerhalb dieser chronologischen Darstellung geht Robakowski auf die Grundlagen und die theoretische Fundierung des Workshops ein: Beschrieben wird ein Kunstkonzept, das in den Bereich des alltäglichen Lebens einzudringen versuchte, einen Wandel in der Rolle des Künstlers propagierte und dessen Basis die Zusammenarbeit der Künstler mit Filmtechnikern und Laien darstellte.

Zwischen der *Exchange Gallery* und Schraenen bzw. dem *ASPC* kam es während der 1980er und 1990er Jahre zu mehreren Kooperationen. Schraenens Katalogtexte zur Ausstellung über die polnische Avantgarde wie auch die Artikel und Texte zu gemeinsamen Veranstaltungen in Polen geben Einblick in Arbeitsweise und Projekte beider Archive.⁸⁹ Schraenen gab 1986 Robakowskis Dokumentation der Aktivitäten einer alternativen polnischen Kunstszene zwischen 1981 und 1984 neu heraus.⁹⁰

2000 erschien in der Publikation „Żywa Galerna“ ein Artikel des Künstlers, in dem er den Kontext der *Exchange Gallery*, d. h. die alternative polnische Kunstbewegung, aufarbeitet und hier insbesondere auf die Kunstszene in Lodz während der 1960er bis 1980er Jahre eingeht.⁹¹ Robakowski verfasste weitere Texte, Katalogbeiträge und Kommentare zu einzelnen Arbeiten, Werkaspekten und -bereichen.⁹² Sie sind insofern wichtig für eine Einschätzung des Archivs, da sich viele der behandelten Themen auf der konzeptuellen Ebene des Archivs wiederfinden und auch dessen Realisierung beeinflussten. Ein grundlegender Text zum Archiv ist die kurze Einleitung in der Ausstellungsbroschüre „Mental Object“ von 2003.⁹³ Text und Ausstellung können als Reflexion der Funktionsweise der *Exchange*

Gallery bezeichnet werden. Zudem legte Robakowski in diesem Text Modelle dar, die die Entstehung seines eigenen Archivs beeinflussten. Auf Robakowskis umfassender Internetseite finden sich wichtige Informationen zur Biografie, zu Ausstellungen und Werkphasen, aber auch verschiedene Texte über das Werk des Künstlers, von denen dieser selbst einige verfasste.⁹⁴ Die *Exchange Gallery* war u. a. Thema in verschiedenen Interviews, die mit Robakowski geführt wurden.⁹⁵

Other Books and So

Zwei umfangreiche Ausstellungskataloge liegen zum künstlerischen Werk Ulises Carrións und seinem Archiv *Other Books and So* vor: der 1992 von Schraenen herausgegebene Katalog „Ulises Carrión. ‚We have won, haven’t we?‘“ und die zweibändige Publikation „Ulises Carrión“ (2003) von Martha Hellion.⁹⁶ An beiden wirkten langjährige Wegbegleiter des Künstlers mit. Schraenens Ausstellungskonzept war darauf ausgerichtet, die Vielschichtigkeit von Carrións Werk, in dem das Archiv einen Raum einnimmt, offen zu legen. Im Katalog wird dieser Ansatz aufgegriffen: Harry Ruhé widmete seinen Beitrag den Medienprojekten, Rob Perrée den Videoarbeiten und Annie Wright den Filmen des Künstlers. Schraenens einleitender Katalogbeitrag ist eine chronologisch strukturierte Gesamtdarstellung des Werkes, in die die Entwicklung des Archivs und seine Kommentierung eingebettet ist. Hellion setzte in ihrer Publikation zwei Schwerpunkte: Der erste Band enthält Beiträge zu den Künstlerbüchern des Archivs; der Fokus des zweiten Bandes ist auf das Archiv als solches gerichtet. Leitfaden des letzteren Bandes ist der Titel eines Essays von Carrión aus dem Jahr 1979, „Personal Worlds or Cultural Strategies?“. In ihm ist anhand des Beispiels der Mail-Art-Projekte dargelegt, wie sich das traditionelle Kunstkonzept um das umfassendere Konzept ‚Kultur‘ erweitert.⁹⁷ Die Autoren untersuchen verschiedene Werkaspekte, das Archiv, die Künstlerbücher, die Audioarbeiten und die Filme Carrións unter der vom Künstler dargelegten Theorie. Neben diesen beiden grundlegenden Katalogen ist der zweite Band der von Schraenen konzipierten Reihe „Sammlung der Künstlerbücher“ zu erwähnen.⁹⁸ In dieser Veröffentlichung, die die Ausstellungs- und Publikationsreihe „Sammlung der Künstlerbücher“ einleitete, setzte er sich mit *Other Books and So* auseinander. Schraenen geht in der Darstellung des Archivs insbesondere auf Carrións Künstlerbücher ein und schließt mit Carrións eigenen Gedanken zu diesem Genre, indem er dessen Essay „Die Neue Kunst des Büchermachens“ (zuerst erschienen 1975) seinen Ausführungen folgen lässt.⁹⁹

Carrión trat selbst als Verfasser von Texten hervor. Bereits als junger Schriftsteller verzeichnete er einige Erfolge,¹⁰⁰ doch wandte er sich Anfang der 1970er Jahre von Prosa, Drama, Hörspiel, Literaturkritik und literarischen Übersetzungen ab. In den folgenden Jahren arbeitete Carrión über neue Kunstphänomene und -genres, Mail Art, Stempelkunst, Künstlerbücher und Buchwerke; die wichtigsten Essays wurden 1980 mit Anmerkungen

versehen in der Publikation „Second Thoughts“ neu aufgelegt.¹⁰¹ Darüber hinaus verfasste er Katalogbeiträge zu einigen seiner Ausstellungen, so u. a. zu Mail-Art-Projekten und zum Medienprojekt „E.A.M.I.S.“¹⁰²

Unter den vielfältigen künstlerischen Beiträgen von Ulises Carrión sind vor allem die Ausgabe Nr. 5 des Künstlerzeitschriften-Projekts „Commonpress“, „Box, Boxing, Boxer“, und seine eigene Künstlerzeitschrift „Ephemera“ hervorzuheben. Diese gab Carrión in 12 Nummern zwischen 1977 und 1978 heraus, wobei der Titel das Programm der Zeitschrift bestimmte.¹⁰³ Für andere künstlerische Beiträge in Künstlerzeitschriften sowie für Carrións Filme, Videos und Künstlerbücher sei hier auf die Bibliografie im Anhang bzw. die umfassende Bibliografie in „Ulises Carrión. ‚We have won, haven’t we?‘“ verwiesen.¹⁰⁴

Während der 1960er bis 1980er Jahre wurden mehrere Interviews mit Carrión für verschiedene Literaturzeitschriften und Künstlerzeitschriften geführt, in denen er sich auch zu seinen Künstlerbüchern und seinem Archiv äußert.¹⁰⁵

Zona Archives

Zu *Zona Archives* liegt bislang keine Monografie vor. Die Einrichtung des Archivs wurde zuletzt in der Ausstellung und im Katalog „interarchive“ (1999) präsentiert.¹⁰⁶ Das *Musée d’art moderne et contemporain (Mamco)* in Genf widmete sich 2003 mit einer Ausstellung unter dem Titel „Zona people. A non profit art space“ der Künstlerinitiative *Zona*. Die Retrospektive fokussierte die Zeitspanne zwischen 1979 und 1985 und wurde mithilfe des Archivmaterials realisiert. Informationen zum Archiv und zur Thematik des Sammelns finden sich in Ausstellungskatalogen, die das Werk von Nannucci behandeln. Dies betrifft sowohl Katalogbeiträge verschiedener Verfasser als auch Interviews, die mit Nannucci anlässlich von Ausstellungen geführt wurden.¹⁰⁷ Daneben existiert ein bislang unveröffentlichter Text über *Zona*, den die Gründer der Künstlerinitiative selbst verfassten. In ihm versuchten die Autoren, die Situation in Florenz zur Zeit der Gründung von *Zona* und ihre Aktivitäten chronologisch aufzuarbeiten.¹⁰⁸

Nannucci selbst setzte sich in einigen seiner Publikationen mit dem Sammeln und Archivieren auseinander und gibt damit auch Aufschluss über konzeptuelle Aspekte von *Zona Archives*: Das Archivieren thematisierte er beispielsweise im Katalog der von ihm organisierten Ausstellung „Bookmakers“ (1985), deren Exponate dem Fundus des Archivs entnommen waren.¹⁰⁹ Auch der Ausstellungskatalog „D.i.s.c.o.t.h.è.q.u.e.“ aus dem Jahr 1985 ist in diesem Zusammenhang zu nennen. Er widmet sich dem Bereich der Klangkunst und präsentiert ebenfalls einen Ausschnitt des Archivmaterials.¹¹⁰ Das Sammeln und/oder Archivieren ist in vielen von Nannuccis Künstlerpublikationen Teil des diesen Arbeiten zugrunde liegenden künstlerischen Konzepts. Es tritt zum Teil sehr offen zutage, etwa in „Stored Images“ (1992). In diesem Künstlerbuch führt Nannucci alternative Kunstorte der 1960er und 1970er Jahre zusammen.¹¹¹ In ande-

ren Publikationen ist es auf sublimen Weise in die Gestaltung und das Konzept eingegangen.¹¹² Die bei *Exempla, Zona Archives Editions und Recordings* erschienenen Publikationen, d. h. Multiples, Kataloge, Künstlerbücher, Editionen, Schallplatten, Kassetten, CDs etc., sind für eine Untersuchung der Kontakte und Kooperationen des Archivs, aber auch des Konvoluts in seinen thematischen Schwerpunkten von Bedeutung.¹¹³ Unter diesen sind insbesondere die Ausstellungskataloge und -dokumentationen aufschlussreich, wie zum Beispiel die Dokumentation zu dem von *Zona* organisierten Festival „Small Press Scene“ aus dem Jahr 1975.¹¹⁴ Einige der Artikel und Beiträge Nannuccis für verschiedene Künstlerzeitschriften liefern zusätzliche Informationen über die Konzeption des Archivs und Anmerkungen zur Thematik des Sammelns.¹¹⁵

Zu erwähnen ist auch die Korrespondenz, die Nannucci mit zwei anderen Archivaren, Hanns Sohm und John M. Armleder, führte.¹¹⁶ Weitere Informationen zu *Zona* und *Zona Archives* finden sich in verschiedenen Interviews mit Nannucci, darunter das Gespräch, das Gerhard Theewen 1996 mit dem Künstler führte und das er in seiner Publikation über Bibliotheken, Archive und Depots veröffentlichte.¹¹⁷

Artpool Archive

Die Sekundärliteratur zu *Artpool* umfasst Beschreibungen und Rezensionen seit 1980.¹¹⁸ Verschiedene, vor allem ungarische Künstler und Kunsthistoriker, darunter László Beke und Geza Perneckzy, widmeten sich dem Archiv als Kunstort.¹¹⁹ Darüber hinaus behandeln einige der Artikel bestimmte Aspekte in Galántais Werk und greifen verschiedene Projekte und Veranstaltungen auf, die Galántai im Kontext von *Artpool* realisierte, beispielsweise die Mail-Art-Projekte, das „Polyphonix-Festival“ und „Artpool Radio“.¹²⁰ Die Artikel erschienen u. a. in Künstlerzeitschriften, darunter „Umbrella“ und „Artstamp News“, Zeitschriften, wie „Magyar Narancs“, „Art Spectacles“ und „Artforum International“, Zeitungen und seit dem Jahr 2000 auch in Internetmagazinen.

Aufschlussreich sind insbesondere Artikel und Essays, in denen sich György Galántai und/oder Julia Klaniczay mit der alternativen Kunstszene der 1970er bis 1990er auseinandersetzen, da sie mit diesen zugleich das Archiv und ihre Arbeit insgesamt positionieren.¹²¹ Aspekte des Archivkonzepts legte Galántai u. a. in den bislang unveröffentlichten Texten „Resistance as ‚Behaviour-Art‘“ (1999), „Borderline Syndrome“ (1999) und „Active Archive“ (1979-2003) nieder.¹²² In diesen Texten arbeitet Galántai heraus, dass das Archiv seine Substanz auch und vor allem aus seiner Position gegenüber dem offiziellen Kunstsystem bezog. Auch der Artikel in der Publikation „interarchive“ ist in diesem Zusammenhang wichtig; Galántai führt hier anhand der Archivchronologie verschiedene konzeptuelle Ansätze seines Archivs auf und verdeutlicht dadurch die verschiedenen Stationen seiner archivarischen Arbeit.¹²³ *Artpool* war mehrfach Gegenstand von Filmdokumentationen.¹²⁴

Zu den Projekten und Ausstellungen Galántais im Rahmen von *Artpool* entstanden eine Reihe von Künstlerbüchern und -katalogen.¹²⁵ Hervorzuheben ist der umfassende Werkkatalog „György Galántai. Lifeworks, 1968–1993“.¹²⁶ Dieser Katalog gibt weniger über das Archiv als über das Gesamtwerk des Künstlers bis 1993 Auskunft, auch in Form verschiedener Tagebucheintragen. Galántai und Klaniczay gaben in den 1980er Jahren das Informationsbulletin „Pool Windows“ und das *xeroxed samizdat art journal* „AL“ heraus.¹²⁷ Der Titel „AL“ bedeutete sowohl „Aktuális Levél“ bzw. „Actual Letter“ als auch „Alternative Letter“ oder „Artpool Letter“. Eine von *Artpool* herausgegebene Monografie widmet sich der Geschichte der ersten ‚Untergrund‘-Galerie von Galántai in Balatonboglár (1970–1973) und den so genannten Kapellenausstellungen.¹²⁸

- 1 Darunter auch Arbeiten, die Dick Higgins unter dem Begriff des *Intermedia* zusammengeführt hat; vgl. Higgins 1966.
- 2 So umfasst das Konvolut des *Archiv Sohm* Zeitschriften wie „Provo“, „Image“, „God“, „Netherland & Orange“, sowie niederländische Provo-Zeitschriften, die außerhalb Amsterdams erschienen. Die Provo-Bewegung (USA, Belgien und Italien) sammelte Hanns Sohm in Form von Zeugnissen politisch unabhängiger Gruppen während der Provo-Zeit, Solidaritätsaktionen für Provo von holländischen Künstlern und Provo-Vorläufern. Auch die niederländische Klabouters-Bewegung ist in Dokumenten als ‚Post-Provo‘ belegt (*Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart*). Zum Underground, seinen alternativen Verlagen und Publikationen vgl. etwa Peck 1985; Fountain 1988; Nelson 1989. Zum Samizdat vgl. u. a. Eichwede 2000. Diese Publikation präsentiert auch Material des ungarischen Archivs *Artpool*.
- 3 Der Gründer des polnischen Archivs, Józef Robakowski, dokumentierte die Punk-Bewegung in Polen, indem er verschiedene Konzerte auf Film und Video aufnahm und darüber hinaus mit Bands zusammenarbeitete; es entstanden verschiedene Videoclips.
- 4 Vgl. Groys 2004a, S. 55f.
- 5 Diese Zahl ist ein Mittelwert. Für *Zona Archives* vgl. Nannucci 2002a, S. 388. Für *Artpool Archive* vgl. Galántai/Klaniczay 2002, S. 391f.
- 6 Vgl. u. a. Arnold 1998, S. 50f. Vgl. auch den Beitrag zur Kunstgeschichte in diesem Band, Suckale 1998, S. 452–454.
- 7 Unter diesen ist vermehrt das Künstlerbuch in Publikationen und Ausstellungen in den Blick der Forschung geraten. Um nur einige zu nennen: Mœglin-Delcroix/Phillpot 1985; Ausst.-Kat. Stuttgart 1994; Ausst.-Kat. Bremen 2002a; Ausst.-Kat. Bremen 2002b; Ausst.-Kat. Bremen 2002c.
- 8 Drei Archive für Künstlerpublikationen befinden sich heute in Museen, das *Archiv Sohm (Staatsgalerie Stuttgart)*, die *Exchange Gallery (Muzeum Sztuki, Lodz)* und das *ASPC (Neues Museum Weserburg Bremen)*. Das *Artpool Archive* wurde 1992 in eine Stiftung umgewandelt.
- 9 Wittgenstein PU, § 43.
- 10 Bracht 2002.
- 11 Benjamin 1977, S. 12.
- 12 „Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition. Diese Tradition selbst ist freilich etwas durchaus Lebendiges, etwas außerordentlich Wandelbares.“ Benjamin 1977, S. 16.
- 13 Nietzsche 1993, 2. Abhandlung, § 13.
- 14 Vgl. Schulte 2001, S. 162.
- 15 „Unsere klaren und einfachen Sprachspiele sind nicht Vorstudien zu einer künftigen Reglementierung der Sprache, – gleichsam erste Annäherungen, ohne Berücksichtigung der Reibung und des Luftwiderstands. Vielmehr stehen die Sprachspiele da als Vergleichsobjekte, die durch Ähnlichkeit und Unähnlichkeit ein Licht in die Verhältnisse unserer Sprache werfen sollen.“ Wittgenstein PU, § 130.
- 16 Schulte 2001, S. 164f.
- 17 Baudrillard 2001, S. 110–136.
- 18 Vgl. Wittgenstein PU, § 50.
- 19 Vgl. Groys 2004b; Groys 2004a.
- 20 Vgl. Derrida 1997.
- 21 Vgl. Interview Klaniczay 2004; Interview van Beveren, 2004; Interview Nannucci 2005; Interview Armleder 2004; Interview Robakowski 2004; Interview Koztowski 2004. Im Zusammenhang mit

- dem *Art Information Centre* wurde auf ein weiteres Interview zurückgegriffen; vgl. Interview van Beveren 2001. Für weitere Interviews mit den Archivgründern bzw. Künstlern siehe Bibliografie.
- 22 Vgl. Interview Huisman/Jurriens 2004; Interview Agius 2004a; Interview Agius 2004b. Befragt wurden auch Michael Gibbs, Franz Immoos, Raúl Marroquín, Harry Ruhé und Jan Voss.
 - 23 Befragt wurden Dr. Ina Conzen-Meairs und Ilona Lütken.
 - 24 Zur Methode vgl. Gläser/Laudel 2004; Meuser/Nagel 1991, S. 441-471.
 - 25 Meuser/Nagel 1991, S. 443.
 - 26 Siehe für weitere Daten- und Informationsquellen Kap. I.7.
 - 27 Vgl. Meuser/Nagel 1991, S. 449.
 - 28 Die Sonderstellung des *Artpool Archive* in dieser Reihenfolge erklärt sich aus seiner besonderen Nähe zu Mail-Art-Archiven.
 - 29 Vgl. Baudrillard 2001, S. 110-136.
 - 30 Gegründet im Laufe der 1960er Jahre, seit 1986 im *J. Paul Getty Center for the History of Art & Humanities*, St. Monica, Kalifornien.
 - 31 Groys 2004a, S. 55.
 - 32 Vgl. Groys 2004a, S. 55-57.
 - 33 Vgl. Derrida 1997, S. 65.
 - 34 Vgl. Fohrmann 2002, S. 22f.
 - 35 Zu Künstlerpublikationen (und Mail Art) vgl. Carrión 1980a.
 - 36 Vgl. Kosuth [1969] 1998, S. 1034.
 - 37 Thurmann-Jajes arbeitet in ihrem Katalogartikel die (konzeptuellen) Verbindungen zwischen den Publikationen der historischen Avantgarden und den Künstlerpublikationen der 1960er und 1970er Jahre auf; eingangs verweist sie allerdings auf die Trennungslinie, die zu ziehen ist: *„In die Bereiche der Künstlerbücher oder Malerbücher werden sehr oft die Zeitschriften der 20er Jahre sowie die Fotobücher, konstruktivistischen Bücher und Objektbücher dieser Zeit zugerechnet. Es handelt sich dabei aber weder um Künstlerbücher noch um Malerbücher. Jedoch ist es unter anderem den Werken der Avantgarde im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts zu verdanken, dass neben der Tradition der originalgrafischen Malerbücher und Illustrierten Bücher eine neue künstlerische Auseinandersetzung mit den Druckmedien stattfand, die dem Künstlerbuch im Besonderen und den Künstlerpublikationen im Allgemeinen den Boden bereitete.“* Thurmann-Jajes 2002a, S. 14.
 - 38 *„Es sind Künstler, die den marginalen Bewegungen dieser Zeit angehören, die hauptsächlich Gebrauch von diesen neuen Vertriebswegen machen sollten. Alle möglichen Veröffentlichungen von Künstlern – Zeitschriften, Künstlerbücher, Postkarten – und die unterschiedlichsten Objekte, aber immer in relativ kleinem Format, werden von einem Land zum anderen verschickt, von einem Kontinent zum anderen. Zu jener Zeit wird dieses Vertriebssystem wichtig für eine neue Form der Verbreitung von Kunstwerken sein. Die Vielzahl der entstandenen Kontakte und deren Austausch werden eine Internationalisierung der Kunst und der künstlerischen Richtungen erlauben.“* Schraenen 1997, S. 74.
 - 39 Carrión stellt in diesem Zusammenhang heraus, dass die Produktion und Distribution des Werkes zum integralen Bestandteil der künstlerischen Arbeit werden konnte: *„Where does the border lie between an artist's work and the actual organization and distribution of the work? [...] When an artist is busy choosing his starting point, defining the limits of his scope, he has the right to include the organization and distribution of his work as an element of the same work.“* Carrión [1979] 1980a, S. 51.
 - 40 Es sei hier nur auf eine grundlegende und zwei neuere Publikationen verwiesen: Carrión [1975] 1980; Ausst.-Kat. Stuttgart 1994; Ausst.-Kat. Bremen 2002a.
 - 41 Vgl. Thurmann-Jajes 2004, S. 61. Die Autorin lehnt sich in ihren Ausführungen zur „Gegenöffentlichkeit“ an die Publikation von Negt und Kluge an; vgl. Negt/Kluge 1972.
 - 42 Neben Reisen, Performances und gemeinsamen Treffen führten sie untereinander einen regen Austausch via Post in Gestalt von Partituren, Instruktionen, Notizen und Ideen, grafischen Arbeiten, Objekten und Publikationen. Es entstanden fiktive Organisationen, aber auch ‚Fluxus-Zentren‘, die bereits das Bild eines organisierten Netzwerks evozieren. Moss beschreibt diese besondere interaktive Dimension des Fluxus in ihrer Übersicht über die Fluxus-Aktivitäten um das Zentrum ‚Fluxus West‘: *„Künstler schufen ihre eigenen alternativen Lösungen, um ihre Arbeiten vorzustellen und zu veröffentlichen. Neu eingerichtete Alternative Spaces und von Künstlern betriebene Galerien wurden etabliert und zum idealen Ort, um experimentelle Kunst und Performances zu präsentieren. [...] Auch Künstlerbücher und Korrespondenzkunst werden zu immer wichtigeren Gattungen. Als die neu etablierten Alternativen nicht funktionierten, nahmen viele Künstler, vor allem die Fluxuskünstler, die Dinge selbst in die Hand.“* Moss 1992, S. 92.
 - 43 Vgl. Crane 1984, S. 83-116. Crane zeichnet in seinem Artikel die Einflüsse nach, die die Entstehung der Mail Art mitbestimmten. Es ergibt sich dadurch zugleich eine Darstellung der kommunikativen und Netzwerkaspekte in den neuen Kunstströmungen seit den 1950er Jahren.
 - 44 Vgl. Schraenen 1997, S. 74.
 - 45 Vgl. u. a. Ausst.-Kat. Saint-Yrieix-la-Perche 1995.
 - 46 Buchläden und andere Initiativen, die sich dem Vertrieb von Künstlerbüchern widmeten, entstanden erst gegen Mitte der 1970er Jahre, und auch mit ihnen formierte sich nur langsam ein spezieller Käuferkreis. Diese Einrichtungen waren allerdings vielmehr ideeller als kommerzieller Natur.
 - 47 Zur Herausbildung von künstlerischen Netzwerken vgl. u. a. Poinot 1984. Zur Copy Art vgl. u. a. Sammlung Künstlerbücher 1995a. Zum NET vgl. u. a. Rypon 1996, S. 87-93. Ein Assembling definiert

- Schraenen wie folgt: „Diese Art von Publikation [...] besteht darin, eine bestimmte Anzahl von Künstlern um einen Beitrag für die Publikation zu bitten, z. B. 100 Drucke; diese Beiträge werden vom Organisator des Projekts zusammengefügt und den Teilnehmern zurückgeschickt, die jeweils ein vollständiges Ensemble der eingereichten Beiträge erhalten.“ Schraenen [1988] 2001, S. 4. Auf diese Weise entstanden seit den 1960er Jahren Künstlerkataloge, Zeitschriften (Richard Kostelanetz, U.S.A.), Videoassemblings (Józef Robakowski), Klang-Assemblings (Rod Summers) u. v. m.
- 48 Zu letzterem Thema gehören u. a. die Publikationen von Lothar Lang; vgl. Lang 1993a; Lang 1993b. Vgl. auch Langer 1994; Ausst.-Kat. London 1985.
- 49 Thurmann-Jajes weist zu Recht darauf hin, dass der Begriff des Künstlerbuches in der Forschung noch nicht hinreichend abgegrenzt worden ist; sie nimmt als Erste diese Abgrenzung vor; vgl. Thurmann-Jajes 2002a, S. 10.
- 50 Zu Editionen der Fluxuskünstler vgl. u. a. Ausst.-Kat. Stuttgart 1997. Zu Buchobjekten vgl. Ifa 1989; Schwarz 2002.
- 51 Siehe Kapitel II.1 und II.2 zum *ASPC* und zum *Archiv Sohm*.
- 52 Von Bismarck et al. 2002a.
- 53 Schraenen 1985b.
- 54 Vgl. Gabriel 1991.
- 55 Vgl. Schraenen 1984a. Vgl. auch Schraenen/Schraenen 1984/85.
- 56 Vgl. Schraenen 1987/88a.
- 57 Vgl. Hollein 1999, v. a. 27f.
- 58 Dieser Artikel wurde mehrfach veröffentlicht; vgl. Schraenen 1985b.
- 59 U. a. Schraenen 1990b; Schraenen 1990a; Interview Schraenen 1985d; Schraenen 1982.
- 60 Vgl. Schraenen 1987/88a; Schraenen 1988. Weitere wichtige Texte in diesem Zusammenhang: Schraenen 1986a; Schraenen 1989b; Schraenen 1992b.
- 61 Vgl. Schraenen 1996a; Schraenen 1998; Schraenen 1991b.
- 62 Vgl. Libellus 1980/81. Vgl. auch Schraenen 1981a.
- 63 Folgende Publikationen gehören zur Reihe „Sammlung Künstlerbücher“: Sammlung Künstlerbücher 1992a; Sammlung Künstlerbücher 1992b; Sammlung Künstlerbücher 1992c; Sammlung Künstlerbücher 1992d; Sammlung Künstlerbücher 1993a; Sammlung Künstlerbücher 1993b; Sammlung Künstlerbücher 1993c; Sammlung Künstlerbücher 1993d; Sammlung Künstlerbücher 1994a; Sammlung Künstlerbücher 1994b; Sammlung Künstlerbücher 1995a; Sammlung Künstlerbücher 1995b; Sammlung Künstlerbücher 1996a; Sammlung Künstlerbücher 1996b; Sammlung Künstlerbücher 1996c; Sammlung Künstlerbücher 1996d; Sammlung Künstlerbücher 1997a; Sammlung Künstlerbücher 1997b; Sammlung Künstlerbücher 1997c; Sammlung Künstlerbücher 1989a; Sammlung Künstlerbücher 1998b; Sammlung Künstlerbücher 1999; Sammlung Künstlerbücher 2000a; Sammlung Künstlerbücher 2000b.
- 64 Vgl. Ausst.-Kat. Bremen 2001.
- 65 Vgl. Ausst.-Kat. Bremen 2002a; Ausst.-Kat. Bremen 2002b; Ausst.-Kat. Bremen 2002c; Ausst.-Kat. 2002d; Ausst.-Kat. Bremen 2004. Netzinterne Kataloge des *Studienzentrums für Künstlerpublikationen/ASPC*: Netzinterner Ausst.-Kat. Bremen 2000; Netzinterner Ausst.-Kat. Bremen 2001.
- 66 Vgl. Schade/Thurmann-Jajes 2004.
- 67 Vgl. Interview Schraenen 1996a; Interview Schraenen 1996b; Jahre 2001.
- 68 Vgl. Ausst.-Kat. Stuttgart 1986. Thomas Kellein oblag 1980/81 die Vorbereitung und Organisation der Überführung des Archivs in die *Staatgalerie Stuttgart*.
- 69 Vgl. Staatsgalerie Stuttgart 1991.
- 70 Hermann Nitsch, Dick Higgins, Peter Moore, Emmett Williams, Wolf Vostell, Milan Knížák, Nam June Paik, herman de vries, Daniel Spoerri wie auch Harald Szeemann, Barbara Moore und Hansjörg Mayer. Teilweise in künstlerischer Form waren die Beiträge von Wolf Vostell, Milan Knížák und herman de vries.
- 71 Vgl. Ausst.-Kat. Stuttgart 1997.
- 72 Vgl. Ausst.-Kat. Stuttgart 2000. Die Fortsetzung der Dossier-Reihe ist derzeit in Planung.
- 73 Vgl. Ausst.-Kat. Köln 1970. Die Ausstellung im *Kölnischen Kunstverein* dauerte vom 6. 11. 1970 bis zum 6. 1. 1971 und wanderte anschließend nach Stuttgart (*Württembergischer Kunstverein*, unter Uwe M. Schneede; die Ausstellung fand hier in reduzierter Form statt); dritte Station war Amsterdam (*Stedelijk Museum*).
- 74 Vgl. Szeemann 1970 (Beilage mit Texten). Die Beilage enthält Texte von Harald Szeemann, Friedrich Wolfram Heubach und Michael Kirby sowie das Verzeichnis der ausgestellten Werke und Dokumente (Dokumente der Dokumentationsstraße, der Bücher und Zeitschriften, eine Auswahl der Bücher der *Something Else Press* und der Fluxus-Editionen). Es folgen Verzeichnisse der Environments, der Lehr-Stücke sowie der Werke, die in den Kojen der einzelnen Künstler ausgestellt waren (zum großen Teil Werke und Dokumentationsmaterialien). Der Katalog selbst enthält Abbildungen der einzelnen Dokumentationsmaterialien und Abbildungsverzeichnisse, beide chronologisch geordnet. Hanns Sohm verfasste keinen eigenen Text, entwarf jedoch gemeinsam mit Harald Szeemann das Vorwort zum Katalog.
- 75 Szeemann äußert sich zur Bedeutung der ausgestellten Dokumente für die zeitgenössischen Kunstbewegungen: „*Happening & Fluxus ist eine historische Ausstellung. Die Klagen einiger Beteiligten, für sie noch Aktuelles oder unmittelbar Vergangenes bereits als Geschichte auszugeben, liefern für diese Behauptung den Beweis. Dies trotz Festival* [ein Teil der dreigliedrig konzipierten Ausstel-

- lung; die anderen Teile bildeten die Dokumentation und die Künstlerbeiträge) und speziell für hier und jetzt gefertigte Beiträge. Es bleiben die Dokumente. Sie zeigen, dass Happening nicht das meinte, wofür es heute gehalten wird, und dass Event, Happening oder Aktion wie eh und je in der Kunst Leistungen Einzelner sind.“ Szeemann 1970, o.S.
- 76 Für einen Überblick über alle bis 1991 vorliegenden Quellen und Schriften zum Archiv, Veröffentlichungen von Sohm und über das *Archiv Sohm* vgl. Staatsgalerie Stuttgart 1991, S. 102f.
- 77 Vgl. auch Staatsgalerie Stuttgart 1991, S. 102. Mayer/Roth/Sohm 1972; Sohm 1972; Sohm 1974/75; Sohm 1977a; Sohm 1977b.
- 78 Im *Institute for Art & Urban Resources, The Clocktower*, New York. Vgl. Frank 1975.
- 79 Für diese Veröffentlichungen vgl. Staatsgalerie Stuttgart 1991, S. 103. Darunter befinden sich u. a. Schwarzbauer 1975; Esslinger Zeitung 1991; FAZ 1991; StN 1991; StZ 1991; Kunstzeitung 1999; StZ 1999; StN 1999; Esslinger Zeitung 1999; SZ 1999; Südwest Presse 1999; FAZ 1999.
- 80 Vgl. Film 1986a.
- 81 Hansen o. J. Ursprünglich war eine Publikation in der Zeitschrift „Artzien“ vorgesehen. Es sei Michael Gibbs an dieser Stelle für eine Kopie des Textes gedankt.
- 82 Vgl. Auktions-Kat. Amsterdam 1994. Herausgeber war das Antiquariat, an das van Beveren 1993 sein Archiv verkaufte. Der Katalog umfasst eine Auswahl an inventarisierten Werken des Archivs. Er gibt damit einen Überblick über den letzten Stand des Archivmaterials.
- 83 Nach Angabe van Beverens; die Filme konnten nicht ausfindig gemacht werden.
- 84 Vgl. van Beveren 1981; Ausst.-Kat. Rotterdam 1981; Ausst.-Kat. Den Haag 1988; Auktions-Kat. Amsterdam 1994.
- 85 Anlässlich dieser Ausstellung wurde ein Film produziert; vgl. Film 1996.
- 86 Vgl. Ausst.-Kat. Lodz 1998.
- 87 Vgl. Ausst.-Kat. New York 2004. Im Rahmen dieser Ausstellung fanden Filmvorführungen statt; zum Katalog erschien eine DVD, auf der insgesamt vier frühe Filme des Künstlers (neben anderen) versammelt sind: „Rynek“ („The Market“), 1970; „Test“ („A Test“), 1971; „Ćwiczenie“ („An Exercise“), 1972/73; „Idę“ („I am Going“), 1973.
- 88 Vgl. Robakowski 2004.
- 89 Für Projekte vgl. Ausst.-Kat. Berchem 1985; Ausst.-Kat. Eindhoven 1986; Schraenen 1984a; Schraenen 1987/88b; Robakowski 1987/88.
- 90 Schraenen 1986b.
- 91 Vgl. Łódźki Dom Kultury/Galeria FF 2000. Ein wichtiger Artikel ist hier „Łódź Progressive Art Movement“ von Józef Robakowski; vgl. Robakowski 2000.
- 92 Vgl. Robakowski 1971; Robakowski 1975; Robakowski 1987/88; Robakowski 1989; Robakowski 1999; Robakowski [1976] 2000; Robakowski [1977] 2000; Robakowski 2004; Sharits/Robakowski 2004. Für Internetreferenzen siehe Robakowski, Józef [1999]: „Thermograms“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/term.htm> [Stand: Januar 2005]; Robakowski, Józef: „Art Till it Hurts“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/art.htm> [Stand: Januar 2005].
- 93 Robakowski 2003.
- 94 Siehe Robakowski, Józef: „Exchange Gallery/Galeria Wymiany“. URL: <http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl> [Stand: Januar 2004].
- 95 Vgl. Morzuch/Robakowski 1998. Für ein weiteres Interview siehe „Józef Robakowski’s Multimedia Exchange Gallery“. [Józef Robakowski im Interview with Alicja Cichowicz] URL: <http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/english/wywiad.html> [Stand: Januar 2005]. Für ein Interview, das Schraenen mit Robakowski führte, vgl. Schraenen 1982. Schraenen interviewte Robakowski darüber hinaus für seine Radiosendung „I am an artist“ (1987-1989), *Radio Centraal*, Antwerpen, 1987/88/89. Vgl. auch Bury 1996.
- 96 Vgl. Ausst.-Kat. Amsterdam 1992. Vgl. Hellion 2003a; Hellion 2003b.
- 97 Vgl. Carrión 1979b. Die Gedanken, die er hier niederlegte, entwickelte er als Gegenentwurf zur Ausstellung „Personal Worlds“, die 1978 vom *Bureau Beeldende Kunst Buitenland* organisiert worden war (Stedelijk Museum, Amsterdam). Diese Ausstellung stellte die Subjektivität der Werke heraus.
- 98 Vgl. Sammlung Künstlerbücher 1992a.
- 99 Auch war die Publizität in Tageszeitungen, Kunstmagazinen und Künstlerzeitschriften vielfältig. Ulises Carrón sammelte diese Artikel und bewahrte sie in seinem Archiv. Die Artikelsammlung, die sich heute in einem Teilbestand des Archivs in Genf befindet, ist wahrscheinlich nicht vollständig.
- 100 Für Carrións frühe Publikationen vgl. Ausst.-Kat. Amsterdam 1992, S. 121. Darunter Carrión 1966; Carrión 1970; Carrión 1974a. Verschiedene Übersetzungen aus dem Französischen und Niederländischen; u. a. Carrión 1973d.
- 101 Vgl. Carrión 1980a.
- 102 Vgl. Carrión 1976; Carrión 1979a; Carrión 1979b; Carrión 1980e; Carrión [1978] 1980b; Carrión [1978] 1980c; Carrión [1979] 1980; Carrión 1980b. Die Konzeption und Realisierung der meisten Kataloge seiner Ausstellungen und Projekte übernahm Carrión selbst; vgl. u. a. Ausst.-Kat. Alkmaar 1978; Ausst.-Kat. Amsterdam 1976; Ausst.-Kat. Amsterdam 1980.
- 103 Vgl. Commonpress 1978; Ephemera 1977/78.
- 104 Vgl. Ausst.-Kat. Amsterdam 1992, S. 119-125.
- 105 Vgl. Interview Carrión 1978; Interview Carrión 1979; Interview Carrión 1981. Mit Dank an Juan J. Agius. Für weitere Interviews vgl. Ausst.-Kat. Amsterdam 1992, S. 122.

- 106 Die Ausstellung fand 1999 im Kunstraum der Universität Lüneburg statt und wurde in Zusammenarbeit mit dem Düsseldorfer Künstler Hans-Peter Feldmann und dem Kurator Hans Ulrich Obrist erstellt. Drei Jahre darauf folgte eine umfangreiche Publikation, in der *Zona Archives* wiederum einen Platz einnimmt; vgl. Nannucci 2002a; von Bismarck et al. 2002a, S. 389f.; 226–231. Während der 1970er und 1980er Jahre erschienen laut Nannucci verschiedene kleinerer Artikel über *Zona Archives* in Künstlerzeitschriften, die jedoch nicht ausfindig gemacht werden konnten.
- 107 Etwa Detterer 2002; Ausst.-Kat. Braunschweig 1980; Ausst.-Kat. Wien 1995. In diesem Katalog finden sich vollständige Auflistungen der Künstlerbücher, der Editionen sowie der Selbstäußerungen Nannuccis. Vgl. auch Domesle 1998; Ausst.-Kat. München 1991.
- 108 Vgl. *Zona* o. J. Mit Dank an Maurizio Nannucci.
- 109 Vgl. Ausst.-Kat. Saint-Yrieix-la-Perche 1995. Auch in der auf die gleiche Quelle zurückgehenden Ausstellung „A.B. Art in Bookform“ (vgl. Ausst.-Kat. Jyväskylä 1987) finden sich Anmerkungen Nannuccis.
- 110 Vgl. Ausst.-Kat. Villeurbanne 1987.
- 111 Vgl. Nannucci 1992. Andere Publikationen dieser Art sind u. a. Nannucci 1977a; Nannucci 1977b; Nannucci 1994. Vgl. auch Nannucci 1996, S. 107f.
- 112 Für die Untersuchung standen folgende Publikationen Nannuccis eher im Hintergrund: Nannucci 1976a; Ausst.-Kat. Hannover 2002 (Sticker-Album); Nannucci 2002b. Dennoch sind sie formal und inhaltlich von der Auseinandersetzung des Künstlers mit Konzepten der Archivierung beeinflusst.
- 113 Vgl. etwa die Bibliografie in: Ausst.-Kat. Hannover 2002, o.S. Vgl. auch für eine Auflistung der Editionen bis 1995 (Multiples, Schallplatten, Videos, Postkarten und Audiokassetten) Ausst.-Kat. Wien 1995, S. 230–232.
- 114 Vgl. Ausst.-Kat. 1976b. Daneben weitere Kataloge und Dokumente: Nannucci 1970; Ausst.-Kat. Florenz 1975; Ausst.-Kat. Florenz 1976a.
- 115 Beispielhaft kann hier der Artikel zum Projekt „Sixty natural greens“ in der Künstlerzeitschrift „Fandangos“ angeführt werden; vgl. Nannucci 1976b (für das Projekt vgl. auch Nannucci 1977a; Edition einer Mappe mit 7 Lithografien und einem Textblatt). Für weitere Texte des Künstlers vgl. die Auflistung in Ausst.-Kat. Wien 1995, S. 233f.
- 116 Die Korrespondenz liegt im *Archiv Sohm (Staatsgalerie Stuttgart)* und im *Archiv John M. Armleder/Ecart (Cabinet des estampes, Genf)* vor. Im *Archiv Sohm* umfasst die Korrespondenz den Zeitraum von 1976 bis gegen Ende der 1980er Jahre, im *Archiv John M. Armleder/Ecart* von 1974 bis ca. Mitte der 1980er Jahre.
- 117 Vgl. Nannucci 1996. Die für die vorliegende Untersuchung wichtigen Interviews mit Nannucci sind bereits erwähnt worden, sie finden sich in den oben aufgeführten Katalogen; etwa Detterer 1995; Friedel 1995; Nannucci [1978] 1980; Detterer/Nannucci 1995.
- 118 Siehe Kap. VII (Bibliografie). Die Rezeption *Artpools* und seiner Aktivitäten setzte mit dem Katalog des italienischen Mail-Art-Künstlers Cavellini ein, der 1980 erschien und die Besuche des Künstlers in Kalifornien und Budapest im selben Jahr dokumentiert; vgl. Cavellini 1980, S. 67–76. Gemeinsam mit Cavellini führten die Galántais die legendäre Performance „Homage to Vera Muhina“ (1980) auf.
- 119 Vgl. u. a. Wessely 1993; Perneckzy 1989; Umbrella 1992b; Umbrella 1992a; Bellák 1992; Tölgyes 1996; Schraenen 1985b, S. 49.
- 120 Vgl. u. a. Szöke 1993; Timár 1993; Mulligan 1990; Wessely 1987, S. 6; Szöke 1984; Nagy 1990.
- 121 Vgl. u. a. Galántai 1992b.
- 122 Vgl. Galántai 1999b; Galántai 1999a; Galántai 2003. Daneben entsteht zur Zeit ein Text für die Publikation von Maurizio Nannucci über alternative Kunstorte; vgl. Klaniczay 2005. Der Dank geht an Julia Klaniczay und György Galántai für die Bereitstellung der Texte.
- 123 Vgl. Klaniczay/Galántai 2002; Galántai 2002.
- 124 Im Besitz des Archivs (*Artpool Art Research Centre*, Budapest).
- 125 Publikationen von *Artpool*: Ausst.-Kat. Budapest 1980; Ausst.-Kat. Budapest 1982a; Ausst.-Kat. Budapest 1982b; Ausst.-Kat. Budapest 1987; Ausst.-Kat. Budapest 1994; Ausst.-Kat. Budapest 1995; Ausst.-Kat. Budapest 1999; Commonpress 1984; Galántai 1980; Galántai 1981; Galántai 1982; Galántai 1985; Galántai 1988a; Galántai 1988b; Galántai 1992a; Galántai 1993; Galántai 1997; Arizona Board of Regents 1994. Für „Artpool Radio“ vgl. Audioarbeit Budapest 1987. Für Kooperation in Form von Publikationen und Publikationen als Ergebnis von Gemeinschaftsprojekten siehe *Artpool Art Research Center*: „Publications“. URL: <http://www.artpool.hu/Publications.html> [Stand Januar 2005]; *Artpool Art Research Center*: „Publications 1979–1991“. URL: <http://www.artpool.hu/Publications79-91.html> [Stand: Mai 2004].
- 126 Vgl. Ausst.-Kat. Budapest 1996.
- 127 Vgl. *Pool Windows* 1980–1982; AL 1983–1985; vgl. Timár 1993, S. 72.
- 128 Zur Monografie über Balatonboglár siehe *Artpool Art Research Centre*: „Balatonboglár“. URL: <http://www.artpool.hu/boglar/default.html> [Stand: September 2004].

II

Archive für Künstlerpublikationen



*Archive for Small Press and Communication (ASPC),
Antwerpen, 1992*

Foto: Guy Schraenen

© Weserburg | Studienzentrum für Künstler-
publikationen, Bremen

1 Archive for Small Press & Communication (ASPC)

1.1 Analyse der Archiventwicklung

Das ASPC entstand auf Initiative Guy Schraenens und Anne Marsilys 1974 in Antwerpen. Seine Gründung war eine Folge verschiedener Aktivitäten Schraenens seit Ende der 1950er Jahre. 1957/58 schloss er sich mit anderen Künstlern zur Gruppe *Cela* zusammen, die bis 1962 existierte.¹ Zwei Jahre nach Auflösung der Künstlergruppe eröffnete Schraenen die *Galerie Kontakt* in Antwerpen. Das Galerieprogramm, zunächst auf den Bereich der lyrischen Abstraktionen ausgerichtet, verlagerte sich gegen Ende der 1960er Jahre zunehmend auf Formen und Medien neuer avantgardistischer Kunstströmungen, Visuelle und Konkrete Poesie, Minimal Art, Klangkunst u. a. Die *Galerie Kontakt* war eine der ersten Galerien in Belgien überhaupt, die mit ihrem Programm dieses künstlerische Neuland betreten,² ein Markt für junge avantgardistische Kunst hatte sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht etabliert. Die kulturelle und Kunst-Landschaft Antwerpens war alles andere als auf Werke und Produktionen internationaler avantgardistischer Kunstströmungen ausgerichtet.³ Die Galerie lässt sich daher aus kommerzieller Sicht von Beginn an als Misserfolg bezeichnen.⁴ Schraenen konstatierte eine geringe Aufmerksamkeit potentieller Käufer und ein mangelndes Interesse von Seiten der Museen an den künstlerischen und dokumentarischen Materialien neuer Avantgardebewegungen und schlussfolgerte, dass sie der Vergessenheit anheim fallen würden.⁵ Seit 1966 organisierte Schraenen zahlreiche Ausstellungen in seiner Galerie, darunter, „Some Less Known Artists' Books“ (1977), „Xerox Works & Books“ (1977) und „Stamps in Praxis“ (1977). Letztere wurde im darauf folgenden Jahr in der *Galerie Stempelplaats* in Amsterdam gezeigt.

Die Charakteristika des Mediums Buch, das Ende der 1950er Jahre, Anfang der 1960er Jahre von den Künstlern neu entdeckt wurde, bewogen Schraenen, ein Archiv zu gründen.⁶ Schraenen stieß im Rahmen der Galerieaktivitäten auf das Künstlerbuch und die Künstlerpublikation im Allgemeinen: Anlässlich der Galerieausstellungen bat er die Künstler, ein Künstlerbuch zu konzipieren. Mit dem Erlös aus dem Verkauf dieses Buches sollte dann jeweils die Publikation eines weiteren Künstlerbuches finanziert werden. In einem Interview beschreibt er seinen eigenen Zugang zum Künstlerbuch: *Als ich damit angefangen habe, wusste ich nicht, was ein Künstlerbuch ist. Das gab es auch nicht – ja, Dieter Roth hatte schon Bücher gemacht, ich kannte diese aber nicht gut, und sicher war ich auch nicht der Einzige, der in*

diesem Moment Künstlerbücher herausgab. Das war so etwas, das passieren musste und das sich aus der Geschichte der Kunst erklärt. Aber ich habe nie gedacht: Ich geh ein Künstlerbuch machen. Was ich machte, war, mit einer Idee zu einem Künstler zu gehen und ihm zu sagen: ‚Mach mir ein Buch. Aber ich will nicht, dass das ein Buch über dich ist, ich will nicht, dass das ein Buch ist mit Poesie oder Abbildungen, ich will nicht, dass da Radierungen sind, nicht Lithografien. Ich will, dass du ein Ding machst, das ein Ensemble ist.‘ Später habe ich gesehen, dass das Künstlerbücher waren und dass auch viele andere Leute in dieser Zeit bereits angefangen hatten, Künstlerbücher herauszugeben.⁷

Seine Finanzierungsidee ging jedoch nicht auf, da sich auch für diese Werke keine Käufer fanden. Dazu erklärt Schraenen in einem Interview: *Niemand wollte diese Bücher. So habe ich diese über die Welt verteilt, aber wir haben nichts verkauft. Es war ganz schwer, immer das zweite und das dritte Buch und das fünfte und das fünfzigste Buch zu machen, weil das nie über den Erlös aus dem vorangegangenen finanziert werden konnte.* [Der Interviewer Rainer B. Schossig stellt an dieser Stelle fest: „Also eine finanzielle Katastrophe, kann man sagen?“] *Ja, aber in dieser Zeit war eine finanzielle Katastrophe keine Katastrophe. Heute sind finanzielle Katastrophen Katastrophen, aber in den 60er Jahren war das keine Katastrophe, das war normal. Weil man auch – und das war in den 60er Jahren anders als heute – wenn man eine Galerie aufmachte oder [...] einen Verlag, machte man einen bestimmten Verlag auf, um etwas Bestimmtes zu verlegen. Heute macht man einen Verlag auf, um Geld zu machen. Das ist der Unterschied. In den 60er Jahre machte man eine Galerie auf, um eine bestimmte Strömung in der Kunst zu zeigen. Heute macht man eine Galerie auf, um Geld zu machen. Oder um in diesen Schickimicki-Kreis zu kommen.*⁸

In dem 1973 gegründeten, nicht auf kommerziellen Gewinn ausgerichteten Kleinverlag *Guy Schraenen éditeur* begann Schraenen, Publikationen seiner Künstler in geringer Auflage und so kostengünstig wie möglich zu verlegen. Der besondere Vorteil von Künstlerpublikationen lag für Schraenen in ihrem Format, das die Distribution erleichterte:

*Während meine Galerie nur für ein eingeschränktes Publikum von Interesse war, erlaubte es mir der Verlag, die Werke von Künstlern, die ich ausstellte, in alle Welt zu verschicken. Der Austausch von Publikationen mit anderen Verlegern und Künstlern schien mir ebenfalls sehr wichtig. Angesichts ihrer vielfältigen Formen und Themen war es mir ein zentrales Anliegen, beim Publikum Interesse für diese Publikationen zu wecken.*⁹

Er versandte diese Arbeiten an kleine Verlage, darunter die *Edition Hansjörg Mayer* in Stuttgart, alternative Kunstorte, wie die *Exchange Gallery* in Lodz, und einzelne Künstler, wobei er die entsprechenden Adressaten zunächst dem Impressum von Katalogen entnahm. Es gelang ihm dadurch, weitere Kontakte zu knüpfen, die Arbeiten seiner Künstler weltweit bekannt zu machen und durch den Austausch selber an Informationen über und Materialien von Künstlern zu gelangen. Von Beginn an spielte dabei der Gedanke der Zirkulation eine Rolle:

*Und, das war auch wichtig, ein Buch kann man per Post schicken und es kann allein durch die ganze Welt gehen, sein Eigenleben haben.*¹⁰

Das Künstlerbuch führte, ebenso wie jede andere Form der Künstlerpublikation, aufgrund der Möglichkeit seiner Distribution zur Entstehung neuer Wege eines internationalen Informationsaustauschs, wie Schraenen im Gespräch mit dem Bibliothekar Lutz Jahre erklärt:

*Die Tatsache, dass die Künstler in dieser Zeit ein Publikationssystem entwickelten, war in gleicher Weise für mich wichtig. Zum ersten Mal in der Geschichte konnte zum Beispiel ein Künstler irgendwo in São Paulo innerhalb eines Monats in 200 verschiedenen Orten der Welt seine Arbeiten präsentieren – durch diese relativ einfach zu versendenden Arbeiten oder etwa durch eine kleine Schallplatte oder durch ein kleines Buch. Und genau das war eben bedeutend! Denn bis zu diesem Zeitpunkt musste man immer auf dieses ganz schwerfällige System der Kunstaussstellungen, Kunstkritiker, Kunsthistoriker, Museen und Galerien zurückgreifen. Ich bin überzeugt davon, dass dieser Schritt absolut revolutionär war, nicht nur innerhalb der Kunst selbst, sondern als Kommunikationssystem der Kunst.*¹¹

Schraenen partizipierte an dieser Entwicklung: Sein Verlag wurde wie viele andere Kleinverlage, Künstlerinitiativen und alternative Kunstorte zu einem Knotenpunkt innerhalb des internationalen alternativen Netzwerkes. Mit Galerie und Verlag positionierte sich Schraenen gegenüber dem Kunstmarkt.¹²

Das ausschließlich auf Künstlerpublikationen spezialisierte Verlagsprogramm umfasste nicht nur visuelle und/oder textbasierte Arbeiten. Schraenen verlegte darüber hinaus Werke aller Genres, die vielfältig werden konnten, auch in Form auditiver und audio-visueller Medien: Kassetten, Schallplatten, Filme, Videos etc. Des Weiteren gab er Kataloge zu seinen Ausstellungen heraus. Anlässlich von Ausstellungen und Veranstaltungen oder als Bestandteile von Projekten erschienen bei *Guy Schraenen éditeur* zwischen 1973 und 1978 um die 100 Publikationen u. a. in Zusammenarbeit mit verschiedenen Künstlern,¹³ darunter Henri Chopin, François Dufrêne, John Giorno, Bernard Heidsiek, Ulises Carrión und Józef Robakowski.¹⁴

Von 1973 bis 1999 präsentierte Schraenen die Ergebnisse seiner bisherigen publizistischen Arbeit in insgesamt 19 Ausstellungen. Er nutzte dafür nicht allein seine eigene Galerie, sondern auch andere, europaweit ansässige Galerien, Kunstorte und Institutionen, die sich dem Bereich des Buches und der Künstlerpublikation insgesamt verschrieben hatten: das *Centre d'Informations Georges Pompidou* (Paris), *La Mamelle* (New York), *Buch Julius* (Stuttgart), *Boekie Woekie* (Amsterdam), die *Library of International Literature* (Moskau), *Granary Books* (New York) u. a.¹⁵

Schraenen überließ den Künstlern die komplette Gestaltung der Bücher und großen Raum für Interventionen, beispielsweise eigene Beiträge. Diese Bücher sollten den Ausstellungen, anlässlich derer sie erschienen, in Inhalt, Form und Konzept gerecht werden. Schraenen stellte den konzeptuellen

Zusammenhang zwischen Katalog und Ausstellung u. a. in einer der Publikationen der „Sammlung für Künstlerbücher“ dar:

*Diese unterschiedlich gestalteten Publikationen, die zu Ausstellungen erscheinen, spiegeln einerseits die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst und die veränderte Einstellung des Künstlers zu seinem Katalog. Andererseits sind sie wichtiger Bestandteil der Ausstellung, eine wichtige Spur, mit der oft genug ein vergängliches Kunstereignis dokumentiert wird, eine Installation ‚in situ‘ oder eine Werkauswahl, die sich zu einem spezifischen Ganzen formiert.*¹⁶

Im Katalog der dem ASPC gewidmeten Ausstellung „Kunst-enaars-publikaties“ (Centrale Bibliotheek Rijksuniversiteit, Gent, 1988) geht Schraenen darauf ein, wie die Darstellung des Archivkonvoluts im Katalog mit der Ausstellung als solcher korrespondiert:

*Ich selbst habe immer versucht, Kataloge herauszugeben, die bestmöglichst den Gegenstand einer Ausstellung spiegeln. Daher wählte ich für den Ausstellungskatalog Kunst-enaars-publikaties (Rijksuniversiteit Gent, Gent 1988), der Sammlung des „Archive for Small Press & Communication“ folgende Form: Informationen, Texte und Abbildungen der ausgestellten Werke wurden als zusammenhängender Part zwischen zwei gleich große Teile gestellt, die aus Fragmenten von Zeitungen bestehen. Ich wollte so durch die Präsentationsform auf die Problematik der ausgestellten Sammlung hinweisen, Publikationen von Künstlern, „Marginalien“ genannt, im Gegensatz zu den Massenmedien, die für Desinformation verantwortlich sind.*¹⁷

Schraenens hier zitierte Ausführungen zur Konzeption des Ausstellungskatalogs verdeutlichen die Schwierigkeit, ephemere Arbeiten in einem Katalog zu präsentieren. Darüber hinaus zeigen sie, dass er sich kritisch mit der Vermittlung von Kunstwerken auseinander setzte, beispielsweise mit der Vermittlung von Kunst durch Massenmedien.

Im Zuge seiner Partizipation am künstlerischen Netzwerk ergab sich für Schraenen die Frage, was mit den ihm zukommenden Publikationen zu geschehen habe, wie sie einem Publikum zugänglich zu machen und zu bewahren seien. Die Konsequenz aus diesen Überlegungen war die Gründung eines eigenen Archivs; dazu berichtet Schraenen:

*And with this beginning of a heritage in my hand I said to myself: that must be made as public as possible and from that moment on I very quickly learned to appreciate it. I have created this archive, I made it official, I gave it a real status that could function independently albeit completely privately. I founded it in 1974 and it continues to grow and function.*¹⁸

Mit der Gründung des Archivs wurde Schraenens bisherige Sammlung zum Archivkonvolut. Von Anfang an war das ASPC nicht nur Ort der Bewahrung, sondern war Ausgangspunkt und Ort verschiedenster Aktivität. Schraenen organisierte, teilweise in Kooperation mit anderen Kunstorten, Kunstinstitutionen und Künstlerinitiativen, Veranstaltungen in Form

von Ausstellungen, Symposien, Radiosendungen, Konzerten und Vorträgen. Das *ASPC* verlieh nicht nur dem Sammlungskonvolut, bestehend aus Dokumenten, Materialien und Kunstwerken, eine Struktur, innerhalb der es optimal bewahrt und benutzt werden konnten, das Archiv bildete auch den Rahmen für die Veranstaltungen.¹⁹ Schraenen gründete mit dem *ASPC* zwar eine grundsätzlich private Einrichtung, setzte sich aber das Ziel, den Archivbestand in der Öffentlichkeit bekannt zu machen. Im gleichen Maße wie die Kataloge neue Gestaltungs- und Präsentationsformen darstellten, strebte Schraenen mit dem Archiv die Realisierung neuer Vermittlungs- und Bewahrungsstrukturen an.²⁰

Das Archiv wuchs nach seiner Gründung kontinuierlich an. Erweiterung erfuhr es bis zu seinem Eingang ins Museum 1999 u. a. durch Schraenens publizistische und kuratorische Aktivitäten. Anhand des „Text-Sound-Image. Small Press Festival“, das 1976 in Antwerpen stattfand, kann die rasche Erweiterung des Archivkonvoluts nachvollzogen werden. Zum Festival erschien ein gleichnamiger Katalog, in dem Schraenen den Rahmen der Veranstaltung skizziert:

*The received publications [...] from 28 countries covered all possible tendencies of today's art: from action to video, from photography to painting... [...] I hope it will be the occasion for a new public to discover, through the most different expressions of Art, what in fact is the „Big Press“ of today.*²¹

Insgesamt 600 Künstlerpublikationen und Klangkunstwerke wurden auf der ersten Station in Antwerpen (*Galerie Kontakt*) präsentiert. Die Festival-Ausstellung wanderte im Anschluss nach Brüssel (*Galerie Posada*, 1976) und Gent (*Galerie Zwarte Zaal*, 1977); auf der letzten Station konnten bereits 900 Publikationen gezeigt werden.

Besonderes Interesse galt der Arbeit von Künstlern aus Lateinamerika und den osteuropäischen Ländern. Ihrer Arbeit widmete Schraenen 1977 in Le Havre (*Maison de la Culture*) eine eigene Ausstellung unter dem Titel „Éditions et communications marginales d'Amérique Latine“ („Marginal publications and communications from Latin America“). Sie fand im Rahmen des Kolloquiums „Politique et censure en Amérique Latine“ („Politics and censorship in Latin America“) statt und war die erste Ausstellung, die Schraenen auf Anfrage einer Institution realisierte. Sie war der Auftakt zu einer intensiven Auseinandersetzung mit lateinamerikanischen Künstlerpublikationen in zahlreichen Veranstaltungen, beispielsweise in der Ausstellung „„Aquí Mexico and Various Publications & Rubber Stamp Works““ (*Archive Space*, Antwerpen) im Jahr 1985.

Schraenen realisierte insbesondere in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre im Kontext des *ASPC* eine Reihe von Mail-Art-Projekten, die ihre Hauptzeit in den 1970er Jahren hatten. Viele ephemere Arbeiten im Archiv, etwa die Typewriter-, Xerox- und Stempelarbeiten, resultieren insbesondere aus der Mail Art. Gegen Ende der 1970er Jahre konstatierte Schraenen

in Bezug auf die Mail Art und ihre Projekte allerdings einen zunehmenden Qualitätsverlust, den er auf die Popularisierung der Bewegung und eine generelle Vereinnahmung der Kunst durch den Kunstmarkt zurückführte.²² 1980/81 veranstaltete Schraenen ein umfangreiches Ausstellungs-Projekt zur Mail Art, das „International Mail Art Festival“ im *Internationaal Cultureel Centrum (I.C.C., Antwerpen)*.²³ Zu Beginn des Projekts startete er einen Aufruf, ihm Werke für die Ausstellung zuzuschicken. Über den Zeitraum eines Jahres trafen Beiträge von Künstlern ein, die Schraenen monatlich in der Mail-Art-Publikation „Libellus“ veröffentlichte.²⁴ Im Oktober 1981 fand die Ausstellung „International Mail Art Festival Show“ statt: Schraenen präsentierte alle eingegangenen Werke, ergänzt um Werke aus seinem Archivbestand. Diese Ausstellung bot eine Übersicht über die Vielfalt der Mail Art in Form von Mail-Art-Publikationen, Mail-Art-Objekten, Audio-Mail-Art, Stempelarbeiten etc. Während der Ausstellung fanden ein Mail-Art-Workshop und verschiedene Performances statt, deren Abschluss die Konzert-Performance „Aeropus I“ bildete.²⁵ Rückblickend musste Schraenen feststellen, dass er mit diesem Festival das Ende der Mail Art eingeläutet hatte:

*This exhibition brought to a conclusion a period in which many contacts and the most important Mail Art projects had been made. After this the projects and the participants became too numerous. The inflation of Mail Art led to a situation where real communication was no longer possible. On the one hand, art had been conquered by the art market, and, on the other hand, the commercialism of art had deprived the so-called marginal art of its ground. In the meantime, the Mail Art participants have grown into an immeasurable, fluctuating number today whereas there used to be only about a hundred at the beginning of the seventies. [...] The eighties marked the beginning of the decline of a network of relationships between artists from different and distant countries. Since then the mailbox has been flooded with invitations for no special reasons except that of breaking the daily routine of postal delivery.*²⁶

Das Festival wurde auch von den meisten Künstlern, die in der Mail Art aktiv gewesen waren, als deren Abschluss angesehen.²⁷

Gegen Mitte und Ende der 1970er setzten sich Künstler vermehrt mit den Möglichkeiten einer sich entwickelnden Videotechnik auseinander.²⁸ Auch Schraenen beschäftigte sich mit Video und Film: Abgesehen von dem Film „Cela“ (16mm, 20') aus dem Jahr 1960 entstanden in den Jahren 1974 und 1975 fünf Filme auf Super8: „Ornithologie“ (I; II) und „Middelheim“, alle 1974, sowie „Encoconnage“ (1975) und „Ornithologie III“ (1975). Ein weiterer Film erschien im Jahr 1985 unter dem Titel „Still Life“.²⁹ Darüber hinaus entstanden zwei Video-Dokumentationen, „Van Ruimten, kleuren... en stilten“, 1986 („Het Gerucht“, *BRT television*), und „Freiheit zum Klange“ von 1992 (*ASPC/NMWB, Bremen*). Im November 1981 folgte Schraenen einer Einladung nach Poznań und berichtete in der *Maximal Art Gallery*, im Rahmen des von der Autoren-

galerie organisierten „Mail Art-round table“, über das *I.C.C.*-Projekt. Schraenen äußerte in seinem Vortrag „Art Through Mail – or – Mail Art“ seine Kritik an der Entwicklung der Mail Art seit Ende der 1970er Jahre.³⁰ Dem Vortrag in Poznań folgten zahlreiche weitere Vorträge und Lesungen in zehn verschiedenen polnischen Städten. Neben Vorträgen organisierte Schraenen in verschiedenen alternativen polnischen Kunstorten Ausstellungen, durch die er den Austausch mit polnischen Künstlern erweiterte. Sein Anliegen war es, die Arbeit dieser Künstler außerhalb Polens bekannt zu machen und zugleich künstlerische und dokumentarische Materialien von Künstlern aus der ganzen Welt in Polen zu präsentieren.³¹ Zwei Ausstellungen, jeweils von einem Vortrag begleitet, stehen exemplarisch für die Ausrichtung des *ASPC* auf Austausch und Kommunikation mit der zeitgenössischen polnischen Kunstszene. Beide fanden 1984 in Polen statt: „Documents as Statements“ (*STK*, Lodz; Dzienkanka, Warschau; Wroclaw) und „A view on Belgian Art“ (*STK*, Lodz; Dzienkanka, Warschau; Wroclaw). Die erste dieser Ausstellungen stellte das *ASPC* in Programm, Umfang und Funktion vor.³² Gegenstand der folgenden Ausstellung war die alternative belgische Kunstszene, wobei der Schwerpunkt auf konzeptuellen Arbeiten lag; u. a. waren Eduard Bal, Luc Deleu, Denmark und Jacques-Louis Nyst mit Werken vertreten, Letzterer mit Videoarbeiten.³³ Die Auseinandersetzung mit der polnischen Avantgarde seit den 1960er Jahren wurde zu einem Schwerpunkt der Aktivitäten im Kontext des *ASPC*, der sich auch im Bestand niederschlug. Im März 1985 veranstaltete das *ASPC* eine große Schau zeitgenössischer polnischer Künstlerpublikationen, „Poolse ‚Avant-garde‘“ (*I.C.C.*, Antwerpen). Neben Künstlerpublikationen und Klangkunst konnte das gesamte Spektrum der Medien gezeigt werden, mit denen polnische Künstler neuer avantgardistischer Kunstströmungen arbeiteten, dazu zählten auch Video, Film und Fotografie. Schraenen äußert sich im Vorwort des Ausstellungskatalogs über die Situation der alternativen Kunstszene in Polen: Er beklagt einen unzulänglichen Informationsfluss zwischen polnischen und westeuropäischen bzw. internationalen Künstlern und schreibt in diesem Zusammenhang zur Zielsetzung der Ausstellung:

*En voor kunstenaars uit de Oostblok zijn zij een unieke wijze om hun werk in het Westen bekend te maken. Aangezien de documentaire aard van deze tentoonstelling is het niet de bedoeling het oeuvre van de kunstenaar, wiens werk getoond wordt, uit te diepen, maar een zo globaal mogelijk beeld te geven van de Poolse kunstscene sinds 1970, alsook een beeld te geven van de diversiteit der ontplooide activiteiten en van de media die zij hiervoor gebruiken.*³⁴

Mit Werken aus dem *ASPC* waren u. a. die Künstler Henryk Gajewski, Jan Swidzinski und Józef Robakowski vertreten. Des Weiteren veranstaltete Schraenen 1986 die Ausstellung „Registered in Poland“, inklusive Vortrag, im *Het Apollohuis* in Eindhoven. Zwei Jahre darauf hielt Schraenen einen Vortrag mit dem Titel „Zajac Pozycje“ in der *Galeria Stodola* und der *Galeria Dzialan* in Warschau.

Eine wichtige Erweiterung erfuhr das Archiv durch die Einrichtung eines eigenen Ausstellungsraumes im Jahr 1984, die aufgrund eines Umzugs innerhalb Antwerpens möglich geworden war. Dieser Raum, der *Archive Space*, schloss sich den Räumlichkeiten des Archivs direkt an und wurde mit der Ausstellung „Assembling Publications“ im gleichen Jahr eröffnet. Das Programm des *Archive Space* skizziert Schraenen wie folgt:

*The intention was to regularly update the collection and to display the totality of works within a particular section, for example, or to devote exhibitions to artists with which the ASPC was particularly concerned.*³⁵

Der *Archive Space* existierte bis ins Jahr 1992. Hier konnten ca. 30 Ausstellungen realisiert werden, die sich Teilbereichen des Konvoluts und ihren Schnittstellen widmeten, darunter Sound Poetry, Künstlerbücher und Fluxus.³⁶ Mehrfach fanden Ausstellungen zu internationalen Kleinverlagen und länderspezifischen Themenpunkten statt. Auch das Werk und die Arbeit einzelner Künstler und künstlerischer Initiativen (John Cage; *Club Moral/Force Mental* u. a.) wurden hier gezeigt.³⁷

Zwischen 1978 und 1984 stand Schraenen kein eigener Raum zur Verfügung, die Ausstellungen und Veranstaltungen des *ASPC* fanden daher an wechselnden Orten statt. Aus demselben Grund war es zu verschiedenen Kooperationen mit alternativen Einrichtungen gekommen. Schraenen verweist rückblickend auf vier Kunstorte, mit denen es eine besonders intensive Zusammenarbeit gegeben hatte:³⁸ Gegen Mitte der 1970er Jahre begann der Kontakt zwischen Schraenen und Ulises Carrión in Amsterdam, dessen Buchladen *Other Books and So* im selben Jahr wie das *ASPC* gegründet worden war. 1976 nahm Carrión am „Small Press Festival“ in Antwerpen teil und Schraenen organisierte verschiedene Ausstellungen in *Other Books and So*.³⁹ Carrión beteiligte sich mit Leihgaben u. a. an „Éditions et Communications d'Amérique Latine“ (*Maison de la Culture du Havre*, Le Havre, 1977), dem „International Mail Art Festival“ (*I.C.C.*, Antwerpen, 1981) und „Kunst-enaars-publikaties“ (*Centrale Bibliotheek, RUB*, Gent, 1988). Schraenen gab darüber hinaus verschiedene Audio-Arbeiten von Carrión heraus: 1977 erschien „The Poet's Tongue“ (Audio-Kassette) bei *Guy Schraenen éditeur*, 1985 produzierte er „Hamlet for 2 voices“ im Programm „Geluidspoëzie & Taalwerken“ (*S.E.M.*, Antwerpen), ebenfalls als Audio-Kassette. In der Sendereihe „I am an Artist“ (*Radio Centraal*, Antwerpen, 1989), auf die im Folgenden noch näher eingegangen wird, widmete Schraenen Ulises Carrión eine Sondersendung.⁴⁰

Ein anderer Kunstort, mit dem das *ASPC* seit Anfang der 1980er Jahre zusammenarbeitete, war die 1978 von Józef Robakowski in Lodz gegründete *Exchange Gallery*. Der Kontakt ergab sich zu einer Zeit, in der die alternative polnische Kunstszene unter staatlicher Zensur stand und vom internationalen Kunstgeschehen stark isoliert war.⁴¹ Für Schraenen und das *ASPC* war die Kooperation mit der *Exchange Gallery* insofern wichtig, als er über Robakowski mit anderen alternativen polnischen Kunstorten in Verbindung kam.

1981 wurden in Belgien zwei Künstlerinitiativen ins Leben gerufen, mit denen das *ASPC* ebenfalls intensiv zusammenarbeitete: Dies war einerseits *Club Moral* von Annemie Van Kerckhoven und Danny Devos in Antwerpen, ein alternativer Kunstort für junge, avantgardistische Kunst, der auf Kommunikation und den Austausch von Information ausgerichtet war. *Club Moral* gab eine eigene Publikation, das Magazin „Force Mental“ heraus, in dem Schraenen anlässlich verschiedener Ausstellungen und Festivals Artikel und Interviews veröffentlichte. Van Kerckhoven und Devos bezogen auch alle anderen Medien in ihre Arbeit mit ein, Radio, Audio-Kassetten, Video etc. Der Kunstort *Club Moral* war sowohl Informationsort als auch Ausstellungsraum. Die wertungsfreie Auseinandersetzung mit einem breiten Medienspektrum, auf der *Club Moral* basierte, entsprach dem konzeptuellen Ansatz, der dem *ASPC* zugrunde lag. Andererseits realisierte Schraenen in und gemeinsam mit der *Galerij van de Akademie (GA)* in Waasmunster bei Antwerpen zahlreiche Ausstellungen und andere Projekte. Die *GA* war von Wilfried Huet, selbst Künstler und damals Direktor der *Gemeentelijke Academie Waasmunster*, gegründet worden.⁴² Ein wichtiges Projekt, das Schraenen in der *GA* zur Ausführung brachte, ist „L'art en Otage“;⁴³ ferner hielt Schraenen dort Vorträge und veranstaltete neben Ausstellungen 1990 eine Filmvorführung sowie eine Performance.⁴⁴

Alternative zeitgenössische Kunstorte der 1970er und 1980er Jahre stellten außerdem einen zentralen Punkt in der Arbeit Schraenens dar.⁴⁵ In diesem Zusammenhang ist die Radiosendung „I Am an Artist“ von Schraenen zu nennen. Sie umfasste eine Serie von 38 Interviews, die *Radio Centraal* (Antwerpen) zwischen 1987 und 1989 ausstrahlte. Die Interviews wurden mit Gründern und Leitern internationaler Künstlerinitiativen geführt, wobei das Interview mit Wilfried Huet den Auftakt machte. Es folgten weitere Interviews, u. a. mit Paul Panhuysen (*Het Apollohuis*, Eindhoven), György Galántai (*Artpool*, Budapest), Annemie Van Kerckhoven und Danny Devos (*Club Moral*, Antwerpen), Józef Robakowski (*Exchange Gallery*, Lodz), Ulises Carrión (*Other Books and So*, Amsterdam) und Joris de Laet (*Studio voor Experimentele Muziek, S.E.M.*, Wilrijk, nahe Antwerpen).⁴⁶ Darüber hinaus setzte sich Schraenen in Ausstellungen, Essays und Interviews mit Kleinverlagen im Kunstkontext auseinander. Zum Komplex Small Presses organisierte er u. a. im *Archive Space* die Ausstellung „12 Selected Publishers“ (Antwerpen, 1990–1991), in der er beispielsweise die Arbeiten der *Beau Geste Press* (Cullompton, Devon), von *Ecart Publications* (Genf), *Kontexts Publications* (Amsterdam), der *Something Else Press* (New York) sowie die Quintessenz seiner eigenen Verlagstätigkeit vorstellte. Auch die Ausstellungsreihe „Verlage wie keine anderen“, die er seit 1998 im *Neuen Museum Weserburg Bremen* organisierte, nimmt Bezug auf diesen Themenschwerpunkt.⁴⁷

Seit 1981 setzt Schraenen in seiner Arbeit das Medium Radio ein, auch im Rahmen seiner Beschäftigung mit Klangkunst, der er eine eigene Audio-

Abteilung in seinem Archiv widmete. Die Bedeutung dieses Mediums für die Arbeit des ASPC und insbesondere hinsichtlich des Versuches, Informationen zugänglich zu machen, fasst Schraenen wie folgt zusammen: *Artists continually explored new domains of creativity and, as they did so, the ASPC attempted to conserve the traces of their developments and to keep those people who were interested informed. The Archive achieved this – in Belgium and abroad – through exhibitions, lectures and through the radio, which became a means of transmission for both information and works. „Free“ radio par excellence – in which one is a partner, responsible for the production, the technical aspects and the realisation – Radio Centraal, in Antwerp, became one of the regular means of diffusion employed by the ASPC, in the same way that the Archive Space was its regular exhibition space.*⁴⁸

Das Konzept hinter der Anwendung des Mediums Radio machte dieses für das ASPC in gewisser Weise zu einem alternativen Kunstraum; Schraenen stellt hier eine Verbindung zwischen dem Radio und dem Ausstellungsraum *Archive Space* her. In diesem Zusammenhang ergeben sich Parallelen zum Einsatz des Mediums Fernsehen durch Gerry Schum in der so genannten Fernsehgalerie.⁴⁹ Seit seinem Bestehen erschienen bei *Guy Schraenen éditeur* Klangkunstwerken in Form von Schallplatten und Audio-Kassetten. Schraenen gab zwischen 1973 bis 1977 Werke von Bernard Heidsieck, Henri Chopin, François Dufrière, Brion Gysin, Sten Hanson, Ulises Carrión und Vladan Radovanovic heraus. Auch die produzierten und z.T. selbst moderierten Radioprogramme widmete Schraenen hauptsächlich dem Bereich der Klangkunst und illustrierte sie mit Beispielen aus dem ASPC. Einige Programme waren mit Ausstellungen oder Projekten verbunden. Zwischen 1981 und 2001 entstanden insgesamt 15 Programme; sechs davon waren Sendereihen (u.a. „I Am an Artist“, 1987–89, *Radio Centraal*, Antwerpen). Die von Schraenen produzierte Reihe „Konvooi, Artiesten op de Kaaien“ wurde zwischen 1987 bis 1993 wöchentlich gesendet (*Radio Centraal*, Antwerpen). Mit „Mail Art Sound“ (*BRT 3*, Brüssel, 1981), der ersten Radioübertragung, „Aeropus I“ (*BRT 3*, Brüssel, 1982) und „The Sound of Fluxus“ (*Radio Centraal*, Antwerpen, 1992) konnten Klangkunstwerke präsentiert werden, die Ergebnisse oder Teile von Projekten und Veranstaltungen waren.⁵⁰ Zur Neuen Musik entstanden zwei Radioprogramme, 1987 das aus sieben Sendungen bestehende „Radiofonisch Festival van de Nieuwe Muziek“ (*Radio Centraal*, Antwerpen) sowie die im folgenden Jahr produzierte Sendung „Nouvelle musique belge“ (*Radio Air Libre*, Brüssel, 1988). Unter dem Titel „Freiheit zum Klange“ (*Radio Bremen 2*, Bremen, 1992) realisierte Schraenen vier Sendungen, die den Werken visuell arbeitender Künstler im Bereich der Musik gewidmet waren. Im Anschluss fand eine gleichnamige Ausstellung im *Neuen Museum Weserburg Bremen* statt. In den 1990er Jahren folgten weitere Radioübertragungen zur Klangkunst bzw. zum Einsatz und zur Bedeutung des Klangs in der zeitgenössischen, experimentellen Kunst im weitesten Sinne.⁵¹

Anfang der 1980er Jahre, unter dem zunehmenden Druck des Kunsthandels, veränderte sich die internationale Kunstszene. In der Folge übernahm der Kunstmarkt selbst die Funktion eines prädominanten Kommunikations-systems in der Kunst. Das alternative Kommunikationsnetzwerk verlor für viele Künstler seine Bedeutung, da es von einer Flut an ‚Werken‘ überschwemmt wurde. Auch neue künstlerische Strömungen, die ein breites Publikum ansprachen und kommerziellen Erfolg hatten, nahmen Einfluss auf die Auflösung der alternativen Kunstszene; so kündigte sich beispielsweise die Rückkehr zur Malerei durch die Neue Malerei an. Kunstrichtungen der 1970er Jahre wie Land Art mit ihren ortsgebundenen Arbeiten, aber auch Konzeptkunst und Performance Art, die keine Kunstobjekte im traditionellen Sinne hervorbrachten, blieben vom Kunsthandel unbeachtet. Der Kunsthistoriker Max Hollein führt dies wie folgt aus:

Arbeiten dieser Künstler [d. h. Protagonisten der Land Art, Konzeptkunst, Performance Art etc.] waren aufgrund ihrer Dimension, ihres konzeptuellen Überbaus, ihrer direkten Verbindung mit einer spezifischen Umgebung bzw. Ort, ihrer Immaterialität oder Vergänglichkeit keine Kunstobjekte im traditionellen Sinn, nicht geeignet als ‚sammel- und ausstellbare Kunstware‘.⁵²

Zur selben Zeit, Anfang der 1980er Jahre, erklärte Schraenen den Sammlungsprozess in vielen Bereichen seines Konvoluts, vor allem in Bezug auf die Mail Art, für abgeschlossen.⁵³ Dennoch versuchte er, sein Archiv weiter zu komplettieren.⁵⁴ Auch den Zenit des Künstlerbuchgenres betrachtete er nun als überschritten, verweist allerdings rückblickend in einem Interview auf gelungene Beispiele dieses Genres aus den 1980er Jahren.⁵⁵ Seit den 1980er Jahren ist auch eine Veränderung der Aktivitäten des ASPC zu konstatieren. Schraenen begann zunehmend, sich der offiziellen Vermittlungsmedien zu bedienen, die ein breites Publikum erreichen konnten.⁵⁶ Auch in Museen stellte er jetzt aus und veröffentlichte Artikel in Kunstzeitschriften. In diesen wandte er sich gegen die Einflussnahme des Kunsthandels auf die künstlerische Arbeit:

From the 1980s onwards, as mercenary considerations began to prevail more and more in the world of culture, the ASPC infiltrated itself into the information networks: it made use of museums, radio stations or art magazines in order to resist this tendency, despite knowing that, for the moment, it was fighting a losing battle.⁵⁷

Etablierte Wege und Massenmedien zu nutzen erschien Schraenen wirksamer, als sich weiterhin ausschließlich auf alternative Kunstforen zu beschränken. Indem die alternative Kunstszene vom internationalen Kunstmarktboom in den 1980er Jahren vereinnahmt wurde und die Phase der alternativen Kommunikationsnetze, die in den 1970er Jahren ihren Höhepunkt erlebt hatten, zu ihrem Ende gelangte, bahnte sich das ASPC neue Wege der Vermittlung über die Medien und Institutionen, die auch die kommerziell orientierte Kunst nutzte. Schraenen wandte sich verstärkt der Informationsvermittlung und der Präsentation dessen zu, was sich bis zu diesem Zeitpunkt in seinem Archiv angesammelt hatte. Er blieb allerdings

weiterhin seinem Archivkonzept treu. Seit den 1980er Jahren liegt die Bedeutung des Archivs in erster Linie in seiner Funktion als ‚Gedächtnis‘: Das Wirken der Kunstszene der 1960er und 1970er Jahre soll vorgestellt werden.

1990 wurde Schraenen beauftragt, für das *Neue Museum Weserburg Bremen (NMWB)* eine Sammlung von Künstlerbüchern aufzubauen, die Bibliothek und Museum in einem sein sollte. Bereits gegen Ende der 1980er Jahre hatten sich Kontakte zwischen ihm und dem Museum ergeben. Im Laufe der folgenden Jahre entstand eine eigene Abteilung für Künstlerbücher im *NMWB*, die Schraenen als „Museum in einem Museum“⁵⁸ bezeichnet. Zur Einrichtung dieser Sammlung im *NMWB* führt Schraenen aus:

*Obwohl die Künstler keine didaktischen Absichten verfolgen, eröffnen sie uns durch ihre Bücher einen zuvor unbekanntem Zugang zu ihrem Werk und zum Verständnis ihres schöpferischen Vorgehens. Diese Arbeiten sind jedoch nicht als bloße Dokumente zu betrachten, sondern als eigenständige Werke. Sie erfordern neue Strukturen, neue Formen von Bibliotheken, neue Arten der Ausstellung.*⁵⁹

Rückblickend äußert er sich damit auch zum Archivprojekt, mit dem er neue Wege der Vermittlung ephemerer Werke erprobte.

Der erste Direktor des *NMWB*, Thomas Deecke, beschreibt das Sammlungskonzept, das der Abteilung für Künstlerbücher zugrunde liegt, und geht insbesondere auf die Bedeutung ein, die in der neuen Form der Präsentation dieser Bücher liegt:

*Guy Schraenen begriff sofort, dass sich hier die Chance bot, die lang gehegte Idee von einer Sammlung von Künstlerbüchern in und für ein Museum zeitgenössischer Kunst und nicht in einer Bibliothek anzulegen, um die Künstlerbücher endlich aus der engen Umarmung der reinen Bücherfreunde zu lösen und sie aus dem Gefängnis der Bücherborte zu befreien, wo sie den Betrachtern den Rücken zuwendeten [...] und sie den Bild- und Kunstfreunden als Kunstwerke vor die Augen zu legen, für die sie ja auch geschaffen worden waren. [...] Dies war eine völlig neue Art mit den Künstlerbüchern der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts umzugehen. Noch nie, außer in seltenen Ausstellungen, waren Künstlerbücher vornehmlich als Kunstwerke betrachtet und so demonstrativ gleichwertig neben Bildern, Skulpturen, Grafiken, Environments und Installationen in einem Museum auf Dauer präsentiert worden.*⁶⁰

Die Bremer Sammlung für Künstlerbücher war von Beginn an als autonome Abteilung angelegt, sie wurde weder in die museumseigene Bibliothek noch in eine grafische Sammlung eingeordnet. Vielmehr sollte auf diese Weise die Eigenständigkeit der Bücher als Kunstwerke herausgestrichen werden und das einzelne Künstlerbuch als Kunstwerk wahrgenommen werden können.⁶¹

In die Ausstellungen der Sammlung brachte Schraenen immer wieder Teile seines Archivkonvoluts als Leihgaben ein. Teilweise in Kooperation mit dem *ASPC* realisierte er zwischen 1992 und 2004 insgesamt 26 Ausstellungen

zum Bereich des Künstlerbuches, in denen das Medium im Rahmen seiner Geschichte, in seinen diversen Formen und Techniken sowie seiner Rezeption in zeitgenössischen Texten aufgearbeitet wurde.⁶²

Das *NMWB* war das erste Museum überhaupt, das Künstlerbüchern eine eigene Abteilung widmete. Neben diesem baute Schraenen auch für andere Institutionen Sammlungen auf, für das *Musée Royal de Marimont* (Morlanwelz, Belgien),⁶³ das *Museum Serralves* (Porto), das *Institut Français* und das *mglc (Mednarodni Grafični Likovni)*, Ljubljana, (Slovenien), in dem Schraenen als Gastkurator tätig war.⁶⁴ In Moskau rief er 1993 die *Guy Schraenen Foundation* ins Leben, die sich dem Ankauf von Werken des 20. Jahrhunderts widmet und deren Fundus nicht auf Künstlerbücher beschränkt ist.⁶⁵

Noch während der 1990er Jahre arbeitete Schraenen kontinuierlich mit dem Bestand des *ASPC*. Die Sammlungstätigkeit war zwar größtenteils bereits abgeschlossen, dennoch versuchte er seit den 1980er Jahren verschiedene Teilbereiche des Archivs durch Ankäufe oder Tauschgeschäfte zu komplettieren. Schraenen bezeichnete sich selbst in einem Interview als einen leidenschaftlichen Sammler, dessen Sammlungsaktivität von der Idee der Vollständigkeit motiviert war.⁶⁶ Seine Arbeit mit Materialien aus dem Archiv wie auch die Tätigkeit als Gastkurator während der 1990er Jahre wird als eine Form der künstlerischen Arbeit im Katalog „Out of Print“ dargestellt:

*As well as orchestrating these projects, Guy Schraenen also conceived the creation and functioning of the ASPC, as well as assembling various collections for institutions, an activity which was constituted as an artistic approach.*⁶⁷

1992 wurde der *Archive Space* in Antwerpen mit einer fünfteiligen Ausstellungsreihe über Fluxus geschlossen.⁶⁸ Ab 1992 arbeitete Schraenen vorwiegend als Kurator für das *NMWB*. Daneben organisierte er für andere Institutionen, u. a. in Kooperation mit dem *NMWB* Ausstellungen zu einzelnen Künstlern, wie Jean Dubuffet (1994, Klangkunst-Arbeiten), Brion Gysin (1995, Klangkunst-Arbeiten), Robert Filliou und Ben Vautier (1995), Claude Rutault (1998), Anne Deguelle (1999), Esther Ferrer (2000) und Christophe Cuzin (2001). Er konzipierte aber auch Ausstellungen zu speziellen Kunstmedien und Kunstströmungen, etwa „Erratum Musical, Zwischen Klang und Bild“ (1994) zur Klangkunst,⁶⁹ zum *Nouveau Réalisme* („La Valise des Nouveaux Réalistes“, 1995) und zum Künstlerbuch („L'Art de page en page, French Artists Books“, 1996). Seine eigene Verlagstätigkeit hatte Schraenen 1978 zwar eingestellt, 1995 jedoch erneut kurz aufgenommen. Anlässlich von Ausstellungen, Radioprojekten und anderen Veranstaltungen hat er bis heute zahlreiche Kataloge und Texte herausgegeben.⁷⁰

1998 fasste Schraenen den Entschluss, sein Archiv an ein Museum abzugeben. Aufgrund der langjährigen Kooperation verkaufte er das Archiv im

darauf folgenden Jahr ans *NMWB*. 1999 wurde das *Studienzentrum für Künstlerpublikationen/ASPC* gegründet, dessen Leitung Dr. Anne Thurmann-Jajes übernahm. Gleichzeitig wurde eine Kooperation mit der *Universität Bremen* und der *Forschungsstelle Osteuropa (Universität Bremen)* zur Erschließung des Archivs eingegangen. 2005 schlossen sich die *Hochschule für Künste* und die *International University Bremen* dem Kooperationsvertrag an. Für die bibliografische Aufarbeitung des *ASPC* wie auch der Sammlung für Künstlerbücher des *NMWB* war zwischen 2001 und 2003 der Diplombibliothekar Stefan Schön verantwortlich.

Das *Studienzentrum*, dessen Kern das *ASPC* bildet, widmet sich bis heute der Sammlung, Bewahrung, Erforschung und Präsentation von Künstlerpublikationen.⁷¹ Schraenen selbst arbeitet weiterhin an der Aufarbeitung des Archivs mit. Dem *ASPC* widmete das *NMWB* 2001 eine Retrospektive unter dem Titel „Out of Print. Ein Archiv als künstlerisches Konzept“;⁷² nach „Kunst-enaars-publikaties“ (*Centrale Bibliotheek Rijksuniversiteit*, Gent, 1988) war dies die zweite Ausstellung, die das *ASPC* als solches zu ihrem Gegenstand machte. Für Konzeption und Realisierung der Ausstellung „Out of Print“ zeichnete Schraenen als Kurator verantwortlich.

1.2 Das Archivkonvolut

Das Konvolut des *ASPC* beinhaltet alle Dokumente, Werke und Materialien eines zeitgenössischen alternativen Kunstgeschehens.⁷³ Das Archiv war grundsätzlich dazu angelegt, diese Ergebnisse und Zeugnisse neuer avantgardistischer Strömungen in ihrer ganzen Vielfalt zu bewahren. Schraenen verweist allerdings auf eine Subjektivität in der Wahl seiner Archivschwerpunkte und begründet diese wie folgt:

*The purpose of an archive is to be exhaustive. This means that one does not wish to make a subjective choice of works within the fields collected by the archive. In fact, one of the goals of the ASPC was to facilitate a general analysis of certain aspects and approaches within the domain of contemporary creation. Nevertheless, the themes of the exhibitions and the works presented enabled one to form an idea of the priorities of the archive and of the subjective choices made.*⁷⁴

Der zeitliche Schwerpunkt liegt auf den 1960er bis 1980er Jahren mit Arbeiten aus internationalen Kunstströmungen dieser Zeit, u. a. Konzeptkunst, visueller und konkreter Poesie, Language Art und Fluxus.⁷⁵ Insgesamt stammen die Archivmaterialien aus über 25 Ländern, die Anzahl der Positionen belief sich zum Zeitpunkt der Ausstellung „Out of Print“ (2001) auf über 35 000.

Der Bestand des *ASPC* unterteilt sich in verschiedene Bereiche; ein großer Bereich setzt sich aus Künstlerbüchern zusammen. Ergänzt wird die Sammlung der Künstlerbücher durch Sekundärliteratur, die die Entwicklung des Buches im 20. Jahrhundert nachzeichnet und ein Bild davon liefert,

wie die Avantgarden sich mit dem Buch als Medium auseinander setzten. Die Sekundärliteratur des Archivs insgesamt besteht vorwiegend aus Publikationen über Hauptthemen verschiedener Kunstrichtungen seit den 1960er Jahren. Ein weiterer Bereich des ASPC umfasst Kataloge, (Künstler-)Magazine und (Künstler-)Zeitschriften, Multiples, Künstlerpostkarten, Poster, Videos, Xerox-Arbeiten und Fotografien, aber auch Mail-Art-Arbeiten. Einen weiteren wichtigen Teil nehmen die Publikationen der Beat Generation ein.⁷⁶ Seit Anfang der 1990er Jahre bilden die Artists' Writings eine eigene Rubrik, zu der sich Schraenen wie folgt äußert:

Five or six years ago, I started a collection that I call „artists' writing“ because I had this collection on the practice of art and I was interested in artistic emanation as told by the artist himself instead of by people on the periphery of creation. I really am not interested in what a critic or a historian has to say about art, however what the artist has to say about art interests me, so for this reason five years ago I founded the „artists' writings“ collection.⁷⁷

Mit den von ihnen selbst verfassten Schriften ersetzten die Künstler offizielle Informationen durch die eigene Analyse. In gleichem Maße wie die Künstler ihre theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Werk als selbstverständlichen Teil ihrer Arbeit auffassten, verstand Schraenen auch seine Schriften als Baustein des Archivkonzeptes. Sie entsprechen dem, was er mit der Formel „Documents as Statements“ in einem Essay skizziert hat,⁷⁸ d. h. einem integralen Bestandteil des künstlerischen Kontextes der 1960er und 1970er Jahre. So schreibt er in Bezug auf seine Kataloge und Essays:

As the ASPC collected works upon which the artists had chosen to make comments, it seemed evident that all the information the Archive published should appear under its own responsibility. From the first exhibition onwards, it was decided that any printed matter regarding the events organised by the ASPC [...] would be conceived by Guy Schraenen. Thus all the invitation cards, posters, catalogues and texts were conceived by him. [...] The numerous essays which appeared, in the catalogues as well as in other publications, highlighted the importance of the development of new artistic forms and approaches.⁷⁹

Einen gesonderten Bereich des ASPC stellt, seit Gründung des Archivs, die Klangkunstsammlung dar. Zu dieser Sammlung gehören zeitgenössische phonetische und lautpoetische Werke, aber auch historische Dokumente und Arbeiten, Werke der Fluxus- und Konzeptkünstler sowie Aufnahmen von Klanginstallationen und/oder besonderen Veranstaltungen der Klangkunst. Wie die Sammlung der Künstlerbücher, so wird auch die Klangkunstsammlung bis heute durch bibliografisches und dokumentarisches Material ergänzt. Darüber hinaus finden sich im Klangarchiv visuelle Werke, die in enger Verbindung mit den Werken der klanglichen Avantgarde bzw. dem „Universum der Klänge“⁸⁰ stehen. Nicht gesammelt und bewahrt wurde – und dies bildet einen Gegensatz zu den anderen Archiven für Künstlerpublikationen – die Korrespondenz, die im Kontext des Archivs entstand.⁸¹

1.3 Das *ASPC* im Kunstkontext: Positionierung, Bedeutung und theoretische Grundlagen

Schraenens Texte bilden eine theoretische Fundierung der Sammlungsschwerpunkte. Sie werden in der vorliegenden Arbeit für die Untersuchung der Frage nach der von ihm angestrebten Positionierung des Archivs im Kunstkontext der 1960er bis 1990er Jahre herangezogen.

In den 1960er Jahren traten die Künstler, wie bereits erwähnt, deutlich wie nie zuvor als Theoretiker und Kritiker ihrer eigenen Werke in Erscheinung.⁸² Auch Schraenen, der zwar kein Künstler war, aber doch intensiv in der Kunstszene wirkte, bewegte sich in diesem noch neuen Feld. Ebenso wie die Künstler war er als Kommentator seines ‚Werkes‘ tätig und lieferte anlässlich von Veranstaltungen Beiträge in Form von Interviews oder Artikeln zur zeitgenössischen Kunst- bzw. Kulturkritik.⁸³

Bei der Textanalyse ist zu beachten, dass Schraenen, als Leiter einer Galerie neuer avantgardistischer Kunst, eines Kleinverlags und schließlich eines Archivs für Künstlerpublikationen, auf der Grundlage eigener Erfahrungen über das Kunstsystem schrieb. In seiner theoretischen Auseinandersetzung mit diversen künstlerischen Erscheinungsformen und der Kunstszene insgesamt legt er seine subjektive Sicht des Kunstsystems der 1960er und 1970er Jahre dar und verortet in dieser Darstellung sein Archiv und seine Aktivitäten.

Die Texte werden in der vorliegenden Arbeit auch hinsichtlich der Aussagen untersucht, die Argumentationsweisen und Fundierungsprogramme in Schraenens Kunstkritik darstellen. Insofern die Texte als Kunstkommentare betrachtet werden, lassen sie sich als Diskurse untersuchen. Es wird hinterfragt, ob sich Schraenen bestimmter Sprachformen, Metaphern oder Begriffe bedient, die zeitgenössischen Denkstilen und Ideen von Gruppen, einzelnen Personen oder Institutionen entsprangen.⁸⁴ Darüber hinaus wird aufgezeigt, welche lebensweltlichen, institutionellen oder sprachlichen Zusammenhänge hinter den Aussagen stehen, mit denen Schraenen seine Position fundiert, bzw. welche Zusammenhänge Schraenens Position gegenläufig sind.

1.3.1 Zur Positionierung im Kunstkontext

Positionierung im Kunstkontext der 1960er und 1970er Jahre

Die zentrale Phase des Archivs, der Zeitraum, der die 1960er und 1970er Jahre umfasst, verlangt unter dem Aspekt der Positionierung Guy Schraenens mit dem *ASPC* im Kunstkontext dieser Zeit eine Auseinandersetzung mit dem Kunstsystem, wie der Archivgründer es darstellt. Ausgehend von seiner Betrachtung werden die Kriterien der alternativen Kunstszene herausgearbeitet. Im Anschluss daran folgt eine Betrachtung und Analyse der kritischen Stellungnahme Schraenens zu diesem System.

Die Texte zeichnen insgesamt das Bild einer im internationalen Kontext sich während der 1960er Jahre herausbildenden, avantgardistischen Kunstszene, die Schraenen abseits des Kunstmarktes und etablierten Kunstbetriebs verortet. Die Themen, die Schraenen in Ausstellungen, Veranstaltungen, Katalogen und Artikeln aufgriff, sind in dieser Kunstszene angesiedelt: etwa Klangkunst, spezielle Kunstorte und Kleinverlage, Mail Art, Künstlerbücher im Speziellen und Künstlerpublikationen insgesamt.

Zur Abgrenzung dieser Szene vom etablierten Kunstsystem und seinen Institutionen verwendet er den Begriff ‚alternativ‘, obwohl er ihn für inadäquat hält und als solchen kritisiert. In einem Aufsatz von 1985 skizziert er die Bedeutung des Begriffs ‚alternativ‘ und schlägt verschiedene Synonyme vor:

Despite the term „alternative“ doesn't satisfy me entirely, I will use this denomination because it commonly designates all „other“ cultural activities, by means those which are marginal, off, underground, parallel, in one word all the activities deployed in the cultural world known as „sub-culture“, concealed by traditional artistic world, not diffused by the medias [sic].⁸⁵

Schraenen differenziert zwischen einem etablierten, offiziellen Kunstsystem und einem Bereich der Kunst außerhalb dieses Systems. Dieser Bereich definiert sich seines Erachtens allein durch das ihm gegenüberstehende Kunstsystem. Die Begriffe, die Schraenen zur Umschreibung heranzieht, *marginal, off, underground, parallel, sub-culture*, beziehen sich ausschließlich auf ein dominantes, etabliertes Gegenüber, eine ‚Hauptkultur‘, zu der sich andere Kunstszene als Alternativen verhalten.⁸⁶ ‚Alternative‘ Kunst bezeichnet für Schraenen somit auch die Kunst, die sich von den Strukturen und Bedingungen des offiziellen Kunstsystems unabhängig zu machen sucht. Diese Unabhängigkeit äußerte sich von den 1960er Jahren bis zur Mitte der 1980er Jahre in Gestalt von Kunstorten, kleinen Galerien, Verlagen und verschiedenen, ephemeren Medien. In Bezug auf diese Kunstorte schlägt Schraenen die Verwendung des Begriffs ‚unabhängig‘ statt ‚alternativ‘ vor; der Begriff entstammt dem Diskurs zur polnischen Avantgarde und bezeichnet dort Kunsträume, die in der Untergrundszene wirkten und eine Form der Gegenkultur verkörperten:

I think this denomination qualifies better than any other the activities of the so-called marginal network. They are independent as they depend neither on official aid of any kind, nor on their „public“.⁸⁷

Schraenen verweist hier explizit auch auf eine finanzielle Unabhängigkeit der Künstler und Kunstorte. Die Produktionskosten für Künstlerpublikationen oblagen vollständig dem Verleger oder Künstler; das Budget, das für die Herstellung einer Publikation zur Verfügung stand, war damit eher gering. In seiner Beschreibung der alternativen Kunstszene stellt Schraenen ein weiteres Kriterium für die Kunstorte heraus, die Bestandteil dieser Szene waren: Sie waren nicht auf finanziellen Gewinn ausgerichtet.⁸⁸ Dies bedeutete unter anderem, dass die Arbeiten im Tausch verschickt oder zu einem kostengünstigen Preis abgegeben werden konnten und für einen Verkauf auf dem offiziellen Kunstmarkt nicht in Frage kamen. Künstler-

publikationen unterwanderten so während der 1960er Jahre den Kunstmarkt, was Schraenen rückblickend und im Kontrast mit der Situation in den 1980er Jahre hervorhebt:

Es ist etwas ganz anderes eingetreten, als wir in den 60er Jahren beim Verlegen von Büchern gedacht haben. Unsere Frage war: „Wie mache ich ein möglichst gutes Buch, das ich so billig wie möglich verkaufen kann?“ Im Gegensatz dazu stellten sich in den 80er Jahren zahlreiche Verlage, Galerien und Künstler die Frage: „Wie mache ich ein Buch so billig wie möglich, um es so teuer wie möglich verkaufen zu können?“ [...] Das ist ein großer Gegensatz zu dem Ansatz der 60er Jahre, als man ein demokratisches, möglichst viele Menschen umfassendes Kommunikationssystem etablieren wollte.⁸⁹

„Unabhängig“ meint zugleich eine Unabhängigkeit von den Instanzen der Kunstkritik und Institutionen, die der künstlerischen Arbeit die Aura des Kunstwerks verleihen, d. h. ihre Authentizität und Originalität legitimieren. Die Künstler machten sich mit der Künstlerpublikation frei von der Notwendigkeit, sich ihre Legitimation durch ein offizielles Kunstsystem bescheinigen lassen zu müssen, d. h. durch Texte und Kataloge der Kunsthistoriker, Museen und Galerien oder durch Ausstellungen in den Foren dieses Kunstbetriebs. Schraenen führt dies wie folgt aus:

In dieser Zeit [in den 1960er Jahren] spielten Publikationen von Künstlern eine große Rolle. Kommunikation erhielt eine große Bedeutung. Es begann eine Entwicklung, die dazu führte, dass der Künstler nicht mehr akzeptierte, dass man über ihn sprach. Der Künstler lehnte Kommentare über seine Arbeit ab. [...] Er benötigte nicht mehr die Legitimation durch Texte von Kunsthistorikern, die auch Kataloge erarbeiteten, wie auch die Galerien und Museen. Diese Kataloge nannte man Kunstpublikationen. Aber sie hatten nichts mit Kunst zu tun, sondern es handelte sich immer nur um Kommentare über Kunst. In den sechziger Jahren begannen Künstler im kleinen Kreis, ihre Publikationen selbst zu gestalten. Sie nahmen somit ihre eigene Geschichte in die Hand. In dieser Situation entstanden Künstlerbücher, -schallplatten und -publikationen, von denen rund neunzig Prozent direkt von Künstlern publiziert wurden. [...] Der erste Schritt in Richtung Kommunikation war die Künstlerpublikation.⁹⁰

Die Ergebnisse der Arbeit avantgardistischer und experimenteller Kunstformen fanden bis in die 1980er Jahre keinen Eingang in Museen, waren allerdings auch nicht für einen musealen Kontext bestimmt. Die Künstler waren nicht bestrebt, am offiziellen Kunstsystem und seinem Kunstmarkt zu partizipieren. Wiederholt verwendet Schraenen in seinen Texten die Begriffe der Freiheit und des Nonkonformismus als Kriterien der alternativen Kunstszene.⁹¹

Es zeigt sich, dass die alternative Kunstszene nur auf der Grundlage eigener, neuer Strukturen der Kommunikation entstehen konnte und durch ein Kunstsystem bedingt war, das in den Händen der Künstler selbst lag.⁹² Der Beginn für die Entwicklung eines solchen Künstler-Kunstbetriebs in

den 1960er und 1970er Jahren lag für Schraenen in der Entfaltung unabhängiger Kommunikation:

*Dieses Netzwerk erlaubte es Künstlern und kleinen Verlagen, mit weit entfernt lebenden Korrespondenten in Kontakt zu treten, ihre Kunst außerhalb des etablierten Kunstsystems zu zeigen und erhaltene Arbeiten auszustellen.*⁹³

Besonders das Künstlerbuch erscheint Schraenen darin als entscheidendes Element, das durch seinen Austausch die Erweiterung künstlerischer Kommunikation vorantrieb.⁹⁴ Kommunikation beginne, so Schraenen, mit dem „Weg eines Kunstwerkes vom Atelier des Künstlers in die Welt hinaus“.⁹⁵ Mit seiner Formulierung unterstreicht Schraenen, dass nun auch die Distribution eines Werkes zu einem Aspekt der künstlerischen Arbeit wurde. Die Kontakte zwischen Künstlern und alternativen Kunstinstitutionen wuchsen zu einem internationalen Netzwerk an. Schraenen nennt diese neuen Kommunikationsstrukturen unter der Perspektive des Austausches von künstlerischen Informationen ein „Vertriebssystem“.⁹⁶

Künstlerpublikationen dieser Jahre spiegeln den Wandel in der Beziehung zwischen Künstler und Betrachter, der insbesondere mit der konzeptuellen Kunst der 1960er und 1970er Jahre einhergegangen war und in den Schriften von beispielsweise Weiner und LeWitt seinen Ausdruck fand.⁹⁷

In den Worten Schraenens hatten die Künstler, die in der alternativen Kunstszene aktiv waren, das Ziel, die „Kunst unter die Menschen zu bringen“.⁹⁸ Schraenen spricht in Bezug auf Künstlerpublikationen auch von „demokratischer Kunst“.⁹⁹ Sie waren vergleichsweise billig zu produzieren, mit jedem Exemplar einer Auflage, sei es ein Buch, eine Postkarte oder ein Multiple,¹⁰⁰ hielt der Betrachter ein Kunstwerk in Händen.¹⁰¹ Zur Herausbildung einer Öffentlichkeit für Künstlerpublikationen führt Schraenen aus:

*The artists and the marginal editors have created a net of amateurs, of small galleries and of bookstores. Everyday we see more and more that artists are organizing themselves to publish and create places for meeting and selling. The organization of expositions dedicated to all forms of marginated editions, as well as the mouth-to-ear information, have fully allowed to create a group of interested followers and to awaken a growing curiosity in the art enthusiasts.*¹⁰²

Diese Aussage von 1981 zeigt, dass Schraenen noch Anfang der 1980er Jahre eine zuversichtliche Haltung bezüglich der Verwirklichung eines demokratischen Ansatzes der alternativen Kunst einnahm.

Zur kritischen Stellungnahme des Archivgründers, die im Weiteren dargestellt und analysiert wird, ist in diesem Zusammenhang Schraenens negative Einschätzung herauszustellen, die er rückblickend trifft: Er muss konstatieren, dass die Werke nicht die breite Öffentlichkeit erreichten, für die sie grundsätzlich geschaffen waren; der Austausch blieb vorwiegend auf den Künstlerkreis beschränkt.¹⁰³ Zudem gab es nur wenige Sammler, die sich für diese Arbeiten interessierten. An diesem Punkt setzt seine Kritik an: Die neuen Kunstformen brachten keine (umfassende) Veränderung der Kunst

und des Kunstsystems insgesamt hervor; das von den Künstlern postulierte Ziel einer Demokratisierung der Kunst konnte nicht eingelöst werden: *Die große Idee, die Illusion der 60er Jahre, war nicht nur die Veränderung des Kommunikationssystems der Kunst, sondern auch der große Wunsch zur Demokratisierung der Kunst. Die Wunschvorstellung der Künstler war, dass man ihre Künstlerbücher in jedem Supermarkt kaufen können sollte. Ihre Bücher sahen meist vollkommen „normal“ aus und sie waren einfach und preiswert. [...] Die große Katastrophe war jedoch, dass dieses System so nicht funktionierte. [...] Man schickte seine Bücher um die ganze Welt und erhielt als Antwort zahlreiche Briefe und Pakete mit Büchern aus der ganzen Welt zurück. Das war fantastisch! Aber dieser Austausch blieb hauptsächlich auf den Künstlerkreis beschränkt.*¹⁰⁴

Spätestens in den 1980er Jahren zeichnete sich für Schraenen ab, dass die Demokratisierung der Kunst auf dem Wege der ephemeren Form des Publizierens eine Illusion gewesen war. Gründe dafür sah er einerseits in der Überflutung der Kommunikationsstrukturen und Inflation ‚künstlerischer‘ Projekte, ein Prozess, der Ende der 1970er Jahre einsetzte. Andererseits begründet Schraenen diese Entwicklung mit der zunehmenden Kommerzialisierung des Kunstsystems, der die avantgardistisch arbeitenden Künstler keinen hinreichenden Widerstand entgegengebracht hatten.

Schraenens Kritik bezieht sich auch auf das Kunstsystem insgesamt: Er beschreibt eine dichotome, aus offiziellen und alternativen Einrichtungen und Strukturen bestehende Kunstlandschaft,¹⁰⁵ wobei er die alternative Kunstszene von den etablierten Institutionen und der Kunstkritik marginalisiert sah. An dieser Marginalisierung der alternativen Kunstproduktion übte er deutliche Kritik;¹⁰⁶ er führte sie auf den Einfluss des Kunstmarktes zurück:

*Beziehungen auf dem Kunstmarkt benötigen genauso wie andere Marktbeziehungen ihre eigene Spezialkommunikation, und dazu gehören die vermittelnden Kommentare in der Umgebung von Institutionen des Kunstmarktes. Denn Kunstkommentare schaffen nicht nur kulturelle, sondern auch ökonomische Werte. Meistens geht beides in eins.*¹⁰⁷

Da die offiziellen Kunstinstitutionen das Wirken der alternativen Kunstszene nicht zur Kenntnis nahmen, entstand in der Öffentlichkeit der Eindruck, es handele sich bei der alternativen Kunstproduktion um weniger bedeutende Entwicklungen, um Randphänomene in der Kunst. Zur Beschreibung des Verhältnisses zwischen beiden Kunstszenen bedient Schraenen sich verschiedentlich der Metapher des Eisbergs:

*Ich habe mit dem Begriff „marginal“ ein Problem. Wenn man sich die Kunst als Eisberg vorstellt, dann sind zehn Prozent, d. h. seine Spitze, für das Publikum zugänglich. Neunzig Prozent, d. h. der überwiegende Teil der Kunstproduktion jedoch, ist nicht öffentlich wahrnehmbar, da er weder ausgestellt noch in anderer Form präsent ist. Er wird als unwichtig, als bedeutungslos klassifiziert oder die politische Situation verhindert, dass diese künstlerischen Arbeiten gesehen werden können.*¹⁰⁸

Schraenen legt dar, dass die Institutionen des etablierten Kunstsystems den Zugang der Öffentlichkeit zur Kunst über Vermittlungsmedien und Ausstellungsräumlichkeiten monopolisiert hatten. Es standen ihnen Massenmedien zur Verfügung, um ein breites Publikum zu erreichen: In erster Linie waren dies Radio und Fernsehen, aber auch Kunstzeitschriften und -magazine. Kulturelle Großereignisse wie Biennalen und Kunstmesse waren in den Massenmedien präsent.

Das Publikum hatte keine Möglichkeit, sich über das Wirken einer alternativen Kunstszene zu informieren. Künstlerpublikationen, Mail-Art-Arbeiten und andere ephemere Formen des künstlerischen Ausdrucks wurden von einer kunstinteressierten Öffentlichkeit, einem so genannten Bildungspublikum, nicht wahrgenommen, da sie eine Geringschätzung durch die den Kunstdiskurs dominierenden Institutionen erfuhren. Die Aufmerksamkeit einer breiten kunstinteressierten Öffentlichkeit war an die Selektion gebunden, die die offiziellen Kunstinstitutionen im Kunstkontext trafen.

Die Kriterien dieses selektiven Vorgangs orientierten sich, so konstatiert Schraenen, an der internationalen Kunstkritik, deren Diskurs ihrerseits vom Kunstmarkt diktiert war:

*Established art system naturally is important to approach the actual artistic production. But I think regrettable that a great deal of marginal production is occulted because it doesn't interest commercial galleries and so it is not supported by museums, art critics, publishers, radio and television. All those are tributary one to another for multiple reasons. Fortunately some exceptions exist [hier bezieht sich Schraenen auf alternative Kunstorte, von denen er im selben Artikel einige Beispiele anführt, darunter *Kontexts Publications*, *Artpool Archive* und die *Exchange Gallery*] [...]. In all fields of traditional artistic activities one is permanently in search of a public, which is only interested in what the media are used to show it. [...] Despite the multiplicity of art periodicals, art talks, radio and tv-programs, we assist at a „desinformation“ which grows and grows. The proliferation of art fairs also gives the public the impression it can't miss any kind of aspect of the artistic production.¹⁰⁹*

Mit den neuen Medien traten in den 1960er Jahren auch neue Möglichkeiten der Kunstvermittlung auf den Plan. Der Gebrauch von Massenmedien veränderte den Diskurs in der Kunst insgesamt und den Kunstkommentar insbesondere, wie Bracht feststellt:

Die Kommunikation innerhalb der Kunstwelt zwischen so verschiedenen Gruppen wie Insidern und Außenseitern, verschiedenen Expertenkulturen, Subkulturvarianten und Fraktionen, ist alles andere als ein geschlossener Zusammenhang. [...] Hinzu kommt das Erscheinungsbild der Kunst in den Medien. Seitdem sich in den sechziger Jahren Radio, Fernsehen und Printmedien zu einer massenmedialen Dreieinigkeit zusammengeschlossen haben, ist die Realität der Kunst in den Massenmedien eine andere geworden.¹¹⁰

Schraenen verwahrt sich in seinem Text „A Survey of Alternative Spaces“, in dem er die Vereinnahmung der Medien durch das offizielle Kunst-

system angreift, davor, pauschale Aussagen zur Qualität der Arbeiten zu treffen, die die etablierten Kunstforen präsentieren. Ebenso wenig möchte er ein undifferenziertes positives Qualitätsurteil über die Produktionen der Künstler einer alternativen Kunstszene abgeben.¹¹¹ Seine Kritik bezieht sich darauf, dass das Abbild, das der Öffentlichkeit von der zeitgenössischen Kunstszene vermittelt werde, einseitig und unvollständig sei. Es impliziere eine Bedeutungshierarchie zwischen den von etablierten Kunstinstitutionen legitimierten und den von ihnen ignorierten Werken.¹¹² Wenn auch seine Kritik an der Qualität einer am etablierten System partizipierenden Kunstproduktion in diesem Text zurückgenommen ist, kommt sie doch in vielen anderen Artikeln und Essays deutlich zum Ausdruck.

Von Beginn an legte Schraenen einen Schwerpunkt seines Archivs und seiner Aktivitäten auf die alternative Kunstszene der Länder, in denen eine Zensur herrschte. Durch den Austausch mit Künstlern aus Lateinamerika und den osteuropäischen Ländern setzte er ein Zeichen gegen Zensur und Unterdrückung. Auch dieses Engagement lässt sich als kritischer Ausdruck gegenüber einer Marginalisierung spezieller Kunstszene verstehen. Darüber hinaus bot es ihm die Möglichkeit, einem in seinen Augen kommerzialisierten westlichen Kunstbetrieb etwas entgegenzusetzen. Seine Kritik an der Kunstproduktion des Westens lässt sich anhand des Katalogs zur Ausstellung „Poolse ‚Avant-garde‘“ nachvollziehen, in dem Schraenen schreibt:

*De benaming „avant-garde“ heeft in Polen niet de pejorative zin die het elders vaak verwekt. Men zou kunnen zeggen, hoe tegenstrijdig ook, dat avant-garde daar een traditie is. Traditie, maar geen academisme.*¹¹³

Ihre Innovation, so Schraenen an dieser Stelle, bezöge die alternative Kunst gerade aus der Tradition der Avantgarde. Diesen Gedanken griff er in einem Interview mit dem polnischen Künstler Henryk Gajewski auf, der zu diesem Zeitpunkt bereits seit mehreren Jahre in Amsterdam lebte.¹¹⁴ Die Kritik, die im Interview und in Schraenens Texten zur polnischen Avantgarde zum Ausdruck kommt, zielt auf die Abhängigkeit der Künstler von äußeren Strukturen und Bedingungen ab: dem kommerzialisierten westlichen Kunstbetrieb im Allgemeinen und der niederländischen Kulturpolitik im Besonderen. Letztere entsprach in den 1960er und 1970er Jahren eher einem Programm der sozialen und finanziellen Unterstützung, als dass die Künstler in ihrer Arbeit gefördert und ernst genommen wurden.

Positionierung im Kunstkontext der 1980er Jahre

Die Entwicklung der alternativen Kunst beobachtete Schraenen seit den 1980er Jahren zunehmend kritisch. Im massenhaften Gebrauch der während der 1960er bzw. 1970er Jahre neu entstandenen Formen und Medien der Kommunikation sah Schraenen eine problematische, weil ‚inflationäre‘ Genese, wie etwa in der Copy Art oder der Mail Art.¹¹⁵ Auch die Zeit des Künstlerbuches hielt Schraenen Anfang der 1980er Jahre

für beendet, es sei zu einem teuren Sammlerobjekt und einem Trend geworden. Diese Veränderung unterlaufe die ursprünglichen Ansätze, mit denen Künstler sich in den sechziger und siebziger Jahren, der „goldenen Zeit der Künstlerbücher“,¹¹⁶ dem Medium Buch zugewandt hätten.

Seine Auffassung von der Kunst in dieser Dekade legte er in verschiedenen Texten nieder, von besonderer Bedeutung ist hier der kurze Artikel „The Post-Man Always Rings Twice!“ von 1987/88. Mit seiner Polemik hebt er sich von vorangegangenen und nachfolgenden Texten Schraenens ab.¹¹⁷ Sein Gegenstand ist die Kunst der Postmoderne, in Gestalt der Trans-Avantgarde, der Neuen Malerei, der Nouvelle Figuration, dem Graffiti etc. Diese Kunstrichtungen, so Schraenen, seien durch ein Zusammenspiel von traditionsverhafteten Kunstinstanzen entstanden. Ihr Verständnis mache keine Reflektion von Seiten des Betrachters erforderlich, ihnen liege eine reaktionäre, „neo-faschistische“ Haltung zugrunde. Postmodernismus, so Schraenen, sei „art of reproduction, curiosity art“.¹¹⁸ Der Artikel liest sich als eine Abrechnung mit der westlichen Kunst der 1980er Jahre: Das Kunstsystem dieser Dekade wurde von Museen, Galerien und Kunstkritikern dominiert, die dem Kunsthandel zuarbeiteten und die Schraenen als „infernal trio“ bezeichnet.¹¹⁹ Zu seiner Kritik an der Prädominanz des offiziellen Kunstsystems hatte Schraenen bereits Anfang der 1980er Jahre an anderer Stelle ausgeführt:

*More need to go through the Arts mafia; Paris or New York; the great galleries; more need of support or of blessing from some obscure critic of art to the detriment of personal creativity. Here the work is created, carried out and given out under the sign of creation.*¹²⁰

Den Grund für die Situation der Kunst in der Postmoderne, wie er sie 1987/88 konstatiert, sah Schraenen im Anstieg des Kapitals, das seit Beginn der 1980er Jahre in den Kunstmarkt geflossen war. Dies hatte eine Hochkonjunktur des Marktes herbeigeführt. Schraenen betonte eine Kommerzialisierung der Kunst; diese Entwicklung unterwanderte auch die Bestrebungen der avantgardistischen Kunst.¹²¹ Neben der vehementen Kritik, die er in „The Post-Man Always Rings Twice!“ hervorbringt, plädiert Schraenen hier für eine Evolution in der Kunst. Tradition sei dort positiv und wertvoll, wo sie der künstlerischen Arbeit Impulse gebe und im einzelnen Werk überwunden werde. Die Arbeit der Künstler dürfe nicht akademisch sein, eine ausschließliche Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Tradition verwehre den Blick auf die Gegenwart. Deren Reflektion sei jedoch die eigentliche Aufgabe der Kunst. Eine kontinuierliche Radikalität in der künstlerischen Arbeit sei der einzige Weg, um in der Postmoderne und unter ihren Einflüssen als substantiell bestehen zu können; der Künstler müsse eine anarchistische Haltung vertreten. Anarchie meint hier die Unabhängigkeit des Künstlers von Restriktionen, aber auch die Freiheit, sich bewusst mit Themen der Gegenwart auseinander zu setzen. Schraenen vertritt die Auffassung, dass mittels der von ihm aufgezeigten Wege eine neue Avantgarde entstehen könne:

Out of this could emerge a new form of art, a new avant-garde, an avant-garde striving for total change, permanent revolution, evolution. This attitude

*will surely engender serious material problems for the artist. But numerous are already those who break their heads in finding ideas and working via new channels, and what's called nowadays unfavourable „alternative or marginal“ in reality is „the“ artistic circuit.*¹²²

Gegen Ende der 1980er Jahre setzte schließlich die Musealisierung der avantgardistischen Kunstströmungen ein:

[...] *dass die Objekte* [Schraenen bezieht sich hier auf Künstlerbücher, doch ist seine Aussage auf alle weiteren Arten von Künstlerpublikationen, die Werke der Avantgarde und der experimentellen Kunst übertragbar] *heute in den Museen sind, ist irgendwo schade... Museen sind sozusagen ein schöner Friedhof, eine Stätte für Kunst, wenn sie nicht mehr benutzt wird. Wenn man die Kunst nicht mehr direkt in der Gesellschaft selbst nutzt, geht sie in die Museen.*¹²³

Die unter den Künstlern zirkulierenden Werke wurden dadurch aus ihrem eigentlichen Kontext herausgelöst.

Positionierung im Kunstkontext der 1990er Jahre

In den 1990er Jahren begab sich die Kunst nach Schraenens Ermessen in eine neue Abhängigkeit: Die Politik, orientiert an Tourismus und Wirtschaft, bestimmte den Kunstkontext. Eine neue Form der Zensur, die durch einen kontinuierlichen Abbau des staatlichen Kulturetats entstand, sah Schraenen im zunehmenden Kultursponsoring. Zudem meinte er eine Veränderung der Kunstlandschaft zu registrieren: Kleine Galerien und Kunstorte mussten meist aufgrund fehlender finanzieller Zuschüsse schließen und ihre publizistischen Tätigkeiten einstellen. Schraenen beklagte, dass diese Entwicklung es jungen Künstlern erschwere, sich über avantgardistische Kunst zu informieren, und dass sich ihnen keine Möglichkeit biete, in Museen und Galerien auszustellen. Es sei wiederum eine Illusion dieser Jahre gewesen, von einer neuen Freiheit in der Kunst zu sprechen, die darin gesehen wurde, alles erproben und mit allem experimentieren zu können.

Schraenen plädierte daher für eine Rückbesinnung und zugleich für die Erschließung neuer Wege und Strategien, Werke zu vermitteln. Rückbesinnung bezieht sich hier auf die Kreativität und Attitüde, mit der die Künstler in den 1960er Jahren alternative Kommunikationsstrukturen aufgebaut hatten. Doch es war weder eine Reaktivierung dieser Strukturen gemeint noch die Rückkehr zur Arbeit mit Medien, die in den 1960er Jahren von Künstlern neu entdeckt worden waren. Wichtig aber sei für die 1990er Jahre ein Netzwerk unter Künstlern, in dem sie unabhängig von ökonomischen und politischen Interessen agieren, kommunizieren und arbeiten könnten.¹²⁴

1.3.2 Die Bedeutung des ASPC

Deutlich stellt Schraenen in seinen Texten das ASPC als Teil einer Gegenkultur zum offiziellen Kunstbetrieb heraus. Die Sammlung, Bewahrung und Vermittlung von Werken und Dokumenten einer diesem Kunstbetrieb gegenüberstehenden alternativen Szene sieht er als Aufgaben seiner Einrichtung an. Dabei standen Aspekte wie Freiheit und Unabhängigkeit, Souveränität und Informationsaustausch im Vordergrund.¹²⁵

Vor dem Hintergrund seiner Sicht auf die Funktions- und Wirkungsmechanismen des Kunstsystems während der 1960er und 1970er Jahre betont Schraenen die Bedeutung alternativer Kunstorte, die sich der Beförderung und Bewahrung der neuen Avantgarden widmeten:

*In the future these documentation centres will be an important source to the knowledge of contemporary creation.*¹²⁶

Dies gilt auch für das ASPC; Schraenens Archivprojekt war von Beginn an auf die Zukunft ausgerichtet.¹²⁷

Schraenen tritt für das ein, was er „einen anderen Zugang zur Kunstgeschichte“¹²⁸ nennt. Museen, Galerien und Büchereien trugen seiner Ansicht nach nicht zur Bewahrung dessen bei, was in der alternativen Kunstszene zirkulierte. Ihr zukünftiger Blick auf einen Kunstkontext der 1960er und 70er Jahre würde, so prognostizierte er, nur zeigen können, was sie für bewahrenswert erachteten und welchen Künstlern, Materialien sowie Werken sie einen kulturellen Wert zuschrieben. Dies liefere allerdings nur einen subjektiven Ausschnitt der gesamten Kunstentwicklung dieser Jahre:

*To have a global view on the contemporary art scene, it is most important to have a knowledge of the alternative activities. These activities together with the traditional ones are an indissociable entity.*¹²⁹

Die alternativen Kunstorte würden Schraenens Erachten nach mit ihren Zeugnissen und Dokumenten aus dieser Zeit eine andere Perspektive auf die Kunst präsentieren können:

*Today in spaces where we go to look and not to be seen, at concerts where we go to listen and not to be heard, we can discover and appreciate what will attract the „art connoisseur“ of tomorrow.*¹³⁰

Damit umschrieb er zugleich Ziel und Möglichkeiten des ASPC; in einem Text zum Archiv führt er zu dessen Disposition aus:

*As most of the collected documents record the activities emanating from actions neglected by the traditional artworld, the works preserved by the ASPC are and will remain an important contribution to the knowledge of the contemporary artscene.*¹³¹

Sein Archiv kann somit als Ausdruck eines Zweifels an der allgemeinen, schlussendlichen Gültigkeit der kulturellen Archive offizieller Institutionen betrachtet werden.¹³²

1.3.3 Argumentationsweisen und Fundierungsprogramme in Guy Schraenens Kunstkritik

Schraenen radikalisiert seine Rhetorik in der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Kunstsystem durch ein Vokabular, das Parallelen zum politischen und ökonomischen Diskurs einer Protestbewegung der 1960er Jahre aufweist. Dieses Vokabular setzt sich u. a. aus Begriffen wie ‚Anarchie‘, ‚Freiheit‘, ‚Revolution‘, ‚Autonomie‘, ‚Demokratie‘, ‚Unabhängigkeit‘, aber auch ‚Kommerzialisierung‘ und ‚Inflationierung‘ zusammen. Schraenens Texte können so in einen größeren Kontext eingebunden werden: Legitimation bezog der herrschende Kunstdiskurs in den 1960er Jahren hauptsächlich aus der Differenz zu vergangenen Paradigmen. Eine dynamische Konkurrenz zwischen den Diskursen beschreibt Bracht als „konstitutives Moment in der Kunst“.¹³³ Indem diese Differenz zwischen altem und neuem Paradigma dem Diskurs Legitimation verlieh, wurde auch der Gegenstand legitimiert, dem sich der jeweilige Kunstdiskurs widmete. Legitimiert wurde so nur die Kunst, die sich der Tradition erkennbar entgegenstellte.¹³⁴ Bracht entlarvt diese Funktionsweise jedoch als altes Muster legitimierender Rede über Avantgardekunst.¹³⁵ Die Radikalität, mit der Schraenen seinen Standpunkt vertritt, die Vehemenz, mit der er sich gegen Tradition und Postmoderne in der Kunst als *Kunst der Reproduktion* und des Akademismus ausspricht, verweisen darauf, dass dieses Legitimationskonstrukt der 1960er Jahre auch Einfluss auf sein Schreiben und seine Denkungsart nahm und Form wie auch Inhalt seiner Texte bis in die 1980er Jahre hinein prägte.

Verschiedene Begrifflichkeiten und sprachliche Bilder finden mehrfach in seinen Texten Verwendung: die Metapher des Eisbergs, das Zusammenspiel zwischen bürgerlichen Kunstinstanzen, die unter dem Einfluss des Kunstmarktes stehen, und das Scheitern der alternativen Kommunikationsstrukturen durch ein massenhaftes Auftreten der Projekte, was sich in seiner Formel „von der Anarchie zum Chaos“¹³⁶ zusammenfassen lässt. Nicht übersehen werden darf jedoch, dass es im Kunstdiskurs der 1960er Jahre eine Konjunktur der Schlagworte, bestimmter Begrifflichkeiten und besonderer Terminologien gab, die sich gegenseitig Konkurrenz machten.¹³⁷ An den Idiomen und ihrer wiederholten Anwendungen in seinen Schriften wird deutlich, dass sich Schraenens Polemik nicht allein am zeitgenössischen Kunstbetrieb, sondern an der Beschaffenheit politischer und ökonomischer Systeme und ihren Strukturen entfachte. In Anbetracht der Tatsache, dass Schraenen konkrete Aktivitäten des Archivs in seinen Texten beschrieb und kommentierte, ist die gleiche politische Haltung und das politische Engagement, mit denen er diese verfasst, auch der Archivarbeit zugrunde zu legen. In diesem Aspekt entsprechen wiederum Ausrichtung und Zielsetzung, aber auch Denkungsart und Gesinnung, die Schraenens Texte als Kunstkommentare übermitteln, einer Tendenz im kunsthistorischen Diskurs seiner Zeit: Diese Tendenz manifestierte sich in der –

teilweise repetitiven und den Diskurs der sechziger Jahre kennzeichnen – Ideologiekritik, die einen neuen Sprachgebrauch progressiver Prägung kennzeichnete:

*Ideologiekritik ist in den sechziger Jahren zu einem neuen Mythologem der Moderne geworden.*¹³⁸

Schraenen formulierte vor diesem Hintergrund seine Kritik an der Ignoranz der Museen, Galerien und Kunsthistorik gegenüber der zeitgenössischen Avantgarde und dem künstlerischen Experiment. Aus dieser kritischen Haltung heraus entstand das Archiv. Das *ASPC* als solches ist ein politisches Statement. Begründen lässt sich dies mit dem Hinweis auf das Misstrauen, das Schraenen gegenüber der legitimierenden Funktion der Instanzen eines etablierten Kunstsystems hegte. Er spricht diesen Instanzen ab, ein vollständiges Bild des Kunstdiskurses und Kunstgeschehens der 1960er bis 1980er Jahre zu vermitteln. Mit dem *ASPC* selbst lieferte er den Beweis dafür, dass es eine breitere Kunstlandschaft in diesen Jahren gab, als viele Museen und Galerien heute auf der Grundlage ihres Fundus darstellen können. Der Bestand des *ASPC* zeigt, dass eine veränderte und erweiterte Perspektive auf die Kunst dieser Dekaden und ihren Diskurs möglich ist. In diesem Zusammenhang zielen die Kunstkommentare Schraenens, die von den Aktivitäten mit dem Archiv zeugen, darauf ab, ein neues, ‚anderes‘, ‚alternatives‘ Gedächtnis der Kunst zu vermitteln, dessen Grundstock er mit dem *ASPC* anlegte.

Charakteristisch ist auch der affirmative Stil von Schraenens Texten: Zahlreich sind die Stellen, an denen er gerade junge Künstler auffordert, sich neue, eigene und unabhängige Wege der Kommunikation zu schaffen, sich nicht an die Traditionen in der Kunst zu binden und sich dem Einfluss des Kunstmarkts durch freie, internationale Kommunikation und unabhängige Kunstforen zu widersetzen. Seine eigene Initiative, die Arbeit mit dem Archiv, stellt er dabei beispielhaft heraus und unterstreicht zugleich die Leistungen anderer alternativer Kunstorte. Theorie und Aktion entsprechen einander bei Schraenen: Die Diskurselemente und Themen seiner Texte, mit denen er sich im Kunstkontext positioniert, finden ihre Manifestation in den unterschiedlichen Aktivitäten im Rahmen des Archivs.

Es konnte oben herausgestellt werden, dass Schraenens Kommentare zur Kunst in den 1960er und 1970er Jahre eine soziale Protestbewegung widerspiegeln. Im Verlauf der 1980er Jahre werden sie, als Diskussionen über einen bestimmten Gegenstand der Kunst, immer mehr zu einer Form der politischen Rede. Die Begriffe, die Schraenen zur Umschreibung der Verhältnisse, Kunstströmungen oder Kunstwerke häufig verwendet, wie ‚demokratisch‘, ‚alternativ‘, ‚unabhängig‘, aber auch ‚Revolution‘ (in Bezug auf die Mail Art), ‚Anarchie‘, ‚Establishment‘ usw., gehören der Rede einer bestimmten Zeit an. Das Politische im Kunstkommentar der 1960er und 1970er Jahre bildet eine eigene Kategorie, der auch Schraenens Texte angehören.

1.4 Das Archivkonzept

Im Gegensatz zur Positionierung finden sich unter Schraenens' Texten nur wenige Aussagen zum Archivkonzept. Er bezeichnete das Archivkonzept im Untertitel der Ausstellung „Out of Print“ (2001) als ein künstlerisches.¹³⁹ Da er diese Zuschreibung später allerdings revidiert,¹⁴⁰ wird von einer Betrachtung des Künstlerischen im Archiv abgesehen und das Archivkonzept unter der Perspektive der Einflüsse betrachtet: Zum einen stellt sich die Frage nach prägenden Modellen; hier verweist Schraenen auf ein französisches Filminstitut, die *Cinémathèque Française*. Zum anderen sind die Kunstströmungen der 1950er bis 1970er Jahre auf ihren Einfluss hin zu untersuchen.

1.4.1 Die *Cinémathèque Française* als Modell

Die Archivkonzeption des ASPC wurde in den Aspekten der Sammlung, Präsentation und Verbreitung seiner Materialien von Henri Langlois' (1914–1977) *Cinémathèque Française* in Paris beeinflusst. Der einzige schriftliche Hinweis darauf findet sich im Katalog zur Ausstellung „Out of Print“: *The approach of Henri Langlois, founder of the Cinémathèque française [sic], although he was involved in a completely different domain, was not unlike the attitude of Guy Schraenen, in terms of his manner of collecting, of showing and of disseminating works.*¹⁴¹

Die *Cinémathèque Française* ist ein Filminstitut, das sich in der Hauptsache der Erhaltung und Verbreitung französischer Filme als Kulturgut widmet.¹⁴² Die Gründung der *Cinémathèque Française* geht auf Henri Langlois und George Franju zurück, die sich der Konservierung und Bewahrung von Filmkopien verschrieben hatten und zu diesem Zweck 1935 eine private Initiative unter dem Namen *Cercle du cinéma* ins Leben riefen, „[...] pour montrer et faire connaître les œuvres du passé“.¹⁴³ Ein Jahr später entstand aus dem *Cercle du cinéma* die *Cinémathèque Française*, mit deren Leitung Langlois offiziell beauftragt wurde. Im Sammeln beschränkte er sich nicht auf Filmkopien, sondern erweiterte den Schwerpunkt Film, indem er bewusst auch in dessen Umfeld sammelte. Die Filmkopien wurden um Materialien aus dem Bereich der Filmindustrie ergänzt, d. h. aus Produktion und Technik. Darüber hinaus entstand ein Bereich zum Kino, der u. a. Kameras, Projektoren, Filmplakate und -bücher, Requisiten und Filmkostüme beinhaltet. Wegen dieser umfassenden, gegenstandsübergreifenden Sammlung wurde und wird die *Cinémathèque Française* auch heute noch als „Gedächtnis des Kinos“¹⁴⁴ bezeichnet. In dieser Umschreibung liegt die erste Parallele zum ASPC, das als ein Gedächtnis der internationalen alternativen Kunstszene fungiert: *Devoting its work to the artistic scene of the 1960s and 1970s, the ASPC continued to develop its activities and to complete its collection which, since 1980, has become a historical reminder.*¹⁴⁵

Die dokumentarische Aktivität, die Schraenen im Zusammenhang mit dem Archiv entfaltete, war ebenso kontextbezogen wie die Sammlung, die das Filminstitut beherbergt. Nicht nur Werke und Objekte avantgardistischer Kunstrichtungen und -bewegungen, die einen Überblick über die Vielfalt der Kunstformen, -medien und -strömungen dieser Zeit geben, gingen ins Konvolut des Archivs ein. Es wurden auch Dokumente und Ephemera bewahrt, die auf den ersten Blick keinen kunsthistorischen Wert hatten oder künstlerische Arbeiten waren, die jedoch das Zirkulierende und das Grenz-überschreitende in der Kunst der 1960er und 1970er Jahre repräsentieren.¹⁴⁶ Es zeigt sich allerdings, dass hinsichtlich der Produktionen avantgardistischer Kunstströmungen oft nicht endgültig zwischen Dokument und Werk unterschieden werden kann; die Grenzen sind fließend.

Im Kontext zu sammeln bedeutete demgemäß, dass eine Auswahl der Gegenstände nicht nach Maßgabe traditioneller Bewertungskriterien getroffen wurde. Den Besuchern präsentierte das Archiv keine vorklassifizierten Werke traditioneller Kategorien, sondern das Abbild der Kunstszene, die auf Kommunikation basierte:

*Such an institution is an unique place for outsiders to have a view on what is happening far from museums or art galleries and it is a vital complementary documentation to have a global idea on contemporary creation.*¹⁴⁷

Als Gedächtnis bzw. *historical reminder* dieser Kunstszene sollte das Archiv ein Ort der Information und Recherche sein. In diesem Zusammenhang ist noch einmal auf Schraenens Befürchtung zurückzukommen, dass die Erinnerung an ein Kunstgeschehen abseits der Museen und unbeachtet von der Kunstkritik verloren gehen würde, sofern es keine Kunstorte gäbe, die sich gerade diesem speziellen Gebiet aktiv und bewahrend widmeten. Die Sammlungen der Museen und die Publikationen der Kunstkritik würden in der Zukunft ein nur unvollständiges Bild vom gesamten Kunstkontext der 1960er und 1970er Jahre liefern. Diese Lücke suchte Schraenen durch seine Sammlung zu schließen.¹⁴⁸

Im Kontext, bewahrt in Gestalt der Dokumente und Zeugnisse künstlerischer Arbeit, würde sich gerade die experimentelle und konzeptuelle Prägung, aber auch der charakteristische kommunikative Aspekt der alternativen Kunst der 1960er und 1970er Jahre widerspiegeln. Das Archiv transportiert so einen bestimmten Zeitgeist. In diesem Sinne ist es folgerichtig, dass Schraenen in der Beschreibung des Archivs die Begriffe Gedächtnis und Erinnerung mit ins Spiel bringt:

*The ASPC wants to [...] be witness and memory of actions independent of all power and influences, where the breath of non-conformism, liberty and creation still passes.*¹⁴⁹

Schraenen evoziert hier nicht das Bild einer unbeweglichen Kunstszene und ihrer Archivierung, sondern unterstreicht mit der Umschreibung *memory of actions* die Dynamik dieser Kunstszene. Das ASPC kann diese Dynamik vermitteln, da es selbst an den internationalen Kommunikationsprozessen der Szene beteiligt war und sein Konvolut die besagten Entwicklungen reflektiert: in Form der erhaltenen Korrespondenzmedien und der künstle-

rischen Ergebnisse einer internationalen Kommunikation.¹⁵⁰ Kontinuität und Kontextualität waren Voraussetzungen des Ansammelns und Archivierens, damit das *ASPC* zu einem Abbild und Gedächtnis dieser Szene werden konnte.

Eine zweite Parallele der Konzeption des Archivs und des Filminstituts liegt darin, dass beide auf eine „kulturelle Durchdringung“¹⁵¹ ausgerichtet waren. Die Gedächtnisfunktion der Einrichtungen, die jeweils dynamisch und progressiv aufgefasst wurde, basiert auf dieser Ausrichtung. Sie beeinflusste entscheidend die Realisierung des Archivs, insbesondere in Bezug auf die Aktivitäten, die in seinem Rahmen stattfanden.

Was bedeutet *kulturelle Durchdringung*? Unter Langlois' Leitung organisierte die *Cinémathèque Française* unter Zuhilfenahme ihres Bestandes internationale Kulturveranstaltungen. In ihrem heutigen Programm setzt sich diese Ausrichtung fort:

*La Diffusion Culturelle de la Cinémathèque Française a pour but de permettre un accès à ses collections de films, à des fins culturelles et non commerciales: (visionnages, programmations d'autres cinémathèques et archives, festivals). C'est le service qui permet à la Cinémathèque de se projeter „hors de ses murs“, c'est à dire de montrer des œuvres sauvegardées et restaurées ailleurs que dans ses salles. La Diffusion Culturelle organise et oriente les demandes des journalistes, des chercheurs, des producteurs, etc., en proposant une activité de visionnage sur table [...].*¹⁵²

Langlois legte das Filminstitut nicht nur als einen Ort der Bewahrung an, sondern schuf durch die programmatische Ausrichtung auf Aktivitäten eine Einrichtung, die sich der Vermittlung ihres Kulturgegenstandes bis heute aktiv und ohne einen kommerziellen Hintergrund auf einer internationalen Ebene widmet. Das machte sie in den 1930er Jahren zu einer einzigartigen Institution.¹⁵³ Sie nahm auf die Entwicklung des Films Einfluss und prägte insbesondere die Werke der sich in den späten 1950er Jahren herausbildenden Stilbewegung *Nouvelle Vague*.¹⁵⁴ François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Alain Resnais, Louis Malle u. a. setzten sich in ihren Regiearbeiten mit dem ‚Filmischen‘ auseinander, das über den Inhalt der Filme hinaus Gegenstand der Reflektion war und sich an einem filmgeschichtlichen Gedächtnis orientierte, beispielsweise durch Filmzitate. Darüber hinaus wandten sich die Regisseure der *Nouvelle Vague* mittels neuer Schnitttechniken, einer innovativen Kameraführung und experimenteller Ansätze in ihren Filmen, aber auch in Form polemischer Artikel in der Filmschrift „*Cahiers du Cinema*“ (seit 1951 herausgegeben) gegen ein etabliertes französisches Kino. Die Produktionen dieses etablierten Kinos (*cinéma de qualité*) waren alten Verfahrensweisen und filmideologischem Gedankengut verhaftet geblieben. Die jungen Regisseure entwickelten demgegenüber die Autorentheorie, die *Politique des Auteurs*, die eine neue Definition der Aufgaben des Regisseurs lieferte und vor allem dessen Stil betraf: Der Regisseur sollte unabhängig von der Einflussnahme der Studios und der Filmindustrie arbeiten können,

einen individuellen, ‚authentischen‘ Stil entwickeln und in Erweiterung der traditionellen Regietätigkeit gleichermaßen an Drehbuch, *Mise-en-Scène* sowie der Montage beteiligt sein.

Wie das französische Filminstitut, so arbeitete das *ASPC* auf einer nicht-kommerziellen Grundlage in einem internationalen Rahmen, ebenfalls *hors de ses murs*; d. h. Schraenen nutzte wie Langlois – und wie die *Cinémathèque Française* noch heute – andere Kunst- und Kulturorte, um Projekte auszuführen und den Gegenstand seines Archivs zu vermitteln. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch das *ASPC* nicht ausschließlich als Ort der Information, als ein Gedächtnis, beschreiben. Vielmehr durchdrang das Archiv auf dem Wege von Schraenens mannigfaltigen Aktivitäten und der von ihm vermittelten Informationen den umgebenden Kunstkontext. Schraenen stellt dies als ein Kriterium alternativer Kunstorte insgesamt heraus:

*As a certain knowledge through the medias can be stimulating, not to creation but to the diffusion, one of the targets of those spaces can be reached: inform.*¹⁵⁵

Der Aspekt der Diffusion impliziert ein kulturpolitisches, kritisches Engagement, denn das Archiv sollte eine alternative Informationsquelle bilden, die ein von den etablierten Institutionen getragenes kulturelles Gedächtnis der Kunst seit den 1960er Jahren erweiterte. Mehr noch, es sollte die in der Darstellung Schraenens vorgebliche Vollständigkeit des kulturellen Gedächtnisses dieser Institutionen in Frage stellen.¹⁵⁶ Nicht nur das von traditionellen Institutionen verbreitete Wissen, auch die Medien, Wege und Strategien seiner Verbreitung stellte Schraenen mit dem Archiv in Frage, indem es seine Aktivitäten auf der Grundlage alternativer Kommunikationsstrukturen entfaltete und sich anderer Medien zur Distribution seiner Informationen bediente.

Schraenen nahm darüber hinaus mit dem Archiv auf einer künstlerischen Ebene Einfluss auf das Kunstgeschehen. Durch die Einbindung des *ASPC* in die alternative Kunstszene konnte er, in stärkerem Maße als die *Cinémathèque Française*, auf diesen Kontext einwirken: in Form von Ausstellungen, der Verlagsarbeit, der Initiation von Projekten etc. Die künstlerische Einflussnahme sah Schraenen als ein weiteres Kriterium alternativer Kunstorte insgesamt an:

*On the other hand, through the fact they don't have a commercial basis, these spaces promote ideas, concepts and works, so-called avant-garde, in various kind of fields. Alternative spaces swarm with creation and researches.*¹⁵⁷

Es konnte herausgearbeitet werden, dass die Bedeutung von Einrichtungen wie dem *ASPC* und der *Cinémathèque Française* für eine junge Generation von Kunstschaffenden in ihrer Funktion als kulturelles Gedächtnis der jeweiligen avantgardistischen Entwicklung liegt.¹⁵⁸ Die Informationen, die *ASPC* und Filminstitut bereithielten, waren kontextumfassend und unbeeinflusst von kommerziellen Interessen. Schraenen überträgt auch dies wieder auf alternative Kunstorte insgesamt, wenn er von der Bedeutung jener Einrichtungen spricht:

*For all the artists involved in research of ideas and concepts, those spaces are vital. [...] Besides the many initiatives in the artworld in permanent mutation, life and activities of alternative spaces are a subversive medium against sclerosis of officials and against the mercantile use of art.*¹⁵⁹

Er kennzeichnet diese Orte als Medien einer Kulturkritik. Bezogen auf das ASPC kann Schraenen damit verdeutlichen, dass sein Archiv in einem Moment seiner Existenz einer bestimmten Einstellung der zeitgenössischen Künstler entsprach.

Auf den ersten Blick erscheint die hier postulierte Ablehnung traditioneller Linien in der Kunst mit dem Begriff des Gedächtnisses, den Schraenen für das ASPC in Anspruch nimmt, unvereinbar. Doch muss beachtet werden, dass Schraenen weder in seiner ausstellungs- und sammlungsbezogenen Arbeit noch in seinen Schriften zu Phänomenen avantgardistischer Bewegungen kunsthistorische Traditionen a priori ablehnt. Schraenen beschreibt eine unauflösbare Verbundenheit des Archivs mit seinem Kontext, wozu auch dessen historische Grundlagen zählen:

*Inevitably we are tributaries to our environment, too, social context, present, past, but above all we have to be „original“, „unique“.*¹⁶⁰

Originalität und Einzigartigkeit sind nach Schraenens Verständnis allein durch eine Auseinandersetzung mit Gegenwart und Tradition zu erreichen. Schraenen distanziert sich allerdings von einer falsch verstandenen Tradition, einem „Akademismus“:

*Now, almost 15 years ago, I wrote as a unique editorial to the 1st number of AXE-Magazine: „Rediscover the past in the light of the present, and rediscover the present through knowledge of the past“, today I'd like to add: „to rediscover the future in the light of the present“. One has to labour in tradition, but in academism. Tradition has to be revolution. The big traditions are revolutionary.*¹⁶¹

Die bewahrende Funktion des Archivs hatte die gleiche Bedeutung wie die Aktivitäten, die Schraenen im Rahmen des ASPC entfaltete. Es ermöglichte den Künstlern wie der Öffentlichkeit, Kunst in ihrem Kontext zu erfahren und zugleich in ihrer Entstehung nachzuvollziehen und zu reflektieren. Schraenen findet für diese Art der Auseinandersetzung die Formel „to approach artworks through documents“.¹⁶² Dem Archiv gesteht Schraenen so nicht nur den *gegenwärtigen* Zweck zu, in seinem Kontext zu wirken, sondern er gibt dem ASPC zugleich eine Funktion für die Zukunft.

Die *Cinéma-thèque Française* war ihm ein Beispiel für eine Institution von dauerhafter Wirkungskraft.¹⁶³ Langlois befürwortete die Finanzierung des Instituts durch staatliche Mittel und führte diese sogar herbei.¹⁶⁴ Auch Schraenen verkaufte das ASPC schließlich an ein Museum, um die Weiterführung des ASPC zu gewährleisten.

Langlois hatte, ca. 40 Jahre vor der Gründung des ASPC, mit der *Cinéma-thèque Française* eine von anderen Kulturinstitutionen respektive Filmbibliotheken sich abhebende Einrichtung gegründet, an der sich Schraenen in bestimmten formalen und programmatischen Aspekten orientierte.

Allerdings sollte die *Cinémathèque Française* als Vorbild für das *ASPC* nicht überbewertet werden, da das Filminstitut in einem anderen Bereich der Kultur angesiedelt ist als das *ASPC*. Das Engagement des französischen Institutsdirektors spiegelt sich in einem Ausspruch Langlois', der vom Institut als eine Art Leitsatz zitiert wird: „Chercher autre chose, toujours chercher autre chose“.¹⁶⁵ Er lässt sich in gewisser Weise auch auf Schraenens Einsatz mit dem *ASPC* übertragen.

1.4.2 Einflussnahme und Einflüsse

Es war für Schraenen immer wichtig zu betonen, dass er mittels Galerie, Verlag und Archiv aus dem Inneren der Kunstszene heraus agierte. Vor diesem Hintergrund ist von einer wechselseitigen Einflussnahme zwischen dem Archiv und seinem Kontext zu sprechen.¹⁶⁶

Nach dem US-amerikanischen Künstler Joseph Kosuth stellt die Einflussnahme auf die künstlerische Entwicklung ein progressives Moment der Kunst dar. Kosuth sieht in der Kunst das Vermögen, neue Impulse zu geben. Diese Funktion ist für ihn ein wesentlicher Bestandteil der Kunst: *Kunst ‚lebt‘ dadurch, dass sie andere Kunst beeinflusst, nicht dadurch, dass sie als physisches Residuum der Gedanken eines Künstlers existiert.*¹⁶⁷ Unter dieser Perspektive sieht auch Schraenen das *ASPC* als vitalen und schöpferischen Kunstort. Viele der neuen Kunstströmungen seit den 1960er Jahren waren von einer Entwicklung gekennzeichnet, die der Idee oder dem Konzept Priorität vor dem Objekt einräumte.¹⁶⁸ Dies zeigt sich u. a. in der Konzeptkunst und der Language Art, d. h. in Kunstrichtungen, in denen Sprache nicht nur als bloßes Kommunikationsmittel eingesetzt, sondern als ein weiter gefasstes, kulturelles Konzept begriffen wurde. Mittels der Sprache fanden die Künstler einen Weg, das Kunstobjekt zu überwinden und es durch eine Aktivität, vielmehr eine Interaktivität, zu ersetzen.¹⁶⁹ Die Gründung des *ASPC* basierte auf einem kommunikativen Moment: der Idee des Austauschs zwischen Künstlern und Kunstorten.¹⁷⁰

Den neuen avantgardistischen Kunstströmungen der 1960er und 1970er Jahre, wie Fluxus, Konzeptkunst und Mail Art, lagen bestimmte Prinzipien bzw. Wesensmerkmale zugrunde. Inwieweit das *ASPC* auf diesen Prinzipien basierte, inwieweit sie das Archiv und Schraenens Aktivitäten im Rahmen des Archivs prägten, wird unter dem Aspekt der Einflüsse im Weiteren dargestellt.

Die Politisierung der ästhetischen Theorie

In den 1960er Jahren hatte bereits auf verschiedenen Ebenen und durch Impulse, die von Diskursen unterschiedlicher gesellschaftlicher und künstlerischer Strömungen ausgingen, eine Politisierung der ästhetischen Theorie eingesetzt. Der Kunstkommentar wurde zu einer Form der politischen Rede bzw. verwendete Metaphern und Denkfiguren einer politischen Sprache zur Bezeichnung ästhetischer Phänomene und Werturteile.¹⁷¹

In den westlichen Demokratien durchdrangen seit den 1950er Jahren, insbesondere um 1968, sozialistische, marxistische und neomarxistische Theorien auch den Kunstkommentar. Seit Mitte der 1960er Jahre beeinflusste dann vor allem in Deutschland die Rezeption der Texte der Frankfurter Schule die ästhetische Theorie.

Die hier skizzierte Politisierung des Kunstdiskurses spiegelt sich im Konzept des Archivs als alternativem Kunstort wider. Das Archiv installierte Schraenen bewusst innerhalb einer Kunstszene, die ihre Substanz daraus schöpfte, ein Gegenentwurf zum offiziellen Kunstsystem zu sein. Die von Schraenen herausgearbeiteten, grundlegenden Merkmale alternativer Kunstorte, die letztendlich auch für das *ASPC* gelten, sind Hinweise auf verschiedene Tendenzen innerhalb eines politisch aufgeladenen Kunstdiskurses: Unabhängigkeit, einerseits von Kommunikationsstrukturen des offiziellen Kunstsystems, andererseits von finanzieller Unterstützung, Abkehr von kommerziellen Interessen, aktive Partizipation an einer Kunstszene, Informationsvermittlung durch Zirkulation von Materialien und Arbeiten, schließlich jedoch auch die zukünftige Funktion dieser Kunstorte als alternative Wissensspeicher.

Das Modell der Avantgarde trat als Diskurselement in den 1960er Jahren verstärkt in den Vordergrund,¹⁷² vor allem in der Auseinandersetzung mit vergangenen Avantgarden.¹⁷³ Die Interpretation der historischen Avantgarden unter einer deutlich politischen Perspektive bildete einen Anknüpfungspunkt an den politischen Diskurs der Gegenwart.¹⁷⁴ In der Kunst stellte der Avantgardebegriff insbesondere ein Gegenmodell zur Autonomie der Kunst, d. h. der Moderne, dar.¹⁷⁵ Mit Anwendung des Begriffs im zeitgenössischen Kunstdiskurs wurde der soziale Protest, der den historischen Avantgarden innewohnte, in Form einer Provokation, einer kritischen Verweigerung und einem Widerstand in die Gegenwart transferiert. Das *ASPC* sollte die Zeugnisse der zeitgenössischen Avantgardebewegungen bewahren; Schraenen betrieb ihre Verbreitung und Vermittlung. Er suchte zudem den Kontakt mit Künstlern aus den Ostblockstaaten und Lateinamerika, um der westlichen Kunstszene die avantgardistischen Kunstströmungen und Experimente dieser Länder beispielhaft zu präsentieren. Das Archiv führte in seiner Existenz und in den Zeugnissen von Schraenens Aktivitäten den Anspruch des Protestes, des Widerstands und der kritischen Verweigerung der historischen Avantgarden vor Augen. Der soziale Protest, von dem diese Avantgarden getragen wurden, fand in den Forderungen der Künstler an die Kunst selbst ihren Ausdruck. Er manifestierte sich in dem Anspruch, die Kunst solle in andere Lebensbereiche übergehen

und die Grenzen zu diesen überwinden. In den alternativen künstlerischen Bewegungen seit den 1960er Jahren setzte sich dieser Anspruch fort und zeigt sich auch im *ASPC*: Im Archiv hoben sich die Trennungslinien zwischen den verschiedenen Bereichen der künstlerischen Produktion und der Kunst schaffenden Arbeit auf; es war mehr als ein reines Archiv, da es der Kunst seiner Zeit neue Impulse gab. In diesem Zusammenhang ist noch einmal zu erwähnen, dass Schraenen mit dem *ASPC* eine Vielzahl von Aktivitäten entfaltete und bemüht war, künstlerische Experimente zu bewahren, die den Gedanken der Grenzüberschreitung weiterführten, darunter auch Ergebnisse der künstlerischen Kommunikation verschiedener Kunstströmungen. Im Archivkonvolut wurden diese Materialien dergestalt zusammengeführt, dass Verbindungen zwischen Kunstströmungen und -bewegungen evident wurden. Das Archiv vereinte in sich jedoch auch künstlerische mit politischen Funktionen: in seiner Erscheinung als Archiv, Informationsort, Verlag und Ausstellungsraum. Das *ASPC* selbst kann vor diesem Hintergrund als subversives Medium gegen eine sozial unengagierte, unkritische und kommerziell ausgerichtete Kunst betrachtet werden.¹⁷⁶

Die *Institutional Critic*

Ein weiterer Aspekt des Politischen in der Kunst nach 1960, der sich ebenfalls im Konzept und in den Aktivitäten im Rahmen des *ASPC* widerspiegelt, liegt in der systemischen Sicht auf das Kunstgeschehen. Betrachtete man Schraenen als Künstler, als der er sich selbst allerdings nicht definiert, ließe sich unter dieser Perspektive das Künstlerische des Archivkonzepts deutlich machen.

In der Kunst entwickelte sich eine neue Tendenz, die so genannte *institutional critic*; ihre Vertreter waren u. a. Daniel Buren, Marcel Broodthaers und Hans Haacke.¹⁷⁷ Sie kann als neue Variante der Konzeptkunst gesehen werden. Kunst wurde als System betrachtet, eingebunden in soziale Lebensbereiche. Als solches war auch sie exemplarisches Abbild der in diesen Lebensbereichen wirkenden gesellschaftlichen Machtverhältnisse.¹⁷⁸ In den Kunstkommentaren seit Mitte der 1960er Jahre wurden insbesondere die konkreten sozialen Bedingungen von Kunst untersucht.¹⁷⁹ Die Künstler machten es zu einer neuen künstlerischen Praxis, dieses System zu analysieren. Dabei wandten sie vor allem die Macht erhaltenden Methoden der kritisierten gesellschaftlichen Strukturen an, „um eben jene gesellschaftlichen Institutionen zu analysieren, die die Gesetze der positivistischen Instrumentalität und die Logik der Administration in der Kunst zuallererst eingesetzt hatten, die die Bedingungen des Kulturkonsums bestimmten und die die Kunstproduktion zum Werkzeug der ideologischen Kontrolle und kulturellen Legitimation umfunktioniert hatten“.¹⁸⁰ Die künstlerischen Interventionen gegen den Kulturapparat und seine Institutionen mussten so zugleich als eine Form der Systemkritik verstanden werden.¹⁸¹ Im Zusammenhang mit dieser neuen künstlerischen Praxis ist Schraenens Kritik an den zeitgenössischen Kunstinstitutionen und ihrer

Legitimationsfunktion zu verorten: Seit den 1980er Jahren fand sie hauptsächlich darin ihren Ausdruck, dass Schraenen vermehrt Museen als Ausstellungsforen und die von ihnen eingesetzten Massenmedien für die Vermittlung alternativer Kunstinformationen nutzte. Vor 1980 hatte das *ASPC* nahezu ausschließlich mit anderen alternativen Kunstorten und Künstlern kooperiert. Es waren indes nur die etablierten Institutionen, die bestimmten, welche Werke und Kunstformen Legitimation und Zugang zum System erhielten bzw. auch ins kulturelle Gedächtnis eingingen. Groy formuliert diese Sicht auf den Kunstkontext im Modell der Wertungleichheit, das er jedoch nicht in einer marxistischen Theorie angesiedelt sehen will: *Die herrschende Kultur ist danach die Kultur der herrschenden Klasse und spiegelt deren spezifische Weltsicht. Die nichtprivilegierten Klassen treten demgemäß im Archiv der Kultur nicht in Erscheinung, da sie kulturell durch bestimmte Machtmechanismen unterdrückt werden. So werden der Kultur der Aristokratie oder des Bürgertums kulturelle Minderheiten gegenübergestellt, die auf verschiedenste Weise definiert werden – je nach Vorliebe des jeweiligen Theoretikers. Daher müsse man für deren Repräsentation sorgen, um die kulturellen Archive zu demokratisieren.*¹⁸²

Das *ASPC* ist ein Beispiel für die hier beschriebene Demokratisierung kultureller Archive: Ebenso wie Künstler das Kultursystem analysierten und seine eigenen Machtstrukturen, Medien und Strategien gebrauchten, um die Defizite dieses Systems offen zu legen, setzte Schraenen mit dem *ASPC* den offiziellen Institutionen eine eigene, unabhängige Einrichtung entgegen. Sein Archiv hatte die gleichen Funktionen, allerdings für eine ‚nicht-privilegierte‘ Kunstszene und durch die Teilnahme an Kunststrukturen, mit denen sich die Künstler vom offiziellen Kulturapparat unabhängig gemacht hatten. Das Archiv kann daher als eine kritische künstlerische bzw. Kunst schaffende Praxis aufgefasst werden, mit der Schraenen die Legitimationsfunktion von Museen und Kunstkritik in Frage stellte.¹⁸³ Schraenen lehnte die von den Museen angewandten Maßstäbe zur Auswahl der Werke und Materialien, die in den musealen Kontext Eingang fanden, ab. Er ging vielmehr davon aus, dass die Bedeutung einer jeden Publikation, die er sammelte, in ihrer Funktion als Abbild einer bestimmten Situation läge. Damit schloss er eine vorgefasste Wertigkeit aus bzw. machte sie nicht an Formalem, etwa dem Material oder kunsthandwerklichem Können fest:

*Ich möchte an dieser Stelle erwähnen, dass eine einzige Seite aus Uruguay oder der Tschechoslowakei von selbem Wert und Interesse sein kann wie eine hundertseitige Publikation aus Amerika oder Kanada – jede Publikation ein Spiegel der Umstände, unter denen sie geschaffen und realisiert worden ist.*¹⁸⁴

Systemkritische Ansätze in Form einer *institutional critic*, die sich im *ASPC* manifestierten, führte Schraenen wie bereits erwähnt auch in seinen Schriften weiter. Unter der Annahme, dass das *ASPC* eine Kunst schaffende Praxis der *institutional critic* ist, lässt sich dem Archiv ein künstlerisches Moment zuschreiben.

Das künstlerische Prinzip und die künstlerische Praxis des Ephemeren

In verschiedenen Kunstrichtungen der 1960er und 1970er Jahre, denen Schraenen das Archiv widmete, ist das Ephemere ein Teil der künstlerischen Praxis bzw. ein Bestandteil ihres ästhetischen Konzeptes.¹⁸⁵ Dies gilt insbesondere für die Fluxus-Bewegung und die vom niederländischen Kurator Wim Beeren so bezeichnete „Situationskunst“,¹⁸⁶ in der individuelle Konzepte offen gelegt wurden und der künstlerische Vorgang transparent war. Das Ephemere betonte die Präsenz im Hier und Jetzt, und dies in Abgrenzung zu anderen Kunstformen.¹⁸⁷ Es konnte damit auch eine politische Implikation annehmen, etwa in den Kunstformen, mit denen im weitesten Sinne eine Negativität bzw. eine Verweigerungshaltung zum Ausdruck gebracht werden sollte. Ein Beispiel sind die Internationalen Situationisten; ihr Streben galt einer gegenwärtigen Wahrnehmung, und den Weg dorthin suchten sie über das Ephemere. Germano Celant sah in der Arte Povera eine Flucht vor Kategorisierungen und interpretierte die Werke als Erkundungen in Richtung eines systemlosen Lebens.¹⁸⁸ Die Künstler der Arte Povera setzten auf eine direkte Kommunikation und eine Verweigerung der technischen Mittel, die in ihren Augen einer „Kostümierung“ des Kunstwerkes gleichkamen.¹⁸⁹ Dies führte sie zu einfachsten Ausdrucksformen, zu Archetypen und einer ‚Verarmung‘ der Zeichen zurück. Auch Celant plädierte für eine Offenheit der Interpretation.¹⁹⁰ Die Dokumentation, beispielsweise in Form von Katalogen, sah er als vorläufig, als Teil der Darstellung des Werkes und damit als unvollständig an. Auch in der Fluxus-Bewegung zeigt sich eine Verweigerungshaltung. Sie wandte sich in erster Linie gegen jede definitorische Festlegung des Fluxus selbst.¹⁹¹ Die Werke wurden entgrenzt und das konkrete Werk stellte sich als Rahmen für eine vom Konzept unabhängige Form dar, eine „Erfahrungsdichte“¹⁹² sozialer Interaktionen. In der Fluxus-Bewegung, deren Protagonisten eine Fülle von Texten und Artefakten hinterließen, liegt einer der Ausgangspunkte des *ASPC*. Schraenen widmete sein Archiv wie bereits dargelegt dem Phänomen des Ephemeren, vorrangig in Form des publizierten Werkes. Da das *ASPC* ebenso wie die in ihm gesammelten Kunstströmungen in seiner Gegenwart, in seinem Kontext verankert war, konnte Schraenen im Rahmen seiner Archivarbeit unmittelbar auf Werke, neue Bewegungen und seine künstlerische Umgebung reagieren bzw. an dieser partizipieren. Erst ab 1980 wird sein Archiv zum Ort eines historischen Gedächtnisses. Schraenen wirkte darauf hin, dass es auch in dieser Funktion das Ephemere in der Kunst der 1960er und 1970er Jahre, das seiner Natur nach nicht fassbar ist, da es sich allein in einem situativen Zusammenhang von einzelnen Texten, Publikationen, Artefakten und Objekten manifestiert, würde abbilden und vermitteln können: Das Archiv stellt sich vor diesem Hintergrund als ein Rahmen dar, in dem sich die Form des Ephemeren dauerhaft festhalten lässt. So zeigen sich innerhalb dieses Rahmens anhand kleinster Archivpositionen Verbindungslinien zwischen einzelnen Werken, Künstlern und Kunstströmungen, einzelne künstlerische Ideen

verweisen auf andere, mit ihnen assoziierte Werke. Das Ephemere war nach Schraenens Ermessen das eigentliche Kunstphänomen dieser Dekaden, da sich das Kunstgeschehen und der Zeitgeist der 1960er und 1970er Jahre in ihm repräsentierte. Die Kunstentwicklung dieser Jahre lässt sich nicht auf eine Definition reduzieren oder auf einige Wesensmerkmale festlegen. Dass das einzelne Werk Repräsentant einer Epoche sei, war eine Ansicht, die Schraenen von den Museen vertreten sah und ablehnte.

1.5 Resümee

Mit seinem Archiv war Schraenen in einem Kunstkontext aktiv, den er in Abgrenzung zu etablierten Kunstinstitutionen und einem bürgerlichen, kommerziell orientierten Kunstsystem definiert. Diesem Kunstsystem gegenüber nahm er eine kritische Haltung ein, da es weitestgehend nicht an der Förderung und Bewahrung neuer avantgardistischer Kunstströmungen interessiert war und sie für bedeutungslos hielt.

Das *ASPC* entspricht in seinen Funktionen, der Sammlung, Bewahrung, Vermittlung und Erforschung, denen der bürgerlichen, anerkannten Institutionen des Kunstsystems. Allerdings lagen seiner Einrichtung die Grundsätze der alternativen Kunstszene zugrunde: Schraenens Archiv war nicht kommerziell ausgerichtet, vermied eine Hierarchisierung und Bewertung der Kunst nach traditionellen Kriterien, beließ die Werke in ihrem Kontext und wirkte aus dem Inneren der Kunstszene heraus. Für die Ausgestaltung der vier Funktionen, die Eckpfeiler des Archivkonzeptes darstellen, war die *Cinémathèque Française* unter der Direktion von Henri Langlois als Modell von besonderer Bedeutung. Des Weiteren prägten Kommunikation und Austausch zwischen den Künstlern während der 1960er und 1970er Jahre die Arbeitsmethoden und Strukturen im *ASPC*.

Verschiedene Prinzipien und Wesensmerkmale zeitgenössischer Kunstströmungen und Fundierungsprogramme zeitgenössischer Kunstkommentare beeinflussten das Konzept des Archivs. Unter dieser Perspektive ließe es sich als ein künstlerisches Konzept bezeichnen. In der archivischen Praxis zeichnet sich die künstlerische Form der *institutional critic* ab. Schraenen positionierte sich mit dem *ASPC* innerhalb der Diskurse, die Kunstbewegungen seit den 1950er Jahren eröffnet hatten, deren Werken das Ephemere als Teil des ästhetischen und kritisch orientierten Konzepts innewohnte. Man muss jedoch bedenken, dass Schraenen sich nicht als Künstler definiert, wodurch das *politische* Moment des Ephemeren in den Vordergrund rückt. Eine Kritik an Institutionen ist in dieser Hinsicht nicht als Kunstform zu verstehen, sondern als politische Äußerung, die sich im Kunstkontext manifestierte. Beide künstlerische Prinzipien bzw. Tendenzen treten im *ASPC* nicht als künstlerische Strategien in Erscheinung. Das Konzept des *ASPC* lässt sich daher vielmehr als politisches, denn als künstlerisches beschreiben.¹⁹³

In den 1970er Jahren lag Schraenens Arbeitsschwerpunkt im Archiv auf dem Sammeln, Initiieren und Vermitteln zeitgenössischer avantgardistischer und experimenteller Kunstformen und -strömungen. Die Erinnerungsfunktion war jedoch von Beginn an im Konzept des Archivs verankert. Die Bedeutung des Archivs lag auch darin, das von etablierten Institutionen überlieferte, unvollständige Bild der Kunstszene der 1960er bis 1970er Jahre zu ergänzen und zu korrigieren.¹⁹⁴ Das *ASPC* sollte einen „anderen Zugang zur Kunstgeschichte“ bieten, Auskunft über die Avantgarden seit den 1960er Jahren geben und dadurch einer zeitgenössischen Kunst neue Impulse liefern.¹⁹⁵

Der Verkauf des *ASPC* an ein Museum, in dem es als Studienzentrum funktioniert, war vor dem Hintergrund dieses Bestrebens ein konsequenter Schritt und negiert somit nicht die Bedeutung des *ASPC* als alternative Position zum Museum. Im Gegenteil: Der museale Kontext unterstützt seit den 1980er Jahren die Zielsetzung Schraenens mit dem Archiv, über die im *ASPC* enthaltenen Werke und Dokumente zu informieren und sie zu präsentieren.

- 1 Im Rahmen der Gruppe *Cela* realisierte Schraenen im Jahr 1960 einen gleichnamigen Film; vgl. Film 1960.
- 2 Vgl. Guy Schraenen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 14.
- 3 Vgl. Interview Schraenen 1996a.
- 4 Vgl. Interview Schraenen 1996b, S. 231.
- 5 Schraenen räumt in einem Interview ein, dass die offiziellen Kunstinstitutionen nicht die zeitlichen und personellen Kapazitäten besaßen, um Künstlerpublikationen zu sammeln; vgl. Interview Schraenen 1996a.
- 6 Vgl. Thurmann-Jajes 2002a, S. 12. Thurmann-Jajes stellt heraus, dass vom Künstlerbuch als eigenständiger künstlerischer Gattung erst seit Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre gesprochen werden kann.
- 7 Interview Schraenen 1996a.
- 8 Interview Schraenen 1996a.
- 9 Schraenen [1988] 2001, S. 1.
- 10 Interview Schraenen 1996a.
- 11 Guy Schraenen in: Jahre 2001, S. 273.
- 12 „Künstler, die dem Kunstmarkt und den traditionellen Vermittlungsstrukturen den Rücken zukehren wollten, organisierten ihre eigenen Veranstaltungen, schufen sich ein Kommunikationssystem und fanden eigene Plätze, wo sie ihre unterschiedlichen Projekte vorstellten.“ Schraenen 1996e, o.S.
- 13 Vgl. Guy Schraenen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 16.
- 14 Im Zuge der Verlagsarbeit konnte Schraenen zudem eine „Druckwerkstatt“ ins Leben rufen. Es finden sich jedoch keine genauen Angaben zu dieser Einrichtung.
- 15 Ungefähr die Hälfte dieser Ausstellungen fand in den 1970er Jahren statt. Von 1991 bis 1998 war der Verlag *Guy Schraenen éditeur* auf der Frankfurter Buchmesse vertreten; vgl. Guy Schraenen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 14.
- 16 Schraenen 1996e, o.S.
- 17 Schraenen 1996e, o.S.
- 18 Interview Schraenen 1996b, S. 231.
- 19 Vgl. Guy Schraenen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 19.
- 20 Dieses Bestreben setzte sich mit der Einrichtung eines „Museums in einem Museum“ (*NMWB*) 1990 fort.
- 21 Schraenen 1976, o.S.
- 22 Vgl. Schraenen 1996b, S. 76.
- 23 Vgl. Schraenen 1981a, o.S. Vgl. I.C.C. Bulletin 1981.
- 24 Insgesamt erschienen 12 Ausgaben der Zeitschrift „Libellus“, die jeweils an die teilnehmenden Künstler versandt wurden. Die Zeitschrift beinhaltete darüber hinaus eine Auflistung der Namen aller Teilnehmer und eine Liste der laufenden Mail-Art-Projekte.
- 25 Schraenen versandte für dieses Projekt Postkarten, auf denen er die Künstler aufforderte, ihm Beiträge in Form von Noten, Zeichnungen, Worten und Collagen etc. zurückzusenden. Insgesamt

- 150 Künstler beteiligten sich mit Arbeiten, die Schraenen zu einer visuellen Partitur zusammenfügte. Sie bildete die Grundlage eines während des „Mail Art Encounter“ aufgeführten Konzertes. Mit „Aeropus I“ zielte Schraenen darauf ab, eine Gemeinschaftsarbeit zu erstellen. Zu Mail Art Arbeiten insgesamt erklärte er jedoch: „*Most mail art projects are a suite of individual work, even when the project is on a theme.*“ Guy Schraenen in: Gajewski 1983. Am 3. Oktober 1981 wurde „Aeropus I“ durch Frances-Marie Uitti (Cello), Huub Ten Hacken (Synthesizer), Niels Lomholt (Saxophon) und Guy Schraenen (Diaprojektion) uraufgeführt; vgl. Buckinx 1982, S. 8f. Anschließend wurde es im belgischen Rundfunk („Aeropus I“, BRT 3, Brüssel, 1982) übertragen und ist seitdem mehrfach aufgeführt worden.
- 26 Schraenen 1996d, S. 17.
- 27 Schraenen erinnert in diesem Zusammenhang an die Postkartenaktionen, mit denen Ben Vautier und Ulises Carrión ihren Rückzug aus der Mail Art bekannt machten. Diese Aktionen führt er beispielhaft für eine zunehmend kritische bis ablehnende Haltung vieler Künstler gegenüber der Entwicklung der Mail Art an, vgl. Schraenen 1996d, S. 17. Vgl. auch Gajewski 1983.
- 28 Die Künstler stellten in diesen Jahren das Medium noch einmal in Frage; vgl. dazu Boomgaard/Rutten 2003, bes. S. 48. Vgl. auch Kappert 2003, bes. S. 114f.
- 29 Diese Filme wurden an verschiedenen Orten in Europa gezeigt, u. a. bei *Other Books and So*, Amsterdam, des Weiteren in Lodz, Waasmunster, Gent, Paris und Brüssel; vgl. u. a. Guy Schraenen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 35.
- 30 Vgl. Schraenen 1981a, o. S. Dennoch betonte Schraenen zugleich ihre Bedeutung für die 1970er Jahre, die er besonders in ihrer demokratischen Form der Kommunikation sah. Schraenen beruft sich in diesem Aspekt auf die Grundlagen der Mail Art, wie sie u. a. Hoffberg skizziert; vgl. Hoffberg 1984, S. xx. Jarosław Kozłowski und Andrzej Kostolowski legten ihrer NET-Initiative in einem Manifest aus dem Jahr 1971 ein ähnliches Konzept zugrunde. Auch spielte Beuys' Erklärung „Jeder Mensch ist ein Künstler“ in diesen Gedanken von Kommunikation innerhalb der Mail Art hinein; vgl. Röder 1996, S. 28.
- 31 Für Schraenens Kooperationen mit polnischen Künstlern, Ausstellungen in Polen und über polnische Kunst vgl. Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 14ff.
- 32 Vgl. Schraenen 1984a.
- 33 Vgl. Ausst.-Kat. Antwerpen 1984. Schraenen kommt in seinem Vortrag auf das Ziel der Ausstellung zurück: „*As my personal interests guided me always to alternative artforms, this lecture-exhibition is an attempt to introduce you to another Belgian Art than the one which is mostly presented in official selections abroad.*“ Schraenen 1984b, o. S.
- 34 Schraenen 1985a, o. S.
- 35 Guy Schraenen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 20.
- 36 Etwa mit „Text-Sound-Image: Archive Pieces“ (1986).
- 37 Vgl. die Verzeichnisse der Ausstellungen und Veranstaltungen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 14–34.
- 38 Guy Schraenen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 28.
- 39 U. a. Filmprojekte (1976), aber auch Arbeiten, die bei *Guy Schraenen éditeur* erschienen waren (1977).
- 40 Für die verschiedenen Kooperationen zwischen *OBAS* und dem *ASPC* vgl. Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 14ff.; Ausst.-Kat. Amsterdam 1992, S. 119ff.
- 41 Józef Robakowski in: Morzuch/Robakowski 1998, S. 10.
- 42 Vgl. Schraenen 1990b.
- 43 Vgl. Schraenen 1989b.
- 44 Für einen Überblick über die Ausstellungen und Veranstaltungen des *ASPC* in der *Galerij van de Academie*, Waasmunster, vgl. Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 16ff.
- 45 Vgl. Schraenen 1985b.
- 46 In besonderem Maße widmete Schraenen sich der Aufarbeitung von *Other Books and So*; vgl. Ausst.-Kat. Amsterdam 1992; Sammlung Künstlerbücher 1992a.
- 47 Der erste Teil widmete sich erneut der *Something Else Press* (1998), zwei Teile behandelten die europäische Small-Press-Szene (1999/2000), ein Teil behandelte die amerikanischen Verlage (2000). 2002 fand ein fünfter Teil über Lateinamerika statt. Veranstaltungsort war das *NMWB*, Schraenen fungierte als Kurator.
- 48 Guy Schraenen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 27.
- 49 Vgl. Harrison 2003, S. 56f.
- 50 „Aeropus I“ beispielsweise war das Ergebnis einer Zusammenarbeit von Mail-Art-Künstlern im Rahmen des „International Mail Art Festival“ (1980-81). Die Ausstellung „6 x Fluxus“ (*Archive Space*, Antwerpen, 1992) bestand aus fünf Ausstellungen und dem Radioprogramm „The Sound of Fluxus“, mit Werken von u. a. Ben Vautier, George Brecht, Robert Filliou und George Maciunas.
- 51 Für einen Überblick über die Radioübertragungen und Projekte des *ASPC* in Verbindung mit Klang vgl. Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 14ff; bes. S. 34. Vgl. auch Schraenens Artikel zur Klangkunst und zu verschiedenen seiner Radioprogramme; u. a. Schraenen 1989b; Schraenen 1991a; Schraenen 1992d; Schraenen 1994; Schraenen 1999.
- 52 Hollein 1999, S. 49.
- 53 Vgl. u. a. Interview Schraenen 1996a.
- 54 Vgl. Guy Schraenen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 19.
- 55 „From Monteluco to Spoleto“ von Sol LeWitt aus dem Jahr 1984, „Planes of Vision“ von Richard Long, das 1983 publiziert wurde, und eine Arbeit von J.H. Kocman von 1987, „Book No. (49)“; vgl. Guy Schraenen in: Jahre 2001, S. 282f; 290–292.

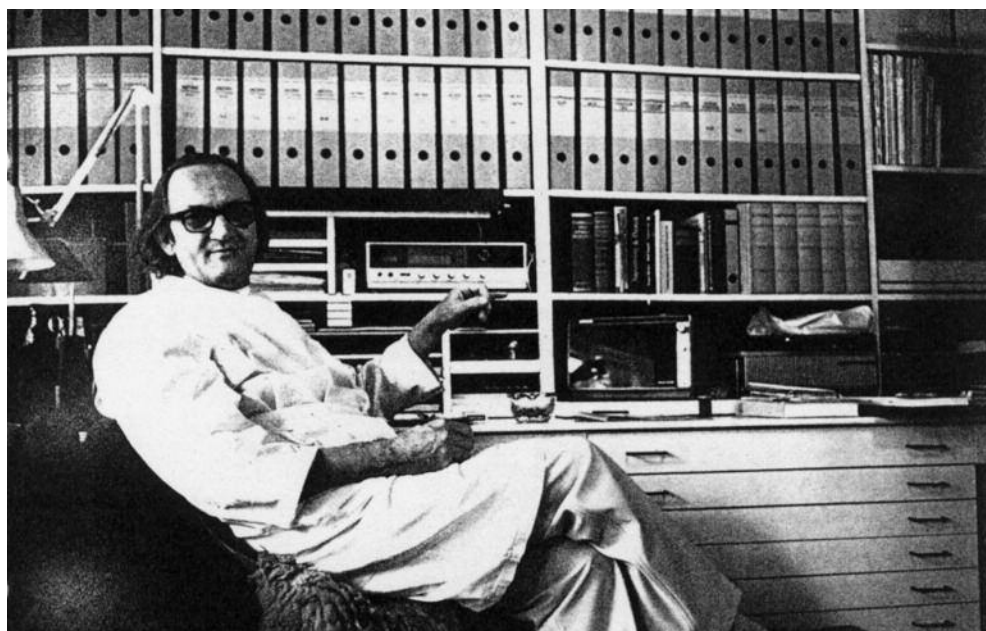
- 56 *BRT 3, RTBF 3* und *Radio Air Libre* (Brüssel), *Radio Centraal* (Antwerpen), *Radio Hilversum 4* (Niederlande), *Radio 2* (Madrid), *Radio Bremen 2* (Bremen), *BBC Radio Scotland*, den *Bayrischen Rundfunk* (München) und *France Culture* (Paris).
- 57 Guy Schraenen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 27.
- 58 In seinen Texten stellt Schraenen das Konzept dieser Einrichtung immer in einen Zusammenhang mit der Idee einer Bibliothek, so schreibt er beispielsweise: „Ausgehend von Thomas Deeckes [...] Konzept eines Sammlermuseums, schlug ich ihm 1990 bei Gründung des Museums vor, eine eigenständige Sammlung – Bibliothek/Museum – von Künstlerbüchern und Künstlerpublikationen aufzubauen, da es zu jenem Zeitpunkt in keiner anderen Institution eine vergleichbare Einrichtung gab.“ Schraenen 1998, S. 41. Und an anderer Stelle: „Die ganze Vielfalt ist gebündelt: Bibliothek/Museum von ungeheurem Reichtum.“ Schraenen 1998, S. 43.
- 59 Schraenen 1998, S. 41.
- 60 Deecke 2001, S. 7.
- 61 Vgl. u. a. Guy Schraenen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 23.
- 62 Siehe Kapitel I.4. (Quellenlage und Stand der Forschung).
- 63 Am *Musée Royal de Marimont* fand 1996, auf der Grundlage der für dieses Museum angelegten Sammlung, die Ausstellung „D'une Œuvre L'Autre“ statt; vgl. Ausst.-Kat. Morlanwelz 1996.
- 64 Vgl. Ausst.-Kat. Bremen, 2001, S. 32.
- 65 Interview Schraenen 1996b, S. 231.
- 66 Vgl. Interview Schraenen 1996a.
- 67 Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 28.
- 68 „6 x Fluxus“ (fünf Ausstellungen und ein Radioprogramm), *Archive Space*, Antwerpen, 1992.
- 69 Die Ausstellung versammelte vorwiegend französische bildende Künstler, die im Bereich des Klangs experimentierten, und vereinte klangliche und visuelle Werke, d. h. Schallplatten, Objekte und Dokumente aus dem *ASPC*; vgl. Schraenen 1994. „Erratum Musical“ umfasste auch ein Radioprogramm.
- 70 Größtenteils mit Beiträgen von Schraenen selbst; vgl. Verzeichnis aller Kataloge und Essays in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 22-29.
- 71 Zahlreiche Ausstellungen, Vorträge, Tagungen und weitere Veranstaltungen konnten realisiert werden. Zu den Ausstellungen erschienen jeweils Kataloge; siehe Kapitel I.4.
- 72 Im Anschluss an die Präsentation der Ausstellung in Bremen, wo sie von einem umfangreichen Rahmenprogramm begleitet wurde (u. a. einer internationalen Tagung unter dem Titel „Künstlerpublikationen: Ein Genre und seine Erschließung in Bibliotheken, Museen und Sammlungen: Perspektiven zur Vernetzung von Archiven“), wanderte „Out of Print“ nach Paris (*creai*), Barcelona (*MACBA*), Porto (*Museu Serralves*), Ljubljana (*mglc*), Zürich (*Museum für Gestaltung*) und Erlangen (*Städtische Galerie*).
- 73 Schraenen 1985b, o. S.
- 74 Guy Schraenen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 29.
- 75 Vertreten sind über 300 Künstler, u. a. Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Hanne Darboven, Dieter Roth, Christian Boltanski, Robert Filliou, Ed Rusha; vgl. Schraenen 1998, S. 42.
- 76 Dieser Teil des Archivs ging nicht in den Bestand des *Studienzentrums für Künstlerpublikationen/ASPC* im *NMWB* ein.
- 77 Interview Schraenen 1996b, S. 230f.
- 78 Vgl. Schraenen 1984a.
- 79 Guy Schraenen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 30.
- 80 Schraenen 1994, o. S. Vgl. beispielsweise die Katalogartikel zu den Klangkunstausstellungen und Texte über Radiosendungen zur Klangkunst, die das *ASPC* ausrichtete, a. a. 0.
- 81 Von der Korrespondenz sind nur einige Rechnungen erhalten. Korrespondenz meint in diesem Fall nicht die Mail-Art-Arbeiten.
- 82 Vgl. u. a. Bracht 2002, S. 78. Die Schriften der Künstler wurden von Schraenen ebenfalls archiviert.
- 83 Bracht 2002, S. 65.
- 84 Vgl. Bracht 2002, S. 64-66.
- 85 Schraenen 1985b, o. S. Im polnischen Kunstkontext, so stellt Schraenen heraus, wurden Galerien, Kunstorte und Künstler, die im Bereich der alternativen Kunst arbeiteten, oft als ‚unabhängig‘ bezeichnet. Das Wort ersetzt damit ‚alternativ‘. Als Erläuterung dazu, in Bezug auf die polnische Szene, schreibt Schraenen an anderer Stelle: „Such unofficial, underground or independent spaces as the Polish call them, are not rare in Poland. For instance, Bureau de la Poesie run by A. Partum, Exchange Gallery/Robakowski & Potocka, Carpet Cleaner/A. Paczkowski & Sowiak, Consultation Point/A. Mikolajczyk, Trace Gallery II/J. Zagrodski, Archives of Contemporary Thought/run by M. & R. Waško, and the Attic/run by Łódź-Kaliska group are among the most active of them. Besides the ‚independent‘ art movement, one should not ignore that also some directors of official galleries are not afraid to break the rules. Those spaces and the organized activities are vital to the actual Polish Art scene and despite their ‚illegality‘ they are always crowded when events take place.“ Schraenen 1985c.
- 86 Die Umschreibung „normaler Kunstbetrieb“ verwendet Schraenen, um alternative Kunstströmungen wie beispielsweise Mail Art vom etablierten Kunstsystem abzugrenzen: „Wenn die Post-Kunst in den Vereinigten Staaten und in Europa ein einzigartiges Medium für Künstler war, um außerhalb des normalen Kunstbetriebes zu arbeiten, so war sie für die Künstler des Ostblocks und Lateinamerikas das ideale Kommunikationssystem.“ Schraenen 1996b, S. 75.
- 87 Schraenen 1985b, o. S.

- 88 Vgl. u. a. Schraenen 1981b, S. 32f.
- 89 Guy Schraenen in: Jahre 2001, S. 275.
- 90 Schraenen 1996d, S. 53.
- 91 Schraenen 1985b, o.S.
- 92 Vgl. u. a. Schraenens Beschreibungen in Schraenen 1996d, S. 53.
- 93 Schraenen 1996b, S. 73f.
- 94 „*Dans les années 70, le livre d'artiste a révolutionné la communication artistique, car il a permis une diffusion jusque-là inédite. Ainsi les artistes ont pris en main une partie de leur destinée.*“ Schraenen 1996a, S. 30.
- 95 Schraenen 1996d, S. 55.
- 96 Er betont die internationale Ausprägung dieses Netzwerkes; vgl. Schraenen 1997, S. 74.
- 97 Zu den Aussagen von Lawrence Weiner vgl. Weiner [1969] 1998, S. 1075. Zur Theorie von Sol LeWitt vgl. LeWitt [1967] 1998, S. 1025f.
- 98 Guy Schraenen in: Jahre 2001, S. 274.
- 99 Die Attributierung „demokratisch“ findet sich in Schraenens Texten u. a. im Zusammenhang mit dem Medium des Künstlerbuches: „*Le livre d'artiste aurait pu être le produit artistique démocratique par excellence: sa forme simple et légère, son prix initialement modique permettant une diffusion simple, rapide et peu onéreuse.*“ Schraenen 1996a, S. 30. In Bezug auf die Mail Art zeigt Schraenen eine deutlich kritischere Haltung: In ihren Anfängen vertrat sie seines Erachtens den Anspruch, eine demokratische Kunstform zu sein. Gegen Ende der Bewegung, Anfang/Mitte der 1980er Jahre, musste er jedoch konstatieren, dass Mail Art ihrem Anspruch nicht gerecht geworden war: „*Die Mail Art erlebte ihre Geburtsstunde zur Zeit der Intermedia Art und im Gefolge der Fluxus-Bewegung. Sie wollte eine demokratische Kunstform sein. Aber es reicht nicht aus, billiges Material zu verwenden, um eine demokratische Kunstform zu schaffen.*“ Schraenen 1996b, S. 74.
- 100 „[...] das multiplizierte Objekt wird zum Original, denn die Konzeption des Werks wohnt jedem produzierten Objekt inne. [...] Erst seit den 60er Jahren wird jedoch das Multiple seinen wirklichen Aufschwung erleben. Denn im soziopolitischen Kontext dieser Zeit und mit der Absicht einer großen Verbreitung und Demokratisierung sollten Künstler Objekte realisieren, die in großer Anzahl und auf einfache Weise vertrieben werden können. [...] Es sind Künstler, die den marginalen Bewegungen dieser Zeit angehören, die hauptsächlich Gebrauch von diesen neuen Vertriebswegen machen sollten.“ Schraenen 1997, S. 74.
- 101 In diesem Zusammenhang hebt Schraenen die neuen Möglichkeiten der Vervielfältigung hervor, beispielsweise Xerox-Kopierer, die die internationale Kommunikation zwischen Künstlern erleichterte und durch die ihre Arbeiten ein neues Ausmaß der Verbreitung erreichten; vgl. Schraenen 1995, o.S.
- 102 Schraenen 1981 b.
- 103 Vgl. Guy Schraenen in: Jahre 2001, S. 274.
- 104 Guy Schraenen in: Jahre 2001, S. 274.
- 105 Vgl. Schraenen 1996b, S. 74.
- 106 Vgl. Wuggening 1996, S. 239.
- 107 Bracht 2002, S. 95f.
- 108 Schraenen 1996d, S. 53f. Dieser Metapher bedient sich Schraenen auch, wenn er über Mail Art schreibt: „*Und wenn die Welt der Kunst ein Eisberg ist, dann hat das Netzwerk der Post-Kunst ohne Zweifel Arbeiten sichtbar werden lassen, die die Aufmerksamkeit eines größeren Publikums verdienen. Zumindest beweist es, dass es Kunst nicht nur in großen künstlerischen Zentren gibt.*“ Schraenen 1996b, S. 74. Zudem verwendete Schraenen die Metapher des Eisbergs u. a. in einem Artikel im Katalog zur Ausstellung „Kunst-enaars-publikaties“, 1988, der ersten Ausstellung, die sich dem ASPC als alternativer Einrichtung widmete; vgl. Schraenen 1988.
- 109 Schraenen 1985b, o.S.
- 110 Bracht 2002, S. 95.
- 111 Vgl. Schraenen 1985b, o.S.
- 112 Vgl. Schraenen 1985b, o.S.
- 113 Schraenen 1985a, o.S.
- 114 Die Ankaufspolitik der westlichen Regierung, und hier bezieht sich Gajewski auf die Niederlande, bestimme das künstlerische Werk. Seine Kritik formuliert er in einem Interview: „*In this aspect, all this business of buying the works by the government. I can't call it Art [sic]. This is production under pressure.*“ Vgl. Henryk Gajewski in: Schraenen 1985d, S. 8.
- 115 Zur Copy Art vgl. Schraenen 1996d, S. 55.
- 116 Vgl. Guy Schraenen in: Jahre 2001, S. 274.
- 117 Schraenen 1987/88, S. 522f.
- 118 Schraenen 1987/88, S. 522.
- 119 Schraenen 1987/88, S. 523.
- 120 Schraenen 1981b, S. 32.
- 121 Diese Tendenz konnte er am Beispiel der Mail Art feststellen; vgl. Schraenen 1996b, S. 75f.
- 122 Schraenen 1987/88a, S. 523.
- 123 Guy Schraenen in: Jahre 2001, S. 274.
- 124 Vgl. Schraenen 1996d, S. 55.
- 125 Das ASPC als alternativer Kunstort war unabhängig von den jeweiligen Einflüssen und Strukturen, von denen Schraenen den Kunstkontext zwischen den 1960er Jahren und 1990er Jahren bestimmt sah. Diese umfassten seiner Ansicht nach etablierte Institutionen, ihre Ausstellungsforen und

- Informationsstrukturen in den 1960er und 1970er Jahren, Kunsthandel und Kunstmarkt in den 1980er Jahren sowie Politik und Kultursponsoring in den 1990er Jahren.
- 126 Schraenen 1985b, o.S.
- 127 Vgl. Schraenen/Schraenen 1984/85. An anderer Stelle konkretisiert er diese zukünftige Bedeutung: „*Et si, pour le collectionneur bibliophile il fut longtemps négligeable, aujourd'hui on se rend compte de la valeur artistique, et hélas marchande, de ces œuvres que ne réside pas dans les matériaux utilisés, mais bien dans la conception.*“ Schraenen 1996a, S. 30.
- 128 Vgl. Schraenen [1988] 2001, S. 1.
- 129 Schraenen 1985b, o.S.
- 130 Schraenen 1985b, o.S.
- 131 Vgl. Schraenen/Schraenen 1984/85.
- 132 Schraenen 1984a.
- 133 Bracht 2002, S. 99.
- 134 Bourdieu 1993, S. 20.
- 135 Bracht 2002, S. 99f.
- 136 Vgl. Schraenen 1996b, bes. S. 74f.
- 137 Vgl. Bracht 2002, S. 102.
- 138 Bracht 2002, S. 125. Vgl. Zimmer 1988, S. 114. Zimmer bezeichnet den Sprachgebrauch, in dem sich eine Ideologiekritik ausdrückt, als „neues kritisches Idiom“.
- 139 Vgl. Guy Schraenen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 19.
- 140 Schraenen äußerte sich auf der Pressekonferenz der Ausstellung „Out of Print“ zum Ausstellungstitel. Er merkte an, sein Archiv könne „auch als Denkmal eines ‚politischen Konzepts‘“ gesehen werden; vgl. TAZ 2001. Einige Jahre später revidierte er den Untertitel vollständig, indem er angab, es hätte nicht ‚künstlerisches‘ sondern ‚politisches‘ Konzept heißen müssen. Diesen Fehler hätte er kurz nachdem der Katalog in den Druck gegangen war bemerkt, doch für eine Korrektur wäre es zu diesem Zeitpunkt bereits zu spät gewesen (Guy Schraenen auf einer internen Konferenz im Neuen Museum Weserburg Bremen am 5.6.2005).
- 141 Guy Schraenen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 35.
- 142 Noch heute hat das Filminstitut seinen Sitz in Paris; hauptsächlich wird es von staatlichen Subventionen getragen. Die Direktion übernahm 2004 der Produzent und Regisseur Claude Berri. Pro Jahr werden über 200 Filme restauriert, im eigenen Kino der *Cinémaèque Française* 1300 Filme gezeigt.
- 143 *Cinémaèque Française*: URL: <http://www.cinemaethequefrancaise.com/htm/presentation/histoire.asp> [Stand: November 2004].
- 144 „*L'Etat prit alors conscience de la valeur du patrimoine extraordinaire qu'avait amoncelé Langlois et qu'il fallait préserver dans des lieux adaptés à la conservation des copies cinématographiques.*“ *Cinémaèque Française*: www.cinemaethequefrancaise.com/htm/presentation/histoire.asp [Stand: November 2004].
- 145 Guy Schraenen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 19.
- 146 „*We collect, day after day, all documents which could to many seem useless. They can seem so because often it is just another postcard, another xerox or another work, but many of those will turn out one day to be the trace of a new media or a new artform.*“ Schraenen 1984a. Vgl. Interview Schraenen 1996a.
- 147 Schraenen 1984a.
- 148 Schraenen [1974–1981] 2001.
- 149 Schraenen [1974–1981] 2001. Vgl. auch Schraenen/Schraenen 1984/85. An anderer Stelle und weniger explizit, doch im Sinne der Bedeutung und Funktion des Gedächtnis-Begriffs, schreibt Schraenen über das Archiv: „*L'ASPC est un ensemble unique regroupant de manière exhaustive [sic] toute une période récente de l'histoire de l'art.*“ Schraenen 1996a, S. 28.
- 150 Schraenen betont wiederholt in seinen Texten, das *ASPC* habe aus dem Inneren der Szene heraus agiert und nicht von außen die künstlerischen Prozesse beobachtet bzw. gesammelt; vgl. u.a. Schraenen 1996a, S. 30. „*At the time of the last utopias, it functioned in direct osmosis with the artistic milieu of which it wanted to be the witness.*“ Guy Schraenen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 34. Schraenen sieht in der aktiven Partizipation am Kunstkontext ein Kriterium alternativer Kunstorte: „*All these spaces are run by artists or at least by people who act from inside and not from outside the contemporary art movement.*“ Schraenen 1985b, o.S.
- 151 Die *Cinémaèque Française* stellt die *Diffusion Culturelle* als einen ihrer programmatischen Schwerpunkte heraus; vgl. *Cinémaèque Française*: URL: <http://www.cinemaethequefrancaise.com/htm/presentation/histoire.asp> [Stand: November 2004].
- 152 *Cinémaèque Française*: URL: <http://www.cinemaethequefrancaise.com/htm/presentation/histoire.asp> [Stand: November 2004].
- 153 „*Tournée plus que jamais vers l'international, la Cinémaèque, fidèle à son passé, continue et continuera à créer sans cesse des évènements: la seule manière pour une cinémaèque d'aller de l'avant et d'être différente des autres.*“ *Cinémaèque Française*: URL: <http://www.cinemaethequefrancaise.com/htm/presentation/histoire.asp> [Stand: November 2004].
- 154 Filme wie „Les quatre cents coup“ (1959) von François Truffaut und „À bout de souffle“ (1959) von Jean-Luc Godard hatten die Bewegung eingeleitet. Ihren Höhepunkt erlebte die Nouvelle Vague in der ersten Hälfte der 1960er Jahre, bis sie durch divergierende Vorstellungen ihrer Regisseure zu einem Ende kam. Die Arbeiten der Regisseure der Nouvelle Vague nahmen Einfluss auf

- die Entwicklung der Filmkunst und das Kino über die Grenzen Frankreichs hinaus; u. a. setzt sich Margulies mit Reminiszzenzen dieser Stilrichtung auseinander, vgl. Margulies 2001, S. 120–136; bes. 132–134.
- 155 Schraenen 1985b, o.S.
- 156 Vgl. Schraenen 1985b, o.S.
- 157 Schraenen 1985b, o.S.
- 158 Die Bedeutung des Filminstituts und Engagements ihres Gründers zeigt sich beispielsweise im Einsatz von Künstlern in einer Demonstration zugunsten von Henri Langlois; vgl. Lebel 1990, S. 49.
- 159 Schraenen 1985b, o.S.
- 160 Schraenen 1987/1988a, S. 323.
- 161 Schraenen 1987/1988a, S. 323.
- 162 Schraenen 1984a.
- 163 Etwa in ihrem oben ausgeführten Einfluss auf die Entstehung einer neuen Stilrichtung in den 1950er Jahren, aber auch in ihrer Funktion als Gedächtnis. Derrida unterstreicht im Übrigen allgemein eine auf die Zukunft ausgerichtete Wirkungsweise des Archivs, für die er den Begriff „Messianizität“ verwendet; vgl. Derrida 1997, S. 65.
- 164 Der damalige französische Kultusminister, André Malraux, versuchte die Entlassung von Langlois herbeizuführen, indem er der Institution die finanzielle Unterstützung streichen lassen wollte. Hierauf gab es Proteste und Demonstrationen. Diese Reaktionen beweisen eine allgemeine Befürwortung staatlicher Mittel für diese Einrichtung.
- 165 Henri Langlois, zit. nach Cinémathèque Française: URL: <http://www.cinemathequefrancaise.com/htm/presentation/histoire.asp> [Stand: November 2004].
- 166 Vgl. Schraenen 1996a, S. 30. Vgl. auch Schraenen [1974–1981] 2001.
- 167 Kosuth [1969] 1998, S. 1035. Kosuth führt diese Behauptung aus und betrachtet sie unter anderer Perspektive: „Der Grund dafür, warum verschiedene Künstler der Vergangenheit wieder ‚zum Leben erweckt‘ werden, liegt darin, dass irgendein Aspekt ihrer Arbeit für lebende Künstler wieder ‚brauchbar‘ wird. Daß es keine ‚Wahrheit‘ darüber gibt, was Kunst ist, scheint völlig unerkannt zu sein.“ Dies gilt auch wieder für das ASPC seit den 1980er Jahren. Schraenen betrachtet sein Archiv als Erinnerungsort; vgl. Guy Schraenen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 19. Im Konvolut des ASPC sieht er Anknüpfungspunkte für eine neue zeitgenössische Avantgarde, nicht im Rückgriff auf vergangene Avantgarden, sondern als Modell und Impuls für beispielsweise neue Kommunikationsstrukturen in der Kunst.
- 168 Vgl. Crane 1984, S. 88ff.
- 169 Vgl. Camnitzer/Farver/Weiss 1999, S. ix-x.
- 170 Vgl. Guy Schraenen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 19. Es ist der einzige Text, in dem sich Schraenen zum „künstlerischen Konzept“ seines Archivs äußert.
- 171 Vgl. Bracht 2002, S. 327f.
- 172 Davon zeugen auch Schraenens Texte; vgl. u. a. Schraenen 1985a, o.S.; Schraenen 1987/88a, S. 522f.
- 173 U. a. neu belebt in den Publikationen von Enzensberger und Bürger; vgl. Enzensberger 1962, S. 401–424; Bürger 1974.
- 174 Vgl. Dressen 1990, S. 54.
- 175 Vgl. Bürger 1974, S. 66.
- 176 Vgl. Schraenen 1985b, o.S.
- 177 Hans Haacke beispielsweise setzte sich u. a. mit den institutionellen Bedingungen der Kunst auseinander.
- 178 Die kritische Haltung der Künstler spricht auch aus den Texten, die sie in dieser Zeit verfassten. In ihnen stellen sie die Kunst als Kunstgeschehen oder Kunstwelt dar, d. h. als ein funktionales System, wobei der Begriff des Systems zu einem Schlagwort wurde. Vgl. u. a. Buren [1970] 1995.
- 179 Vgl. u. a. Danto 1964. Vgl. auch Danto 1991, S. 12.
- 180 Buchloh 1990, S. 97.
- 181 Vgl. Bracht 2002, S. 330.
- 182 Vgl. Groys 2004a, S. 139.
- 183 Das ASPC basierte auf den gleichen nicht-hierarischen, nicht-selektiven und demokratischen Grundsätzen, die von Jarosław Kozłowski und Andrzej Kostolowski für das NET, eine alternative Kommunikationsstruktur, niedergelegt worden sind. Rypson führt diese Grundsätze aus dem Jahr 1971 in seinem Artikel zur Mail Art auf, vgl. Rypson 1996, S. 87.
- 184 Schraenen [1988] 2001, S. 4.
- 185 Der Begriff des Ephemerens in der Kunst besitzt drei Bedeutungskategorien. Es ist zu unterscheiden zwischen dem Ephemerem als Genre (Plakat oder Flyer), dem Ephemerem als Charakterisierung (massenmedialer Aspekt) und dem Ephemerem als künstlerische Strategie, ausgehend von John Cages Prinzip der „indeterminacy“ als einer künstlerischen Arbeitsmethode, d. h. der Verflüssigung aller Strukturen; vgl. Roth 1977. In dieser Arbeit wird auf die letzte Kategorie Bezug genommen. Schraenen versteht den Begriff des Ephemerens allerdings in seiner engeren Bedeutung als Genre. Die Grenzen zwischen den Bedeutungskategorien sind fließend, insbesondere zwischen dem Ephemerem unter dem Aspekt des Massenmedialen (beispielsweise Künstlerzeitschriften) und der künstlerischen Strategie des Ephemerens.
- 186 Vgl. Wim Beeren in: Ausst.-Kat. Amsterdam 1969. Auch Harald Szeemann begründete das Konzept der Ausstellung „When Attitude Becomes Form“ in Bern 1969 und die „documenta 5“ (1972) auf eine Definition der Situationskunst, die er der Begrifflichkeit der „documenta“ folgend als

- „Ereignis“ titulierte; vgl. Szeemann [1970] 1998, S. 1087f. Die Arbeit der Künstler, so Szeemann, manifestiere sich in „Formen“, die „aus dem Erlebnis des künstlerischen Vorganges“ heraus entstanden seien; vgl. Szeemann [1969] 1995, S. 101f.
- 187 So wandte sich Celant in seiner Auseinandersetzung mit dem Ephemeren in der Arte Povera bewusst gegen die Pop Art und gegen Minimal Art, vgl. etwa Celant [1969] 1995, S. 88. Die Situationisten nutzten das Ephemere als Form der Auflehnung gegen das System und dessen übersteigerten Ordnungsdrang; es zeigte sich in einem Genuss der Gegenwart, der Betonung des Hier und Jetzt und durch eine sinnliche Wahrnehmung der Stadt. Wim Beeren stellte den Begriff der Situationskunst der Environmental Art gegenüber. Robert Morris entwickelte den Begriff der ‚Anti-Form‘, mit dem er alle Darstellungsfunktionen von Kunst fallen ließ und eine konkrete materielle Erscheinung forderte. Auch er wandte sich vor allem gegen den Minimalismus. Ähnliches gilt für die Fluxus-Bewegung, deren Protagonisten sich gegen eine Festlegung dieser Bewegung wandten; vgl. Bracht 2002, S. 334–347.
- 188 Vgl. u. a. Celant [1969] 1995, S. 88-90; 92; bes. 94f.
- 189 Dies würde den Blick, die Wahrnehmung, von der Aussage ab- und auf das Material lenken, das nur Mittel der künstlerischen Aussage ist; vgl. Ammann [1970] 1995, S. 103f. Vgl. auch Merz [1976] 1995, S. 170f.
- 190 Celant selbst weigerte sich, der Methode der Kunstkritik gemäß, Wesensmerkmale, Kriterien oder Programme der Arte Povera zu definieren oder auch nur zu konkretisieren. Bätzner verweist in diesem Zusammenhang auf die assoziative Verfasstheit von Celants Texten; vgl. Bätzner 1995, S. 19f. Im Allgemeinen auch Susan Sonntag in ihrem Essay „Gegen Interpretation“; vgl. Sonntag 2003, S. 11–22, bes. 22.
- 191 Für Hannah B. Higgins umfasst Fluxus ein „System sich ändernder Positionen“, vgl. Higgins 1992, S. 69. Smith betont den fragmentarischen Charakter des Fluxus und stellt heraus, dass seine Protagonisten selbst die Widersprüchlichkeit im Wesen von Fluxus vorangetrieben haben; vgl. Smith 1992, S. 110.
- 192 Vgl. Smith 1992, S. 110.
- 193 Dokumente der Kunst sind in diesem Zusammenhang als kritische Stellungnahmen zum Kunstkontext und damit stellvertretend als Kritik an den zeitgenössischen gesellschaftlichen Verhältnissen zu verstehen; vgl. u. a. Schraenen 1984a.
- 194 Vgl. Schraenen 1985b, o.S.
- 195 Schraenen 1985b, o.S. Vgl. auch Schraenen 1987/88a, S. 523.



Hanns Sohm in seinem Büro im *Archiv Sohm*,
Markgröningen, 1976

Foto: Peter Moore

© Staatsgalerie Stuttgart

2 Archiv Sohm

2.1 Analyse der Archiventwicklung

Das früheste Archiv für Künstlerpublikationen ist das des Zahnarztes Hanns Sohm (1921–1999). Es wurde 1963 als privates Archiv in Markgröningen gegründet.¹

Wesentlich für die Entstehung des Archivs waren drei Aspekte: Erstens die Auseinandersetzung mit dem Medium Buch, zweitens die kunstgeschichtliche Bedeutung von Dokumenten historischer Avantgarden und drittens die Tatsache, dass Sohm sich einzelnen Bereichen seines Archivs über das Medium Zeitschrift näherte. Unter Berücksichtigung dieser Aspekte kann aufgezeigt werden, wie sich die Archivbereiche herausbildeten.

Hanns Sohms Zugang zum Archivgegenstand über das Medium Buch

Einer der Ausgangspunkte der Archivalsammlung liegt in Sohms Auseinandersetzung mit dem Buch. Bereits in seiner Schulzeit in der Verlagsstadt Leipzig hatte er sich für Kunstgeschichte interessiert und sich durch den Kauf von Kunstbüchern weitergebildet. Noch während des Krieges erwarb er sporadisch klassische Kunstliteratur; unmittelbar nach dem Krieg begann Sohm mit der Anlage einer ersten Sammlung von Buchwerken des Jugendstils. Ab 1960, finanziell unabhängig, erweiterte er seine Sammlung um bibliophile Werke antiquarischen Wertes. Sie umfasste schließlich illustrierte Bücher des 19. Jahrhunderts, Pressendrucke, Werke der Buchkunst des 20. Jahrhunderts wie auch Publikationen verschiedener Kleinverlage und Druckereien, darunter Arbeiten der *Eremiten Presse* in Stierstadt. Sohm gehörte 1958 zu den Kunden des *Stuttgarter Bücherdienstes* von Fritz Eggert, den Wendelin Niedlich 1960 übernahm.²

Nach den so genannten ‚schönen‘ Büchern wandte Sohm sich Publikationen zu, die in Stil und Erzähltechnik mit literarischen Traditionen brachen. In ihnen wurden neue Themengebiete eingeführt, die den gesellschaftlichen Werten der Nachkriegsgeneration entgegenliefen. Zu diesen Publikationen zählten unter anderem die Werke von Arno Schmidt: In seinen avantgardistischen Essays, Novellen und Erzählungen entwickelte dieser gleich den Beat-Autoren eine originäre, experimentelle Sprach- und Erzähltechnik, die sich keinem Stil zuordnen ließ.³ Die Werke reflektieren die Kriegs- und Nachkriegsgeneration und sind Entwürfe von Endzeitszenarien politischer, gesellschaftlicher und ideologischer Mächteverhältnisse. Schmidt nahm

eine Außenseiterposition in der deutschen Nachkriegsliteratur ein und wurde noch während der 1950er Jahre weitgehend abgelehnt. Sohm sammelte die Werke Schmidts zwar, doch zählte er sie weder zu seiner Büchersammlung noch gehörten sie später zum Archivbestand. Auch die frühen Ausgaben der Beat-Autoren sammelte er,⁴ und im Gegensatz zu den Werken Schmidts bilden diese einen Schwerpunkt des Archivs. Die Beat-Autoren ließen sich beim Schreiben ihrer Werke durch Drogen inspirieren. Der so erzeugte *furor poeticus* machte den Autor zum Medium,⁵ die Droge an sich wurde zum Subjekt; die Wahrnehmung unter Drogen zersplitterte den Text in grundlegende Einheiten und verlieh ihm seine eigentliche Struktur. Neue, experimentelle Schreibtechniken waren u. a. *cut-up*, *flashback* und Montage. Die zersplitterten, unter Drogeneinfluss entstandenen Sprach- bzw. Textfragmente reflektieren den Zustand des Autors. Sie erinnern an den schnellen Ablauf von Bildern in einem Film. Die aus Bruchstücken zusammengesetzten Texte stellen ähnliche Anforderungen an die Wahrnehmung wie abstrakte Gemälde;⁶ der Literaturwissenschaftler Douglas G. Baldwin spricht in diesem Zusammenhang von „mixed media“.⁷ Mit ihren Inhalten, neuen Schreibtechniken, den von ihren Lesern geforderten Rezeptionsweisen und der kaleidoskopischen Sprache protestierten die Autoren der Beat-Generation gegen gesellschaftliche Konventionen in Bezug auf Sexualität und Moral. Motive und literarische Methoden der Beat-Autoren beeinflussten die Gestaltung der Buchcover einiger früherer Werkausgaben und Schallplattencover. Beispiele stellen die vom Künstler und Lautpoeten Brion Gysin entworfenen Umschläge dar.⁸

Nach einer Ausbildung zum Zahnarzt hatte sich Sohm 1965 in Markgröningen nahe Stuttgart mit einer eigenen Praxis selbständig gemacht.⁹ In Stuttgart leitete Wendelin Niedlich vom *Bücherdienst Eggert* die *Buchhandlung Niedlich*. Seit 1962 war sie ein wichtiger externer Ausstellung- und Veranstaltungsort der *Stuttgarter Gruppe* und den mit dieser Gruppe in Verbindung stehenden internationalen Künstlern und Literaten. Vermutlich geriet Sohm hier über den Typografen und Verleger Klaus Burckhardt, mit dem er bereits vor seinem Umzug nach Stuttgart bekannt war, in Kontakt mit der *Stuttgarter Gruppe*. Diese Gruppe aus Künstlern und Theoretikern hatte sich gegen Ende der 1950er Jahre gebildet,¹⁰ ihre zentrale Figur war Max Bense.¹¹ Die Mitglieder dieser Gruppe brachten im weitesten Sinne Mischformen konkreter, akustischer und künstlerischer Poesie hervor, denen ein theoretisches Gerüst aus Konzepten der allgemeinen Semantik, Kybernetik, der Texttheorie und Linguistik zugrunde lag. Wichtig waren auch ihre Verbindungen, einerseits zu europäischen Künstlergruppen, u. a. zum *Darmstädter Kreis* und zur *Wiener Gruppe*, andererseits zu internationalen Künstlergruppen in Paris, Prag, Japan, den USA und Brasilien, hier etwa zur *Noigandres-Gruppe*. Sohm selbst nahm 1965 mit brasilianischen Autoren der Konkreten Poesie Kontakt auf. Zum engsten Kreis der *Stuttgarter Gruppe* gehörten die Typografen und Drucker Klaus Burckhardt und Hansjörg Mayer, von denen Letzterer seit

1965 mit einem eigenen Verlag in Stuttgart ansässig war.¹² Bereits 1963 hatte er Dieter Roth als Autor gewinnen können, und seit demselben Jahr verband Sohm mit dem Künstler eine Freundschaft.¹³ Zu den Publikationen des *Hansjörg Mayer Verlags* gehört u. a. die Faltblatt-Reihe „futura“, die eine wichtige Erscheinung auf dem Gebiet der experimentellen Literatur, Druckgrafik und Typografie darstellt.¹⁴ Ausgaben dieser Reihe wurden u. a. von Emmett Williams, Haroldo und Augusto de Campos, Bob Cobblings, Dick Higgins, Herman de Vries sowie Robert Filliou gestaltet. Sohm zeigte sich auch an den Druckerzeugnissen von Klaus Burckhardt interessiert. Seit 1963 sammelte er beispielsweise die von 1958 an im Handpressendruck entstandenen Bücher und die Drucksachen im Lichtsatz.

Mittels der in Stuttgart ansässigen Kunstszene, dem Kreis um Max Bense, und durch die in diesem Umfeld erschienenen Publikationen zur Konkreten Poesie erschlossen sich Sohm in Bezug auf das Medium Buch neue Dimensionen. Die Autoren verstanden die Buchseite als Raum und arbeiteten mit ihr, indem sie auf Ansätze des Dadaismus sowie das Werk Stéphane Mallarmés zurückgriffen. Mit diesen ersten zeitgenössischen Publikationen legte Sohm die Grundlage für den Archivbereich zur Konkreten Poesie.

Die Annäherung an neue, künstlerische Tendenzen im Bereich der Literatur und des Mediums Buch erweiterte Sohms Sammlerblick hinsichtlich des Experiments und der Grenzüberschreitung von Gattungen. Die von avantgardistischen Strömungen beeinflussten Entwicklungen in der Literatur eröffneten ihm auf diese Weise das Gebiet intermediärer Erscheinungsformen in der Kunst insgesamt.¹⁵ Vor diesem Hintergrund war es konsequent, zwar die Ausgaben der Beat-Literatur, jedoch nicht die Bücher Arno Schmidts dem Archiv einzugliedern. Schmidt ist trotz stilistischer Brüche dem Genre der Literatur zuzuordnen, während die Beat-Autoren die Literatur um visuelle Rezeptionsformen und literarische Methoden, die sich an Film und Malerei anlehnten, erweiterten.

Sohm verkaufte seine erste Sammlung bibliophiler Werke, um vom Erlös das Archiv aufbauen zu können. Er gelangte vom sammlerischen Ausgangspunkt des Buches nicht nur zur Konkreten Poesie und dem noch jungen Medium des Künstlerbuches, sondern auch zum Werk Dieter Roths und, über die Beat-Literatur, zum Underground. Im Kontext des *Archivs Sohm* ist unter Underground alles künstlerische und dokumentarische Material zu verstehen, das im Kontext internationaler und nationaler subkultureller Bewegungen bis einschließlich des Punk entstand. Diese Bewegungen waren politisch motiviert oder verstanden sich als Teil einer ‚Gegenkultur‘.

Die Bedeutung kunsthistorischer Bezüge für die Entstehung des Archivs

Angestoßen wurde die Idee eines Archivs für neue avantgardistische Kunstformen auch durch eine in den 1950er und 1960er Jahren veränderte Sicht auf die ephemeren Dokumente der Avantgarden des beginnenden 20. Jahrhunderts. Während der 1950er Jahre suchte vor allem die Kunst-

szenen in Deutschland den Wiederanschluss an die Kunstbewegungen der Zeit vor dem zweiten Weltkrieg, jedoch unter den Voraussetzungen und mit den Themen der Nachkriegszeit. Zur Kunst der späten 1950er und 1960er Jahre führen Harrison und Wood in diesem Zusammenhang aus: *Ein Bewusstsein für die Notwendigkeit, eine neue Art von Modernität zu repräsentieren, steht in der Kunst und Kunsttheorie dieser Jahre eindeutig im Vordergrund. [...] In Europa wie Amerika wurde das Vermächtnis des Dadaismus als Fundus von Avantgardestrategien geplündert.*¹⁶

Die historischen Avantgarden dienten als Anknüpfungspunkte. Das Ziel der Künstler und Kunstschaffenden war es, die zeitgenössische Kunst wieder zu beleben und ihr neue Impulse zu geben. Der Diskussion um ästhetische und kunstwissenschaftliche Fragen sollte ein neuer Blickwinkel verliehen werden. Diese Blickrichtung bestimmte bis in die Anfänge der 1960er Jahre hinein die Auffassungen der Kunstwissenschaft.¹⁷ Die Historisierung der Kunstszene und -kritik nach 1945 war einer der Hintergründe, die zur Entstehung radikaler Phänomene wie der Situationistischen Internationale führte. Der Rückgriff auf die vergangenen Avantgarden erwies sich jedoch als eine von der Kunstkritik bzw. der Kunstwissenschaft konstruierte und daher unfruchtbare Ausgangsbasis. Dieser Rückgriff entbehrte der lebensbezogenen Grundlage, die zur Umsetzung von Zielen und Erwartungen der Künstler notwendig gewesen wäre.¹⁸ Durch die Auseinandersetzung mit historischen Phänomenen wurde kurzzeitig und oberflächlich eine kulturelle Leere gefüllt, die in der Nachkriegszeit entstanden war. Es konnte dadurch jedoch keine wirkliche nachhaltige Weiterentwicklung in Gang gesetzt werden.¹⁹ Ohrt schildert das Dilemma, in dem sich die Kunst der Nachkriegsjahre befand, am Beispiel der Malerei:

*Wenn in Westdeutschland gern und mit hohen Ansprüchen das ‚Unbekannte in der Kunst‘ gedeutet wurde, so war das Problem zu einem nüchternen Ausdruck gewendet ziemlich einfach: Die Moderne war überhaupt unbekannt. Nur von einem Rückstand zu reden, wäre mit Blick auf eine breitere Öffentlichkeit beschönigend. Viele Kunstsammlungen konnten erst gegen Ende der 50er Jahre wieder geöffnet werden [...]. Daß die Malerei die an sie gestellten Erwartungen durchkreuzte, war nur noch eine Detailfrage, und die informelle Malerei – ob sie es darauf abgesehen hatte oder nicht – blieb eine interne Angelegenheit der Künstler. Als solche geriet sie am Ende der 50er Jahre in eine mehrfach paradoxe Situation.*²⁰

Die Wirkungslosigkeit der retrospektiven Ausrichtung legte zunehmend offen, dass der Bezug zwischen Kunst und Alltag fehlte. Die Künstler waren sich jedoch einig, dass Kunst eine Wirkung im Alltag haben und sich in der Auseinandersetzung mit ihrem Kontext fortentwickeln sollte.

Es fanden verschiedene Ausstellungen über die historischen Avantgarden statt, u. a. zum Kubismus, Konstruktivismus und Dadaismus. Auch Sohm interessierte sich für diese Ausstellungen, von denen der Kunsthistoriker Thomas Kellein zwei hervorhebt: erstens die Expressionismus-Ausstellung

im Schiller-Nationalmuseum in Marbach am Neckar, „Expressionismus, Literatur und Kunst 1910–1923“ (1960), zweitens die Ausstellung „Dada – Dokumente einer Bewegung“, die im Herbst 1958 in Düsseldorf stattfand.²¹ In der zuletzt erwähnten Ausstellung wurde der Dadaismus unter einer neuen Perspektive präsentiert: Ihr Schwerpunkt lag auf den dokumentarischen Zeugnissen, die die Dadaisten hinterlassen hatten, weniger auf ihren Werken. Die Bedeutung der Dokumente und künstlerischen Randerzeugnisse für die Kunstgeschichte wurde zunehmend anerkannt.²² Die Kuratoren der Marbacher Ausstellung stellten eine Verbindung zwischen den literarischen Werken und den Werken der bildenden Kunst im Expressionismus her. Obwohl keine grenzüberschreitenden Arbeiten präsentiert wurden, führte diese Ausstellung doch zwei Bereiche einer Kunstrichtung in einer gemeinsamen Präsentation zusammen. Die Ausrichtung von „Expressionismus, Literatur und Kunst 1910–1923“ deutet auf die Tendenz hin, Kunstrichtungen gattungsübergreifend zu untersuchen und darzustellen.

Der Aufbau von Sohms erster, bibliophiler Sammlung ist auf sein Interesse an Büchern zurückzuführen, insbesondere wurde ihre Entstehung jedoch von der oben beschriebenen allgemeinen Rückbesinnung auf historische avantgardistische Phänomene bestimmt. Die Auflösung dieser Sammlung fällt in die Zeit vor 1963 und ist ein Indiz dafür, dass Sohm selbst die historisierende Perspektive überwandt, wie Schwarzbauer konstatiert: *Diese Sammlung [die erste (Bücher-)Sammlung] evoziert historisches Interesse. Die Fragen nach den Hintergründen der Zeit, nach den Entwicklungstendenzen, verdichten sich. Ganz von selbst ergibt sich eine zeitliche Erweiterung bis hin zu Dada, werden die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts immer wichtiger.*²³

Die Betrachtung von dokumentarischen Materialien und grenzüberschreitenden Tendenzen in den historischen avantgardistischen Entwicklungen der Kunst, wie sie die Kunstinstanzen seiner Zeit unternahmen, übertrug Sohm auf den eigenen Sammlungsprozess. Diesen setzte er in der zeitgenössischen Avantgarde fort und löste so seinen Blick von vergangenen Kunstbewegungen.

Parallel zur historisierenden Tendenz konnte in der zeitgenössischen Kunst während der 1950er und 1960er Jahre beobachtet werden, dass sich Künstler unter neuer Prämisse an eine Praxis der Avantgarden anschlossen. Diese avantgardistische Praxis bezog sich auf den Aspekt des Ephemerem; Bracht spricht demgemäß von einer Tradition des Ephemerem:

*Im Anschluss an die Praktiken historischer Avantgarden wie Dada und Surrealismus wurde die Flucht vor dem System in das unverfügbar Ephemere am Ende der sechziger Jahre zur politischen Tugend einer politischen Protestbewegung, deren antikybernetischer Furor im symbolischen Maschinensturm der Künstler eine deutliche Parallele fand. Ein Außen der Gesellschaft, der Legende nach der angestammte Aufenthaltsort des modernen Künstlers, war selbst in der künstlerischen Utopiebildung kaum mehr denkbar. [...] Erwartungsgemäß inspizierten Künstler neue Fluchtwege.*²⁴

Einer dieser Wege, den die Künstler nahmen, war der Rückzug ins Ephemere als ein „Ort des Unverfügbaren“,²⁵ so u. a. Cobra, die Situationisten, die Protagonisten der Fluxus-Bewegung und der Arte Povera. Die zeitgenössische Kunst war weniger objektgebunden, sondern stellte sich vielmehr als eine Kunstpraxis dar, die auf Ideen und kommunikativen Prozessen basierte. Viele der zeitgenössischen Kunstbewegungen hinterließen kaum Spuren oder Zeugnisse und stießen bei etablierten Institutionen auf Ablehnung oder Unverständnis. Allerdings entzogen sich die Künstler durch ihre Kunstpraxis bewusst einer potentiellen Vereinnahmung durch diese Institutionen. Für den Zeitraum zwischen Mitte der 1960er Jahre bis Anfang der 1970er Jahre spricht die Kunst- und Kulturkritikerin Lippard in diesem Zusammenhang von einem Vorgang der „dematerialization“.²⁶ Mit dem Begriff bezieht sie sich auf das traditionelle Kunstobjekt, dessen fortschreitende Entmaterialisierung von zwei Konzepten beeinflusst sei, der Kunst als Idee und der Kunst als Aktion:

*In the first case, matter is denied, as sensation has been converted into concept; in the second case, matter has been transformed into energy and time-motion.*²⁷

Die Vorstellung eines Kunstwerks löste sich von der Notwendigkeit des physischen Objekts, indem sich die Idee vom Objekt trennte und Eigenständigkeit erlangte. Die beiden Hauptquellen dieser neuen Entwicklung sieht Lippard in der Konzeptkunst und in der Aktionskunst.

Sohm zog vor dem Hintergrund der Analogie zwischen der Kunstpraxis der historischen Avantgarden und der zeitgenössischen avantgardistischen Kunstszene den Schluss, dass die ephemeren Zeugnisse und Materialien zeitgenössischer Kunstproduktion für die kommenden Generationen die gleiche Bedeutung erlangen würden, wie sie nun den historischen Dokumenten zuerkannt wurde. Diese Vorstellung stand hinter Sohms neu entfalteter Sammlungsinteresse und formte die Grundlage seines Archivkonzepts.²⁸ In einem Brief an den englischen Künstler David F. Mayor aus dem Jahr 1971 bringt er diese Erkenntnis zum Ausdruck:

*help by me for your exhibition, well, most of the old fluxus-artists don't do anything else [any]more, so they refused to help for the cologne show, it was one of the reasons why we must do the documentation and exhibition of things only by my archives. the other reason is, the material is mostly lost in the meantime or very distributed in old studios, lofts and places nobody knows where. the things will go better if the fluxus art becomes famous in the recent art history, so a lot of people will find items and offer them to dealers of museums, but then it becomes very expensive (like dada-items and similar...).*²⁹

In seinem Brief bezieht sich Sohm hauptsächlich auf die Fluxus-Bewegung. Er liefert eine Erklärung dafür, dass es bereits in den 1970er Jahren schwierig war, an künstlerische Informationen dieser Kunstrichtung zu gelangen. Auch Moore, die eine eigene Bibliothek zum Happening und Fluxus anlegte, berichtet von den Schwierigkeiten des Archivars:

*It was through our continuing exchange that I kept track of activities and publications on the other side of the Atlantic. Not just kept track of, but accumulated a personal library and reference files that allowed me to do research otherwise impossible in the America of the sixties and seventies. I believe the benefits were mutual, as Hanns often complained that the artists themselves weren't interested in bibliographical and historical minutiae.*³⁰

Nicht nur Sohm, sondern auch verschiedenen Künstlern, Kuratoren und Sammlern begegneten diese Probleme bei ihrer Materialsuche, im Besonderen zum Fluxus. Die Sammlerin Jean Brown berichtet aus den Vereinigten Staaten in einem Brief an Sohm Mitte der 1970er Jahre:

*with the new generation of artists, especially the concept-artists, i have no personal contacts like the happening and fluxus-people, so i can only collect little magazines and books and some other printed matter the moores send me from NYC [Peter und Barbara Moore]. also könig at cologne can help me... [Buchhandlung Walther König] [...]. [...] the material of the old fluxus-days is now out [...].*³¹

Ein weiteres Problem sah Sohm einerseits in den sich von Fluxus zunehmend distanzierenden Künstlern,³² andererseits in der geringen Resonanz von Seiten des Kunsthandels und Kunstbetriebs. Dabei waren gerade deutsche Städte wie Düsseldorf, Köln, Aachen und Wiesbaden Anlaufpunkte der über den Atlantik kommenden Bewegung gewesen: Ab 1960 führten die Protagonisten eines ‚Proto-Fluxus‘ bzw. Komponisten und Interpreten Neuer Musik im *Atelier Bauermeister* in Köln musikalische und verbale Kompositionen auf. Darüber hinaus fanden die jungen Künstler, die im Kontext der frühen Fluxus-Bewegung wirkten, im *Atelier Bauermeister* einen Raum für Ausstellungen, Lesungen und das so genannte „Contre-Festival“. Ab 1962 entstanden schließlich auch in Wiesbaden mit *Fluxus Festspiele Neuester Musik* (September 1962), in Aachen mit dem *Festival Fluxorium* (1964) sowie in Köln und Düsseldorf neue Zentren für Fluxus.³³

Die Erschließung der alternativen Kunstszene über das Medium Zeitschrift

Für die Entstehung des *Archiv Sohm* spielt letztlich der Bereich der Zeitschriften eine wichtige Rolle. Sohm erschloss sich dieses Gebiet in erster Linie über junge Kunst- und Literaturzeitschriften der 1950er und 1960er Jahre, die verschiedene aktuelle Themen unter kunsthistorischer und philosophischer Perspektive behandelten. Kellein zählt namentlich drei Kunstzeitschriften auf, die Sohm abonniert hatte, „Augenblick“, „Pan-derma“ und „Vernissage“.³⁴ Exemplarisch wird hier die von Max Bense herausgegebene Zeitschrift „Augenblick“ näher betrachtet. Sie erschien mit Unterbrechungen zwischen 1955 und 1961 in insgesamt 22 Ausgaben.³⁵ Die Artikel junger Autoren reflektierten das Panorama der zeitgenössischen Kunstsituation und -kritik.³⁶ Da der „Augenblick“ neben Wissenschaftlern auch Künstlern ein Diskussionsforum bot,³⁷ waren die Beiträge in der Form ihrer Auseinandersetzung nicht ausschließlich theoretischer,

sondern auch künstlerischer Art. Max Benses Einfluss wirkte sich insofern auf das Profil der Zeitschrift aus, als vorwiegend auf die Entwicklungen der Stuttgarter Kunstszene eingegangen und die Arbeiten der mit ihr assoziierten Gruppierungen thematisiert wurden. Der „Augenblick“ behandelte grenzüberschreitende Kunstphänomene, besonders Schnittstellen zwischen Text und Bild, Literatur und bildender Kunst. Der Untertitel der Zeitschrift, „Aesthetica, Philosophica, Polemica“ und später „Zeitschrift für Tendenz und Experiment“, gibt das Programm der Zeitschrift, aber auch die Ausrichtung der Kunstkritik der 1950er Jahre in Deutschland insgesamt wieder. Damit lieferte sie ein Abbild aktueller Themen der Kunstszene und verwies, mit dem später eingeführten Untertitel, auf die experimentelle Arbeit der Künstler dieser Zeit.³⁸ Die Kunstzeitschriften gaben Sohm einen Überblick über Veranstaltungen, Ereignisse, Bewegungen und Diskussionen am Rande des offiziellen Kunstgeschehens: Er fand in ihnen Hinweise auf neue Zeitschriften, machte sich mit dem Werk einzelner Künstler vertraut und verfolgte die Verbindungslinien von diesen zu anderen Werken weiter, ausgehend von den behandelten künstlerischen Phänomenen und Künstlern. Die Kunstzeitschriften waren zwar Zeugnisse einer bestimmten Kunstepoche, besaßen jedoch allein die Funktion des Informationsmediums.

Im Zuge seiner Recherche begegnete Sohm dem Bereich der Druckerzeugnisse des Underground. Die kleinen Publikationen des Underground verbreiteten sich Anfang der 1960er Jahre von England aus über Europa; sie werden vom Publizisten Nigel Fountain wie folgt beschrieben:

*That press didn't just argue with the established order, it polemicized furiously within itself: generating exciting, crazy, repetitive, and innovative language and design. [...] Anyone could work for the underground press, and many took up the opportunity with varying results. And those who didn't write could still feel that they were part of a movement for change. Where the change was going was something else. For some it was simple hedonism, if hedonism is ever simple; for some it was anarchism, redefined for the times, or Marxism. [...] By the time of its peak in the late 1960s the underground had developed a network across Britain and across the English Channel and the Atlantic.*³⁹

Diese neuen Druckerzeugnisse waren hauptsächlich Organe alternativer künstlerischer, kultureller und/oder gesellschaftlicher Randbewegungen. Gegen Ende der 1950er bzw. Anfang der 1960er Jahre begann Sohm, insbesondere englische, amerikanische und deutsche Underground-Zeitschriften zu sammeln, die unter dem Einfluss der Beat-Kultur, des Punk und alternativer politischer Subkulturen entstanden. Zu ihnen zählten *The International Times (IT)* (London, 1966–1973) und *OZ* (London, seit 1967), *The East Village* (New York), *The East Village Other* (London) sowie *Klactoveedseedsteen* (Heidelberg u. a.).⁴⁰

Die Herausgeber hielten sich häufig nicht an ein bestimmtes Format oder machten thematische Vorgaben; sie wagten visuelle Experimente und

dokumentierten die Entwicklung der Szenen, in denen sich die Bewegungen einer ‚Gegenkultur‘ auf lokaler und nationaler Ebene formierten.⁴¹ Die Mitarbeiter rekrutierten sich aus diesen verschiedenen Szenen. Unter ihnen herrschte eine starke Fluktuation, so dass sie unabhängig von der Redaktion und nahe an der Leserschaft waren: Sie nahmen aktuelle Trends und Themen auf, setzten sich etwa mit dem Phänomen der Kommunen und den ersten Anzeichen der Frauenbewegung auseinander, berichteten jedoch auch von Konzerten und anderen Veranstaltungen. Es einte sie die Ablehnung der Gesellschaft und einer etablierten Kultur, sie distanzieren sich von tradierten Distinktionen und Kategorisierungen. Die Herausgeber und Autoren der Zeitschriften und Blätter legten allerdings, zumindest während der frühen Phase bis etwa gegen Ende der 1960er Jahre, keine Alternativen vor oder entwarfen Utopien.⁴² Die Kunsthistorikerin Nelson bezeichnet diese Ausrichtung als „marriage between fun and revolution“.⁴³

Die publizierten Zeugnisse alternativer Szenen, d. h. Zeitschriften, Flugblätter, Veranstaltungsprogramme, Bulletins etc., bildeten für Sohm den entscheidenden Teil eines neuen Archivbereichs, den Kellein mit „Underground und Politik“ umschreibt.⁴⁴ Der Ausrichtung dieses Bereiches lag ein genereller Zweifel an traditionellen objektbezogenen Kunstwerken und gattungstreuen Werken zugrunde. Dieser Zweifel zieht sich, ebenso wie der Aspekt des Ephemerens, durch die anderen Archivbereiche. Sohms Interesse an Publikationen der Punkbewegung und Publikationen, die unter dem Einfluss der Beat-Kultur entstanden, erklärt sich aus seinem Interesse für Bewegungen, die ihre Ideen mit verstörender oder irritierender Wirkung ins Leben einbrachten. Punk, der gegen Ende der 1960er Jahre und Anfang der 1970er Jahre in England und kurz darauf auch in Amerika seinen Höhepunkt erreichte, hatte viele junge Künstler bzw. Kunststudenten angezogen.⁴⁵ In dieser Bewegung fanden sie zu einer neuen Kraft und einem Ausdruck, mit dem sie sich gegen akademische Tendenzen wenden konnten, sei es in Form einer anarchistischen, sadistischen und erotischen Symbolik, sei es mithilfe extremer visueller und akustischer Motive.⁴⁶ Junge Künstler arbeiteten in der Punkszene oder ließen sich von ihr beeinflussen, da sich hier ein Moment der Performance, der Aktivität und Darstellung ergab, das frei, unabhängig bzw. nicht besetzt von einer Beurteilung durch bürgerliche Kunstinstitutionen war. Die Kunsthistorikerin und -kritikerin Goldberg betrachtet den Zusammenhang zwischen Kunst und Punk als einen Übergang von der Kunst zu einer Form der Antikunst. Sie entstand in Folge eines von vielen jungen Künstlern geteilten Gefühls, an Konventionen der Kulturinstitutionen ihres Landes gebunden zu sein.⁴⁷ Den Konventionen und Traditionen des etablierten Kultursystems setzten diese jungen Künstler und Punkmusiker in der Musik das intentionalisierte Amateurhafte und die eigene aggressive Ästhetik der Punk-Performances entgegen.⁴⁸

Dies spiegelte sich auch in den Zeitschriften der Punkbewegung wider, den so genannten *zines*: Die internationalen Undergroundzeitschriften

stellten die bestehenden Kunstgrenzen in Frage. Ihr Programm orientierte sich am politischen und zivilen Widerstand, an Kunst- und Musik-Events sowie am Thema Sexualität.⁴⁹ Die frühere Beat-Bewegung hatte tradierten, kulturellen Werten und den Institutionen, die diese Werte transportierten, nicht weniger negierend gegenüberstanden. Die Beat-Autoren hatten jedoch subtilere Strategien entwickelt und ihre aggressiven Elemente bevorzugt gegen sich selbst gewandt.⁵⁰ Die Subversivität der beiden Bewegungen zeichnete sich durch Themen wie etwa Sexualität, neue Stilrichtungen in der Musik und eigene Drogenerfahrungen aus.⁵¹

Anfang der 1960er Jahre stieß Sohm durch einige sehr frühe Beispiele solcher Publikationen auf das Phänomen der Künstlerzeitschriften. Zu diesen gehörte „Spirale“ (1953–1964),⁵² eine Gemeinschaftsproduktion von Eugen Gomringer, Marcel Wyss und Dieter Roth, das Sprachrohr der Situationistischen Internationale („internationale situationniste“, 1958–1969),⁵³ wie auch die Zeitschrift der Gruppe Spur, „Spur“ (1960–1961).⁵⁴ Noch deutlicher als bei den Undergroundmagazinen und *zines* zeigte sich hier, dass die Zeitschrift als künstlerisches Medium eingesetzt wurde. Die Künstler benutzten die Zeitschrift nicht mehr allein zum Zweck der Informationsverbreitung, d. h. um Abbildungen zu zeigen und um über ihre Arbeiten zu reflektieren. Die Zeitschrift wurde vielmehr zum Werk an sich. Dabei arbeiteten die Künstler bewusst mit den Kriterien des Mediums, der Auflage, Aktualität und Information sowie dem Seriellen, Diskursiven und Ephemerem.⁵⁵ In den 1960er und 1970er Jahren sammelte Sohm außerdem internationale Künstlerzeitschriften, darunter „décoll/age“, „Aspen“, „SMS“ und „Avalance“.⁵⁶

Die Künstlerzeitschrift „décoll/age: Bulletin aktueller Ideen“ ist besonders hervorzuheben, da sie Sohm letztlich den Blick auf Informationen und Dokumente des Fluxus und Happenings eröffnete, wodurch der Grundstein für die Entstehung des signifikanten Bereichs seines Archivs gelegt wurde. Wolf Vostell gab „décoll/age“ zwischen 1962 und 1969 in insgesamt sechs Nummern heraus und präsentierte darin Konzepte und Partituren, die ihm seine Künstlerkollegen zusandten. Sie lieferten auch Textbeiträge, so u. a. Tomas Schmit, Allan Kaprow und Bazon Brock. Darüber hinaus erschienen Fotos von Happenings und Kunstaktionen. Vostells eigene Arbeiten und das von ihm entwickelte Konzept der Decollage, im weitesten Sinne die Unterbrechung kontinuierlicher Abläufe durch die Methode der Destruktion,⁵⁷ erhielten ebenfalls einen Raum; sie bilden das gestalterische Prinzip der sechs Ausgaben und prägten das spezifische Erscheinungsbild von „décoll/age“. Mit dieser Zeitschrift realisierte Vostell das Projekt, das George Maciunas mit der Zeitschrift „Fluxus“ bereits 1961 geplant, aber nie ausgeführt hatte.⁵⁸

„décoll/age“ stellte insofern eine Besonderheit unter den Zeitschriften dar, als Informationen zu Fluxus und Happening in Europa und Amerika in dieser Komprimiertheit bislang nicht vorgelegen hatten. Für Sohm bot

Vostells Künstlerzeitschrift daher eine einzigartige Fülle von Hinweisen. Er nahm, wie zuvor bereits mit vielen anderen Künstlern, Druckern und Autoren, Kontakt zu Vostell auf, um von ihm weitere Informationen einzuholen. Im Gegenzug stellte Sohm für einige Nummern von „décoll/age“ Materialien seines Archivs zum Abdruck zur Verfügung; einige Fotos von Ausschnitten aus Dieter Roths Objektbuch „Snow“ (Philadelphia, 1962), die in der sechsten Ausgabe von „décoll/age“ abgebildet sind, stammen beispielsweise aus Sohms Archiv.

Netzwerk und Kontakte

Während der 1960er Jahre und noch bis in die 1970er Jahre hinein war an den Ankauf von Dokumenten, Arbeiten und Relikten intermediärer Kunst-richtungen wie Fluxus, Happening oder Wiener Aktionismus durch Museen, Galerien oder andere Sammler nicht zu denken. Den Künstlern selbst oblag die Produktion und Distribution von Flyern, Programmen, Einladungskarten und Zeitschriften.⁵⁹ Ihre Arbeiten versandten sie an andere Künstler, alternative Kleinverlage und Kunstorte. Sohm musste, als er Ende der 1950er bzw. Anfang der 1960er Jahre seine Sammlung begann, an die Künstler direkt herantreten und sich ein eigenes, privates Netzwerk aufbauen. Allerdings partizipierte er am transatlantischen Netz des Fluxus, dessen Hauptanlaufstellen auf der einen Seite Wolf Vostell und Tomas Schmit in Deutschland, Milan Knížák in Prag, Arthur Kørpcke und Per Kirkeby in Dänemark, auf der anderen Seite George Maciunas und Dick Higgins in New York sowie Ken Friedman in Kalifornien waren.⁶⁰ Sohms Kontaktradius umfasste im Jahr 1975 bereits an die tausend Künstler, Kunstschaffende, Galerien, alternative Kunstorte, Kunstinstitutionen, Verlage und Kleinverlage.⁶¹

Persönliche Kontakte zu Künstlern und Künstlergruppen wie auch der Besuch von Veranstaltungen, Aktionen, Happenings und Kunst-Events spielten für die sammlerische Orientierung von Sohm eine entscheidende Rolle.⁶² Seit Mitte der 1950er Jahre wuchs sein privates Netzwerk, vor allem durch direkte Besuche bei Künstlergruppen, Künstlern oder Druckern.⁶³ Seine Korrespondenz und sein Sammlungsradius erweiterten sich dadurch erheblich.⁶⁴ Umfangreich ist insbesondere die im Archiv bewahrte Korrespondenz Sohms mit Dick Higgins, Milan Knížák, Barbara Moore, Dieter Roth und Wolf Vostell.⁶⁵ Durch den Kontakt zu Higgins und Alison Knowles, die ihm ebenfalls Materialien zusandten, hielt Sohm sich seit 1964 über die Szene des New Yorker Fluxus auf dem Laufenden.⁶⁶ Dem schriftlichen Austausch folgte ein Besuch der beiden Künstler in Markgröningen. 1965 nahm Sohm Kontakt zu Vertretern der brasilianischen Konkreten Poesie und des Wiener Aktionismus auf; die Verbindung nach Wien wurde durch Sohms Besuch im Jahr 1967 vertieft.⁶⁷ Er verfolgte seit diesem Jahr nicht mehr nur seine bis dahin eröffneten Archivschwerpunkte, sondern ging zahlreichen anderen Interessengebieten in der Kunst, Kultur und

Politik zur Erweiterung seines Archivs nach. Verschiedene Reisen führten ihn nach England und Amerika, wo er in Buchläden, Antiquariaten und Galerien recherchierte und Ankäufe tätigte. Diese Reisen dienten hauptsächlich der Suche nach Informationen, Dokumenten, Werken und besonderen Desiderata. Im Laufe der 1970er Jahre ließ Sohms Reisetätigkeit schließlich nach und der Austausch mit der Kunstszene erfolgte hauptsächlich über den Postweg.

Ein wichtiger Kontakt war der zu David F. Mayor. Der erste Brief von Mayor an Sohm stammt aus dem Jahr 1971, als Mayor unter Mike Weaver am *American Arts Documentation Centre* an der *Exeter University* studierte.⁶⁸ Neben seinen Studien war Mayor selbst künstlerisch tätig, so gründete er etwa gemeinsam mit anderen Künstlern Anfang der 1970er Jahre die *Beau Geste Press* (Cullompton, Devon, U.K.).⁶⁹ Zudem stand er in Verbindung mit verschiedenen Protagonisten des Fluxus, u. a. Ken Friedman, George Maciunas und Yoko Ono. Seine Aktivitäten zielten darauf ab, die Fluxus-Bewegung in England bekannt zu machen und Fluxus-Künstlern ein Forum zu verschaffen. Er besuchte Sohm gegen Ende 1971 und brachte Kopien, Dokumentationsmaterialien und Leihgaben aus Markgröningen mit. In einem Brief bezieht Mayor sich auf diesen Besuch:

*I hope to be able to get a grant to cover the costs of duplicating all the materials, so if you keep an account of how much I owe you for these & the ones you did while I was with you, I should be able to pay you back. Meanwhile – you will find enclosed some things as repayment [...].*⁷⁰

In den folgenden Jahren kam es zu einem intensiven Austausch mit Mayor.⁷¹ Sohm beteiligte sich mit Leihgaben an der Ausstellung „Fluxshoe“ (1972/73).⁷² Darüber hinaus half er Mayor mit Informationen und beantwortete Fragen zur frühen Fluxus-Bewegung.⁷³ Sohm erhielt dafür die Dokumentation der Ausstellung, Fotos, Programme, verschiedene Kopien etc., aber auch die Ergebnisse der künstlerischen Aktivitäten Mayors, darunter die Künstlerbücher und -zeitschriften der *Beau Geste Press*.⁷⁴

Seit Mitte der 1960er Jahre fungierte Sohm mit seinem Archiv als wichtiger Leihgeber für Einzel- und Gruppenausstellungen, im Besonderen zum Werk Dieter Roths.⁷⁵ 1968 beteiligte sich das *Archiv Sohm* an der „documenta“, aber auch an der ersten „Gegendocumenta“.⁷⁶ Weitere wichtige Ausstellungen, in denen Materialien aus dem Archiv präsentiert wurden, waren „Freunde, Friends, Fründ“ in Bern und Düsseldorf 1969, die Ausstellung „happening & fluxus“ (1970/71), die zuerst in Köln, anschließend in Stuttgart und Amsterdam gezeigt wurde, zwei grundlegende Ausstellungen zum Bereich der Klangkunst, „Für Augen und Ohren: Von der Spieluhr zum akustischen Environment“ (1980) und „Broken Music“ (1988/1998), die beide in Berlin stattfanden, sowie „Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus: Wien 1960–65“ (Kassel, Winterthur, Edinburgh, Wien) im Jahr 1988/89.

Nach einem Besuch bei Milan Knížák in Prag 1972 wurde Sohm, der Werke und Dokumente des Künstlers mit sich führte, an der Grenze festgehalten und saß für mehrere Tage in Untersuchungshaft. Eine Reihe von Petitionschreiben internationaler Institutionen und einflussreicher Personen aus Kunst und Kultur erwirkte seine Freilassung. Kellein sieht in dieser Reaktion den Beweis dafür, dass Sohm sowohl von Seiten der alternativen als auch der offiziellen Kunstszene anerkannt wurde und das *Archiv Sohm* bereits in dieser Zeit einen großen Bekanntheitsgrad hatte.⁷⁷

Das Archiv wurde vermutlich gegen Ende der 1960er Jahre durch Dick Higgins bedeutend erweitert: Sohm erhielt von Higgins den größten Teil des Nachlasses aus dem Archiv der *Something Else Press*.⁷⁸ 1975 kam ein vollständiger Satz der Fotografien zum Wiener Aktionismus von Ludwig Hoffreich dazu. George Maciunas ergänzte das Archiv um die von ihm edierten Schachteln, Kästchen und Koffer, die von über 50 Protagonisten des Fluxus entworfen worden waren.⁷⁹ Die Gestalt des Archivs veränderte sich, als Sohm 1973 einen Präsentationsraum für die Fluxus-Werke in seiner Sammlung einrichtete, den so genannten ‚Fluxshop‘, und einen Raum seines Hauses dem Bestand Dieter Roths widmete. Damit waren auch äußerlich und gleichwohl ästhetisch die thematischen Pole seines Archivs gekennzeichnet.

Gegen Ende der 1970er Jahre konstatierte Sohm das Ende einer Epoche alternativer Kunstproduktion:⁸⁰ In einem Brief an Milan Knížák aus dem Jahr 1978 stellt er die „grauen siebziger Jahre“⁸¹ den sechziger Jahren gegenüber, deren Dekade er als impulsgebend erlebt hatte. Hier, in Sohms Einschätzung der zeitgenössischen Kunstszene und ihrer Entwicklung, zeichnet sich einer der Gründe ab, die ihn dazu veranlassten, den Sammlungs- und Dokumentationsprozess zu beenden bzw. das Archiv thematisch abzuschließen und es letztendlich aufzugeben. Bei dieser Entscheidung spielte auch der Wunsch, das Archiv der Öffentlichkeit besser zugänglich zu machen und seinen Bestand wissenschaftlich aufarbeiten zu lassen, eine Rolle.⁸²

Ein Kontakt zur *Staatsgalerie Stuttgart* bestand bereits seit 1969; er war durch den Künstler, Sammler und Forscher Siegfried Cremer vermittelt worden, mit dem Sohm seit Mitte der 1960er Jahre eine Freundschaft verband. 1981 übergab Sohm sein Archiv der Staatsgalerie.⁸³ Dr. Thomas Kellein, von 1982 bis 1988 zunächst als wissenschaftlicher Mitarbeiter, später als Konservator in der Staatsgalerie tätig, zeichnete für die Überführung und Einrichtung des Archivs verantwortlich.⁸⁴

2.2 Archivbestand und -systematik

Der Archivbestand setzt sich aus künstlerischen und dokumentarischen Materialien von Kunstströmungen und –bewegungen der 1950er bis 1970er Jahre, wie Zero, Konkrete Poesie, Wiener Aktionismus, Fluxus und Happening, zusammen. Des Weiteren umfasst der Bestand die Werke der Beat-Autoren, Dokumente und Arbeiten der Umbruchphase in den 1960er Jahren, des Underground bzw. politischer Bewegungen. Mit der Sammlung zu Werken Dieter Roths, der Dokumentation des Fluxus und Happenings, aber auch mit Künstlerbüchern und -zeitschriften setzte Sohm besondere Schwerpunkte in seinem Archiv, wobei Fluxus und Happening den größten Teil des Bestandes ausmachen.⁸⁵ Die Trennung zwischen den Bereichen ist im Archiv nicht deutlich vollzogen, sie gehen vielmehr ineinander über. Einzelne Archivalien und Fonds lassen sich verschiedenen Bereichen zuordnen. Der Schwerpunkt des *Archiv Sohm* liegt auf den 1960er und 1970er Jahren, das zeitlich begrenzt angelegte kunsthistorische Panorama wird jedoch durch viele Dokumente, Materialien und Werke der angrenzenden Dekaden überschritten. Teils verfolgte Sohm die Arbeit verschiedener Künstler über die 1970er Jahre hinaus weiter,⁸⁶ teils stammen Archivpositionen aus den 1950er Jahren, dies betrifft etwa das Material zu den Situationisten, zu Max Bense und John Cage, zum Nouveau Réalisme und Zero. Sohm verfolgte zudem den Anspruch der Vollständigkeit, insbesondere in Bezug auf die Schwerpunkte seines Archivs.

Heute sind unter dem Bereich der Konkreten Poesie hauptsächlich Arbeiten einzelner Autoren, Dokumentationsmaterialien der Performances und Gruppenausstellungen von 1960 bis zu den 1980er Jahren, Prospekte, Zeitschriften und Sekundärliteratur im *Archiv Sohm* vereint. Der Bereich wird ergänzt um die theoretischen Publikationen, Kunstkritiken und andere Beiträge Max Benses seit 1937.

Der Bereich „Underground und Politik“ des *Archiv Sohm* umfasst nicht nur die im weitesten Sinne kulturell orientierten bzw. an Veranstaltungen einer Subkultur ausgerichteten *zines* und Dokumente der alternativen Kleinverlage, sondern auch literarische Werke, Schallplatten und Kassetten.⁸⁷ Das Material entfernt sich an vielen Stellen von einem direkten Bezug zu Kunst und Kultur.⁸⁸

Das Konvolut des *Archiv Sohm* ist organisch gewachsen; die Kompositionsprinzipien bildeten sich im Verlauf des Entstehungsprozesses heraus. Die ursprüngliche Ordnung des Archivs ist trotz des Umzugs in die Staatsgalerie und der damit verbundenen Umlagerung der Dokumente in neue Archivkästen, Regalsysteme, Vitrinen und Grafikschränke größtenteils erhalten geblieben.

Grundlegend ist das Betreffsprinzip, nach dem Dokumentationsmaterialien und Arbeiten in Archivschachteln abgelegt sind: Sie sind unter dem Namen des jeweiligen Künstlers oder der jeweiligen Künstlergruppe, einem

zeitlichen Betreff oder einem Sachbegriff, der auf die jeweilige Kunstbewegung, ein Festival, ein Projekt oder eine politische Bewegung bzw. Aktion hinweist, vereinigt. Die Anordnung der Archivschachteln erfolgte alphabetisch. So findet sich unter anderem umfangreiches künstlerisches und dokumentarisches Material zu den Stichworten Nam June Paik, Dieter Roth, Daniel Spoerri, Timm Ulrichs, Ben Vautier, Wolf Vostell, Hermann de Vries, Stefan Wewerka, Hermann Nitsch bzw. zu folgenden Gruppen: *Destruction in Art Group*, Selbst- bzw. Kleinverlagen, der Gruppe *Spur*, den Wiener Aktionisten sowie den Beat-Autoren. Bei den nach Sachbegriffen geordneten Archivalien ist vor allem unter den Stichworten Fluxus und Happening, Nouveau Réalisme, Situationistische Internationale, Underground/Politik, Konkrete Poesie und Brasilien (Konkrete Poesie) ein umfangreicher Bestand vorhanden. Eine persönliche Note setzte Sohm, indem er einige Dokumente und Materialien von Gruppenausstellungen unter dem Namen eines der beteiligten Künstler ablegte und nicht unter dem Titel der Gruppenausstellung. In diesem Fall war ihm dieser eine Künstler besonders wichtig.

Die Korrespondenz des Archivs mit Künstlern und Kunstschaaffenden bzw. der Künstler, Kunstorte und Galerien untereinander ist ebenfalls nach dem Betreffsprinzip in Dokumentationsordnern abgelegt.⁸⁹ Darüber hinaus beinhalten diese Ordner verschiedene Nachlässe,⁹⁰ Manuskripte,⁹¹ Zeitungsartikel,⁹² Bibliografien,⁹³ Interviews,⁹⁴ aber auch die Dokumentation juristischer Prozesse, die im Zusammenhang mit den Wiener Aktionisten und Milan Knížák stehen.⁹⁵ Die Veröffentlichungen sowie der administrative Schriftverkehr und andere Akzidenz des Archivs werden hier bewahrt, d. h. die Abwicklung von Leihgaben sowie Dokumente und Publikationen der mit dem Archiv verbundenen Institutionen etc.

Neben dem Betreffsprinzip bestimmt das Formprinzip, das eine Komposition nach äußerlichen Gesichtspunkten verlangt, Zusammensetzung und Gestalt des heutigen Archivs in der Staatsgalerie: Ausgelagert sind Grafiken, Multiples bzw. Objekte, Klangkunstarbeiten, Filme und Videos,⁹⁶ Künstlerbücher und -zeitschriften sowie Sekundärliteratur. Die Künstlerbücher befinden sich in spezifischen Fällen unter der Dokumentation der entsprechenden Künstler, beispielsweise die Künstlerbücher Lawrence Weiners. Wie oben bereits angedeutet erfolgte die Zuordnung von Materialien vereinzelt den Vorlieben des Archivars in Abweichung von den archivarischen Ordnungsprinzipien.

2.3 Hanns Sohms Kontakte zu anderen Archivgründern

Im *Archiv Sohm* liegt Sohms Korrespondenz mit John M. Armleder, Peter van Beveren,⁹⁷ Ulises Carrión respektive Aart van Barneveld,⁹⁸ György Galántai, Maurizio Nannucci und Guy Schraenen vor. Von einigen Ausnahmen abgesehen waren die Verbindungen des *Archiv Sohm* in den osteuropäischen

Raum nicht besonders ausgeprägt. Ein Kontakt zu Józef Robakowski bestand vermutlich nicht.⁹⁹

Der schriftliche Austausch mit John M. Armleder, Mitglied der Genfer Künstlergruppe *Ecart*, begann im Jahr 1977.¹⁰⁰ Es entwickelte sich ein intensiver Werk- und Informationsaustausch:¹⁰¹ Armleder fragte Sohm beispielsweise nach Filmen oder Dias von Fluxus-Events für einen Vortrag; er sandte Sohm Raritäten (Ben Vautier, „Pour la gloire“), Publikationen der Gruppe *Ecart*, aber auch eigene Arbeiten. Im Gegenzug erhielt er von Sohm Werke aus dessen Archiv: Dubletten, Stempeldrucke von Dieter Roths „Mundunculum“-Stempeln und Veröffentlichungen des *Hansjörg Mayer Verlags*. Darüber hinaus vermittelte Sohm Armleder verschiedene Kontakte. Unter der Korrespondenz finden sich zudem Postkarten und Ankündigungen von *Ecart Publications*. Armleder ergänzte diese offiziellen Informationen mit Berichten zur Situation der Galerie und Druckerei der Künstlergruppe, zu Genfer Kunstaktivitäten und Ausstellungen von *Ecart*.

Der im *Archiv Sohm* vorliegende Briefwechsel mit *Other Books and So* ist vermutlich unvollständig. Der geschäftliche Charakter überwiegt: Die wenigen Briefe betreffen spezielle Bestellungen Sohms bzw. sind Rechnungen der Ladengalerie. Einen Eindruck vermittelt Sohms Brief aus dem Jahr 1977, der einer Desiderataliste gleicht:

*dear ulises carrión, thanks for the books, money comes by mail order. two items you don't send, maybe they have been o.p.?? christian scholz told me of his visit at your shop, he suggested to buy [...] a series of 3 cassettes from canada. also there should [...] [have] come a new record from the 'four horsemen'. also a new tape from wilderness foundation new york of jackson mac low, but not yet published. do you have any contact to them???? to stamp art catalogue, you wrote it is no 2 of the stamp art art show, is this from the de rook [Gerrit Jan de Rook] organized exhibitions? [...] doc(K)s [Künstlerzeitschrift] i have, but there is missing RO8HO no 4, but this is too old for your shop. do you have any also older items??? thanks a lot and all the best wishes, yours cordially hanns sohm.*¹⁰²

Sohm bestellte viele Publikationen und Werke in Carrións Ladengalerie, vorwiegend Künstlerbücher, Künstlerzeitschriften und Klangkunstarbeiten. Einige der Antwortschreiben sind von Aart van Barneveld bearbeitet und abgezeichnet, sie enthalten meist nicht viel mehr als eine Rechnung und zusätzliche Informationen zu weiteren Werken, die bei *Other Books and So* erhältlich waren. Unter der Korrespondenz befindet sich jedoch auch eine Ankündigung für eine Ausstellung von Ulises Carrión,¹⁰³ auf deren Rückseite der Künstler in einigen Zeilen in privaterem Stil über die Schließung von *Stempelplaats* berichtet.

Die Korrespondenz mit dem *Artpool Archive* ist unter dem Namen György Galántai abgelegt. Im frühesten vorhandenen Brief, ein Rundschreiben, informiert Galántai Sohm über die Gründung seines Archivs:

*Dear friend, from now, besides my own art activity I am also running an archive. Let's help each other. Yours Galántai*¹⁰⁴

In ihrem Briefwechsel geht es in erster Linie um eine Stamp-Art-Ausstellung, die das *Artpool Archive* 1981 organisierte. Sohm lieferte für diese im Austausch u. a. die „Yam-stamps“ von Robert Watts, Stempelarbeiten von Dieter Roth und anderen Künstlern vor 1978, da Galántai von Schwierigkeiten berichtete, an Stempel vor dieser Zeit zu gelangen.¹⁰⁵ Auf die Leih-anfragen Galántais musste Sohm allerdings erwidern, dass Stamp Art nicht zu seinen Schwerpunkten zählte:

*[...] mail art, stamp art etc. is not my special field, i am working in. anyway, because my archive exists now 18 years, i have also a great stock of these items. but I realized, that a good collection of mail-art can be done only by a mail-artist, who contributes to all events, exhibitions, catalogues.*¹⁰⁶

Da Galántai und Sohm erst spät in Korrespondenz miteinander traten, obwohl sie sich bereits vorher gekannt hatten, und ihre Sammlungsschwerpunkte voneinander abwichen, konnte es zu keinem umfassenden Austausch kommen.¹⁰⁷

Zwischen 1976 und 1989 standen Sohm und Nannucci in reger Korrespondenz. Nach seinem Besuch in Markgröningen berichtete Nannucci Sohm von der Entstehung seines eigenen Archivs und spezifizierte zugleich dessen Schwerpunkte:

*I begin to organise my little archive and want specialize only in „concrete poetry“, „book as artwork“, „small press/only visual art“ – [...].*¹⁰⁸

Sohm zeigte sich sehr interessiert an der Arbeit des Künstlers; regelmäßig fragte er nach neuen Projekten von Nannuccis Kleinverlag *Exempla Editions* und dem Kleinverlag der Gruppe *Zona, Zona Editions*, sowie nach Ausstellungen oder Arbeiten des Künstlers und der Künstlergruppe, in der Nannucci Mitglied war. „has something new happened? is there another number of mèla [Nannuccis Künstlerzeitschrift] or zona?“, fragte er beispielsweise in einem Brief vom Dezember 1977.¹⁰⁹ Im Gegenzug bat Nannucci Sohm um Materialien und Werke für die Ausstellung „inbound/outbound“, eine Dokumentationsshow alternativer Kunstrichtungen, die er mit *Zona* in Florenz veranstaltete (Februar-März 1977).¹¹⁰ Für ein Projekt zur Konkreten Poesie, zu Klangkunstwerken und Künstlerbüchern, an dem Nannucci für die Stadt Florenz Mitte des Jahres 1979 arbeitete, bat er Sohm eindringlich um Klangkunstarbeiten von Dieter Roth.¹¹¹ Ein weiteres Projekt, für das er Sohms Hilfe benötigte, eine englisch-deutsche Schallplatten-Edition, sollte Ende 1989 erscheinen.¹¹² Auch verschiedene Ausgaben von „Mèla“ enthalten Abdrucke von künstlerischen und dokumentarischen Materialien aus dem *Archiv Sohm*.¹¹³ Der Austausch diente beiden Seiten zur Erweiterung ihrer Archivbestände,¹¹⁴ wobei Nannucci u. a. gezielt nach bestimmten Künstlerzeitschriften suchte, darunter „Nul“, „Edition ET“, „VH101“, „Oto 9“, „Die Schastrommel“, „décoll/age“ und „The Situationist Times“. Im Dezember 1989 besuchte Nannucci das *Archiv Sohm* in der Staatsgalerie und tauschte bei dieser Gelegenheit Werke mit Sohm aus.¹¹⁵

Der Briefwechsel zwischen Sohm und Guy Schraenen betraf in erster Linie den An- und Verkauf von Arbeiten. Eine Werk- bzw. Archivliste Schraenens diente Sohm als Bestellschein. Erst aus dem Jahr 1990 stammt ein längerer Brief, mit dem Schraenen einen vollständigen Satz seiner Zeitschrift „Libellus“ nach Stuttgart schickte.¹¹⁶

Die Korrespondenz mit den anderen Archiven für Künstlerpublikationen sollte, obwohl ihr in dieser Untersuchung eine gesonderte Stellung eingeräumt wird, nicht überbewertet werden. In Sohms Netzwerk bildeten sie Kontaktpunkte von gleicher Bedeutung gegenüber anderen. Einige von ihnen waren in Bezug auf seine Suche nach besonders frühen Arbeiten und Dokumenten der neuen avantgardistischen Kunstszene wichtig.¹¹⁷

2.4 Das Archivkonzept

2.4.1 Konzeptuelle Ausgangspunkte des Archivs

Als das Archiv 1963 entstand, hatte Sohm bereits verschiedene Wege als Sammler beschritten und sich dabei unterschiedlichen Kunst- und Kulturbereichen gewidmet. In seinem Lebensweg zeichnet sich eine kontinuierliche Suche nach Informationen und Dokumenten intermediärer Kunstphänomene sowie einer auch in der Kunst sich ausdrückenden Gegenkultur ab. Ausgangs- bzw. Orientierungspunkte des Dokumentationsprozesses, die zur Gründung eines Archivs führten, fand Sohm in den vier beschriebenen Aspekten, den Bereichen der Medien Buch und Zeitschrift, den Analogien zwischen Strategien historischer und aktueller Avantgardebewegungen und dem Aufbau eines Kontaktkreises. Die Entwicklung dieser künstlerischen und kulturellen Erscheinungen verfolgte er in verschiedene, oben ausgeführte Richtungen weiter und begann sie seit 1963 kontinuierlich zu dokumentieren, jedoch hauptsächlich in ihren gedruckten Zeugnissen. Aufgrund der Offenheit des Sammlungsansatzes lässt sich so anhand des Archivkonvolutes eine besondere Tendenz feststellen, die von der Kunst ausging und deren Beginn die Kunsthistorikerin Ina Conzen-Meairs in den 1950er Jahren ansiedelt:

Die in zahlreichen Aktionen anklingende Idee von Zerstörung und Tabuverletzung als Katharsis und notwendige Voraussetzung für eine neue, vom reaktionären Ballast der Konventionen befreite Wahrnehmung [...] fand ebenfalls ihren Widerhall in den Thesen der Studentenbewegung zur Rechtfertigung von Gewaltanwendung im politischen Feld. Und in den USA bereiteten Anfang der fünfziger Jahre John Cage und William Burroughs [...] einer Entwicklung den Boden, deren Ineinandersetzung von Kunst und Leben immer weitere Kreise zog und auch dort die Studentenrevolten beeinflusste. Diese mittlerweile so unwahrscheinlich anmutende, tatsächlich geschehene Grenzüberschreitung der Kunst ins Leben und ihre lange ideologische Vorbereitung

*schrittweise anhand der aufgehobenen Dokumente mitverfolgen zu können, stellt den wohl spannendsten Aspekt des Archivs dar.*¹¹⁸

Die Ausgangspunkte der Sammlung eröffneten Sohm einen Blick über die Grenzen der Kunst hinaus. Sein Augenmerk richtete sich gerade auf Phänomene, die auf dem Prinzip der Grenzüberschreitung beruhten. Dies waren insbesondere die verschiedenartigen Manifestationsformen der Publikation, d. h. einfache Flugblätter, unscheinbare Programmhefte, Ankündigungsschreiben, Postkarten etc., das so genannte Ephemere, wie Sohm 1982 in einem Brief an Carrión vermerkte:

*[...] i am unable to acquire so-called ‚collector’s items‘ (portfolios, originals) but any other printed matter will be welcome.*¹¹⁹

Sohms Dokumentationskonzept war gegen Ende 1967 weitgehend abgesteckt.¹²⁰

2.4.2 Dokumentationsstrategien und Archivpraxis unter konzeptueller Perspektive

Sohm bediente sich im Aufbau seines Archivs grundsätzlich derselben Strategien wie die Künstler der alternativen Kunstszene: Dokumente, Materialien und Werke erhielt er durch den direkten und indirekten Kontakt mit Künstlern über ein postalisches Netzwerk. Abgesehen davon hatte er einerseits besonders in der frühen Phase des Archivs aktiv die Künstler begleitet, ihre Veranstaltungen besucht und selbst fotografiert, andererseits kaufte er häufig auch Materialien und Werke an – oder erhielt sie in einigen Fällen als Honorar für eine zahnärztliche Behandlung. Hauptsächlich entstand das Archiv jedoch durch die schriftliche Korrespondenz, den Austausch mit Künstlern, Kunstschaffenden, Kunstorten, kleinen Galerien und Verlagen.¹²¹ Informationen über und Hinweise auf fehlende Werke und Dokumente, die er, wenn es möglich war, wie erwähnt auch ankaufte, erschlossen sich ihm über diesen Austausch. Insofern ist der größte Teil des Bestandes organisch gewachsen, und es lässt sich nicht von einer zielgerichteten Sammlung sprechen.¹²² In einigen Schwerpunkten ging Sohm jedoch über das Archiv hinaus und trug gezielt dokumentarische und künstlerische Materialien zusammen, um Bestände zu ergänzen und Zusammenhänge aufzuzeigen. So ist beispielsweise das Werk Dieter Roths als Sammlungsgut zu bezeichnen.¹²³

Die Ausrichtung des Archivs auf ephemere Dokumente, die in der Kunstszene zirkulierten, d. h. *printed matter*, verlangte es, in diese Szene integriert zu sein, sich auf ihre Kommunikationsstrategien einzulassen und dadurch aktiv an ihrem Kommunikationsnetzwerk zu partizipieren. Zur Erhaltung der Funktionstüchtigkeit seines Netzwerkes waren Tausch, wechselseitiger Informationsfluss und die Vermittlung neuer Kontakte unabdingbar. In einem Brief an den Künstler Klaus Groh berichtet Sohm von der Schwierigkeit, Kontakte über einen langen Zeitraum zu halten:

[...] *leider kann ich nur in großen abständen schreiben, weil immer irgendwelche anfragen etc. anstehen, ganz zu schweigen von den großen korrespondenzen zum heranschaffen des materials; ich muss mich darauf verlassen, dass man mir laufend die sachen schickt, wenn ich mal auf der mailing liste stehe [...].*¹²⁴

Für Sohm war entscheidend, dass der Kontakt von beiderseitigem Nutzen war. Darüber hinaus spricht aus den einzelnen Briefen seiner Korrespondenz ein Interesse an den Aktivitäten oder der Arbeit seines Korrespondenzpartners. Beispiele dafür sind u. a. der Briefwechsel mit van Beveren und einer jungen Londoner Gruppe namens *Blitzinformation*,¹²⁵ der er Informationen und Dokumentationsmaterial zur Verfügung stellte, obwohl er kurzfristig nicht mit der Zusendung von Materialien von ihrer Seite rechnen konnte.¹²⁶ Hier zeigt sich auch Sohms Engagement für junge Künstler, deren Arbeit er für wichtig hielt und denen er sich verbunden fühlte. Von diesem Einsatz zeugt auch der Bericht von Hermann Nitsch:

*die situation war damals in österreich hoffnungslos konservativ, kein geld, kein verständnis für neue kunst war vorhanden. man hatte mich bereits ins gefängnis gesteckt wegen meiner arbeit. [...] in berlin lernte ich herr sohm kennen. es war unverständlich, er kaufte meine sachen, gab geld her für das, worüber alle sagten, es sei nur unfug. [...] herr sohm ist weitestgehend informiert und weiß über die bereiche unserer bemühungen und über angrenzendes bescheid wie keiner, geht es ihm doch um das multimediale, um konzepte, die sich in richtung gesamtkunstwerk aufgemacht haben, dies bewirkt zwangsläufig sensibelstes und weitreichendstes wissen. [...] keine leistung war ihm zu extrem, er verstand alle ausgangspunkte, für uns wiener hatte er sich früh eingesetzt und früh unsere bedeutung erkannt.*¹²⁷

Durch seine Suche nach Informationen wurde Sohm so selbst zum Entdecker neuer Kunstbewegungen und junger Künstler, die er unterstützte und deren Arbeit er förderte.

2.4.3 Zeit- und Ereignisdokumentation

Dem *Archiv Sohm* liegt die Idee der Zeit- und Ereignisdokumentation avantgardistischer Bewegungen und ihres Kontextes zugrunde. Der Bestand spiegelt in seinen Bereichen und Schwerpunkten eine Kunst, die für kurze Zeit ins Leben eindrang, bzw. eine ‚Gegenkultur‘, die sich auch in künstlerischer Form artikulierte. Diese Kunst bestimmte die Ausrichtung des Archivs, wie der Kulturwissenschaftler Tobias Wall zum *Archiv Sohm* ausführt:

[Den] Schwerpunkt bildet das Material künstlerischer und publizistischer Strömungen, die sich ab den 60er Jahren gegen das kulturelle und politische Establishment, vor allem jedoch gegen das traditionelle Kunstverständnis auflehnten und sich weigerten, Kunst in Form von „schönen Gegenständen“

herzustellen. Sie begriffen ihre Arbeit als aktiven Eingriff in das gesellschaftliche bzw. kulturelle Leben, Kunstwelt und Lebenspraxis waren nicht zu trennen.¹²⁸

Auf der Suche nach Impulsen am Rand des etablierten Kulturbetriebs begegnete Sohm wie beschrieben dem Ephemerem, Intermedialen und Experimentellen u. a. in Gestalt der Arbeiten, Publikationen und Konzepte der Konkreten Poesie, der Fluxus-Bewegung, der Aktionisten in Wien, der Wiener Gruppe und der Situationisten. Die Zugänge, die Sohm zu seiner späteren Archivmaterie führten, zeigen, dass er sich Grenzphänomenen, d. h. Verbindungslinien zwischen Genres, Kultur- und Gesellschaftsbereichen annäherte. Sohm spürte einem ‚Kunstalltag‘ nach, der sich durch die Vielschichtigkeit der Ereignisse, die Flüchtigkeit seiner Zeugnisse und die unpräzisen Strategien seiner Ideen- und Informationsvermittlung dokumentarischen Versuchen im Prinzip entzog. Sein Archiv vermittelt den Zeitgeist einer bestimmten Phase in Materialien, womit hier künstlerische Informationen gemeint sind, die etwas ‚Dazwischenliegendes‘ und ‚Übergreifendes‘ festhalten. Der Bestand umfasst Konzepte und Ideen, er zeigt das Funktionieren der Bewegungen einer neuen Avantgarde.

Das Archivkonzept war nicht darauf ausgerichtet, die subjektive Sicht eines Sammlers auf die Ereignisse zu zeigen oder eine Interpretation von Fluxus, Happening etc. im gesammelten Werk ausgewählter Künstler zu liefern und damit Hierarchien festzulegen. Die Zeugnisse sollten eine Vielfalt der Perspektiven eröffnen, Hinweise auf Zusammenhänge geben und die Grundlage eines Definitionsprozesses bilden, der immer nur vorläufig bleiben kann, da er kontinuierlich neue Blickrichtungen anbietet. Gerade in Bezug auf Fluxus entspricht diese Möglichkeit und Form der Auseinandersetzung den Vorstellungen seiner Protagonisten. Der Kunsthistoriker Owen F. Smith spricht von der Unmöglichkeit, Fluxus auf eine Definition festzulegen zu wollen:

Fluxus ist von Natur aus anti-reduktivistisch, weil er nicht nach Erhellung eines Endes oder einer Tatsache sucht, sondern die Teilnahme an nicht hierarchischer Erfahrungsdichte besingt. Auf diese Weise bezieht sich Fluxus nicht auf einen Stil oder sogar auf eine Handlungsweise als solchen [sic], sondern auf die Präsenz einer Gesamtheit sozialer Aktivitäten. Der Versuch, Fluxus in einer Geschichte zu plazieren fällt in die positivistische (in dem Sinn, dass menschliches Wissen von systematischen Studien hergeleitet ist) oder sogar in eine kunsthistorische Falle des Definierens der Präsenz eines Kerns gespalten wird, sei es von Ideen, Personen oder Aktivitäten.¹²⁹

In der Konsequenz bedeutet dies, dass es notwendig war, eine Alltagsdokumentation, d. h. eine kontextualisierende Informationssammlung anzulegen, um die avantgardistischen Bewegungen und ihren Zeitgeist zu erfassen. Dies zeigt sich auch in der Umschreibung von Fluxus, die die Galeristin Christel Schüppenhauers liefert:

Fluxus ist nichts, und es ist alles, ein Funke, der überspringt, ein Gedanke, ein Geräusch von der Straße, kurz: Alltag. Eine Idee breitet sich über die ganze Welt aus. Der Ernst des Lebens verpackt in spielerischer Leichtigkeit.

*Kunst als engagierte Lebensform? Eine natürliche Auffassung der Dinge, eine umfassende Kreativität (Intermedialität) verbindet auch noch nach dreißig Jahren diese lose Vereinigung von Künstlern, die jedoch alle verbunden durch die gleiche Geisteshaltung unterschiedlich arbeiten.*¹³⁰

Für das Konzept eines Archivs avantgardistischer Erscheinungsformen und kultureller Bewegungen, die ihren Ausdruck insbesondere im Ephemereren fanden, bedeutet dies, möglichst alle Sichtweisen und Anteile der Beteiligten zusammenzutragen und die Bewegungen so in der Gesamtheit aller ihrer Prozesse und Ereignisse zu repräsentieren. Higgins führt zu Sohms Archividee aus:

[...] *we began to hear about a mysterious dentist who lived near Stuttgart who had undertaken to build an archive that was not just works but contextualization, documentation, the narrative and thought of what we were doing.*¹³¹

Der Künstler fasst diesen Anspruch des Archivs wie folgt zusammen: „[...] Sohm [...] was collecting ‚the whole story‘, and not just the works.“¹³²

In seiner vollendeten Realisierung allerdings musste dieses Konzept eine Utopie bleiben. Dennoch birgt das Archiv das Potential in sich, ein historisches und ideologisches Panorama zu entfalten, sowohl in Gestalt von tagesgeschichtlichen Zeugnissen von Ereignissen und Aktionen als auch in Ideen und Konzepten.¹³³ Auf der Grundlage mannigfaltiger Verweise und Querverbindungen zwischen den einzelnen Positionen können die Bewegungen und ihre Entwicklung innerhalb eines internationalen Kontextes rekonstruiert werden, nicht zuletzt auf dieses Potential des Bestandes zielte das Archivkonzept ab.

Der Bestand des *Archiv Sohm* weicht vom traditionellen Kunstarchivbestand ab. Sohm brachte in dieser Differenz seine Einstellung zum Kunstkontext zum Ausdruck. Seine Aufmerksamkeit galt einer bestimmten Tendenz in der zeitgenössischen Kunst, auf die er in seinem Archiv den Blick des Besuchers lenkt. Die Wertschätzung, die er in seiner archivarischen Arbeit ephemeren Dokumenten entgegenbrachte, stellt das traditionelle Werk, das künstlerische Original in Frage. Die im *Archiv Sohm* bewahrten künstlerischen und dokumentarischen Materialien sind Äußerungen einer künstlerischen Kritik und kritischen Reflexion der gesellschaftlichen Werte und Konventionen. Das traditionelle Werk fand keinen Eingang in den Bestand, da es eine solche Kritik nicht leisten konnte. Sohm brachte die Entstehung und das Wirken einer neuen künstlerischen Avantgarde zu Bewusstsein; er dokumentierte und illustrierte in seinem Archiv den Umbruch in der Kunstwelt der 1950er und 1960er Jahre, der mit dem Zweifel an traditioneller, bürgerlicher Kunst einherging. Sohm ging diesem Zweifel nach und hielt ihn in seinem Archiv fest.¹³⁴

2.4.4 Die Ordnung des Archivs als Bestandteil des Konzepts

Higgins macht Sohms Leistung am Punkt der Ordnung und der präzisen Dokumentation fest. Ein Archiv, das sich der Bewahrung von künstlerischen Informationen der Fluxus-Bewegung und des Happenings, der Performance, der Konkreten Poesie, des Wiener Aktionismus etc. widmet, muss, um als Informationsquelle dienen zu können, der Flüchtigkeit ihrer Zeugnisse und Erscheinungsformen Rechnung tragen. Dies kann nur auf der Grundlage einer gezielten Systematisierung geleistet werden, wie Higgins herausstellt. Ansonsten sei ein derartiges Archiv ohne Wirkung. Er bezeichnet Sohm in diesem Zusammenhang als einen „Sammler mit Sinn für Geschichte“, im Gegensatz zu anderen Fluxus-Sammlern:

*But most were first and foremost collectors of art works, and their collecting seldom had much sense of history. Thus relics and artifacts and documents tended to be scrambled or left on the shelf without adequate labelling, and when one went to identify what this or that meant, it was all but impossible.*¹³⁵

Sohm selbst sah sich nicht als Künstler, Theoretiker oder Kunstsammler, er fühlte sich als Archivar.¹³⁶ Van Beverens Aufforderung, mit einigen „sohm stories“ zu einem von ihm geplanten Künstlermagazin beizutragen,¹³⁷ beschied Sohm mit der Antwort: „[...] as a collector I do not want to contribute to this magazine.“¹³⁸

Sohm wollte das von ihm gesammelte und systematisierte Material als Archivbestand verstanden wissen, nicht als Kunstsammlung. Das *Archiv Sohm* war vor diesem Hintergrund deutlich als Institution des Informations- und Dokumentationsbereichs gekennzeichnet. Mit dem Archiv widmete sich Sohm der Erfassung, Verwahrung und systematischen Erschließung des Archivguts für eine Forschung, die er als Archivar allerdings nicht zu seinen Aufgaben zählte. Zu Sohms Leistung schreibt Conzen-Meairs: *Das Sohm Archiv ist also keine Kunstsammlung, sondern vielmehr eine umfassende Zeitdokumentation, deren einzigartige Engmaschigkeit heute von Forschern in aller Welt geschätzt wird. [...] Durch das wissenschaftlich-systematische, von immer umfassenderem Kennertum geprägte Zusammenfügen der unzähligen und auf den ersten Blick oft ephemere erscheinenden Dokumente und Objekte wurde so sammelnd (Kunst)geschichte geschrieben.*¹³⁹

Dem *Archiv Sohm* liegt somit kein künstlerisches Konzept zugrunde. Conzen-Meairs zitiert den Kunsthistoriker Norman Rosenthal, der das Archiv als ein Kunstwerk bezeichnete und verweist in diesem Zusammenhang auf die Tatsache, dass der Bestand etwas „Prozesshaftes, organisch Gewachsenes“ darstellt.¹⁴⁰ Das Archiv, so argumentiert die Autorin, könne daher nicht als Kunst-Objekt in einem statischen Sinne gesehen werden, sondern es müsse als ‚Werk‘ in seinem gesamten Entstehungsprozess erfasst werden.¹⁴¹

Auch im Hinblick darauf, dass Sohm seine Rolle als Archivar unterstrich und das Archiv auf die klassischen Funktionen von Archiven ausgerichtet war, ist vom *Archiv Sohm* nicht als Kunstwerk zu sprechen.

Eine künstlerische Perspektive auf das Archiv ergibt sich allerdings unter dem Aspekt der Ordnung. Hier liegt ein Moment der Irritation oder Diskrepanz, das sich aus der Verbindung der gesammelten Materie mit der Systematik des Archivs ergibt. Das Chaos der Kleinteiligkeit und die Akkumulation simultaner Ereignisse sind im *Archiv Sohm* in eine Ordnung eingebunden. Sie widerspricht auf den ersten Blick der Vielschichtigkeit der gesammelten Kunstrichtungen bzw. alternativen Bewegungen und der den meisten von ihnen zugrunde liegenden Strategie des Ephemereren. Kellein beschreibt dies anhand der Schwierigkeit einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Fluxus:

With few exceptions, however, they were not shown in major art galleries and exhibition spaces until the 80s. [...] At the same time [in den 1980er Jahren], details of their work and its art-historical „repercussions“ were debated as an incomprehensible phenomenon. [...] In order to keep up with the sheer quantity of data painstakingly archived from the very beginning, one must concentrate either on the products or the chronology or on the individuals involved – it is simply not possible to deal with them all together at the same time, unless one takes a rather nostalgic delight in the pursuit of chaos.¹⁴²

Vor diesem Hintergrund muss die Archivierung des Ephemereren paradox erscheinen. Sohm brachte jedoch in eine unüberschaubare Fülle von Informationen eine Ordnung, die die Dokumente in ihrem Informationswert um zusätzliche Auskünfte ergänzte, gerade durch die Möglichkeit, inneren Querverweisen und Materialzusammenhängen nachgehen zu können. Das Archiv hielt so in seiner Systematik Strukturen der künstlerischen Kommunikation lebendig.¹⁴³ Sohms Ordnung vermag dem Geist dieser Bewegungen und ihrer Entwicklung gerecht zu werden. Der koreanische Künstler Nam June Paik sieht die besondere Leistung des Archivars in dessen Genauigkeit:

[...] he could have easily collected smaller objects or drawings, but what I see the principle and decision ... and non-commercial decision ... to exclude everything but those little drucksachen ... and he spent countless hours in a small village to index and cross-index and complement and care ... he memorized a most [majority] of my concert dates, places and even programs ... Why did he do that? ... personal malaise was often the motor to drive a hard bargain...¹⁴⁴

In der Art der Archivierung liegt darüber hinaus eine eigene Ästhetik, die noch durch die besondere Gestaltung zweier Räume verstärkt wurde.¹⁴⁵ Sohm verwendete gleichfarbige Archivboxen und schwarze Leitz-Mappen, die in Regalsystemen die Wände der Zimmer füllten, so dass die Ordnung des Materials auch nach außen hin sichtbar wurde.¹⁴⁶

Wall kommt in seiner Untersuchung des *Archiv Sohm* zum Ergebnis, es zeige sich in ihm die „Sammlung als Kunstform“, wie Groys sie in „Die Logik der Sammlung“ beschrieben hat.¹⁴⁷ Groys spielt hier auf den Ereignischarakter der Sammlung an bzw. auf den Prozess, in dem die Gegenstände

miteinander in Beziehung gesetzt werden. Wall richtet seinen Blick allerdings vorwiegend auf das Archiv im musealen Kontext der Staatsgalerie, weniger auf seine Gestalt und Funktion vor 1981. Es bedarf jedoch einer präzisen Trennung zwischen Archiv und Sammlung, wobei die Grenzen zur Sammlung beim *Archiv Sohm* fließend sind, da Sohm, wie oben herausgestellt wurde, in bestimmten Punkten gezielt sammelte. Unter der Perspektive, dass das Archiv größtenteils organisch gewachsen ist, müsste es in dem von Wall eröffneten Zusammenhang als eine (Kunst-),Praxis' oder Strategie beschrieben werden.

Wall analysiert in seiner Arbeit Präsentationskonzepte und richtet seine Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmung des Betrachters. Von diesem Aspekt ausgehend gelangt er jedoch zum gleichen Ergebnis, was die Konsequenz der Gestaltung betrifft. Sie bildet mit dem Konzept eine Einheit oder ist Ausdruck des Konzepts. Das *Archiv Sohm* zeigt die Materialien nicht als Kunstobjekte, sondern als Archivalien, die in seine geordnete Archivstruktur eingegliedert sind, wie Wall herausstellt:

*Auf diese Weise vermeidet es die traditionelle Gegenüberstellung von Kunst und Betrachter, d. h. die nachträgliche Objektivierung der Kunstspuren, und eröffnet dem Betrachter die Möglichkeit über den ästhetischen Affekt hinaus in ein individuelles, differenziertes Verhältnis mit dem Werk in seinem Ereignischarakter zu treten.*¹⁴⁸

Die Bereiche und Schwerpunkte, die Sohm in seinem Archiv anlegte, bilden einen Zusammenhang, und dieser Zusammenhang, die Untrennbarkeit von einzelnen Ereignissen, Entwicklungen und Dokumenten etc. innerhalb einer Phase, wird im Archiv von der Ordnung und Systematik unterstützt; sie hilft bei ihrer Rekonstruktion. Nach dem Eingang des Archivs in die Staatsgalerie sind die Materialien noch weiter in den Hintergrund getreten. Durch seine Präsentation im musealen Kontext rückt das *Archiv Sohm* als ‚Gesamtwerk‘ in den Vordergrund.

2.5 Resümee

Die Bedeutung des *Archiv Sohm* liegt einerseits in seiner Funktion als umfassendes Informations- und Dokumentationszentrum für Künstler und Kunstschaffende seit 1963, andererseits in seiner Wirkung auf die Sammlerszene der 1970er Jahre.

Sohm nahm mit seinem Archiv aktiv am Kunstgeschehen teil. Obwohl er zwar selbst keine Veranstaltungen organisierte, war das Archiv jedoch Bestandteil der Kunstszene und ein Zentrum im künstlerischen Netzwerk.¹⁴⁹ Sohm wirkte durch die Vermittlung von Kontakten, seine Korrespondenz, den Austausch von Werken und Dokumenten sowie die Zusammenstellung bio-bibliografischer Angaben für Künstler auf die Kunstszene ein. Bereits drei Jahre nach Gründung des Archivs nahm er mit Leihgaben an Ausstel-

lungen teil, seine Person und das Archiv wurde von Künstlern, Forschern, Sammlern und Kuratoren rege konsultiert, seit Anfang der 1970er Jahre entstanden unter seiner Mithilfe und mit seinem Beitrag verschiedene Publikationen. Das *Archiv Sohm* hatte in der Tat eine Wirkung auf den zeitgenössischen Kunstkontext, wenn auch eher indirekter Art.

Sohm hatte, früher als andere Sammler, aber auch früher als Museen und Galerien, den Wert der Publikationen, der Zeugnisse kommunikativer Prozesse unter den Künstlern, der Relikte und Dokumente künstlerischer und kultureller Ereignisse erkannt; dies muss auch vor dem Hintergrund einer zunehmenden Beachtung und Wertschätzung der Dokumente historischer Avantgarden betont werden. Dem Konzept des Archivs liegt somit ein auf die Zukunft gerichtetes Moment zugrunde.¹⁵⁰ Sohms Ziel war der Erhalt einer bestimmten Art von Zeugnissen verschiedener künstlerischer und gesellschaftlicher Bewegungen, um sie der kommenden Generation zugänglich zu machen.

In der Anlage eines Archivs für Fluxus, aber auch für Künstlerpublikationen und ephemeres Material insgesamt war Sohm ein Pionier. Der Besuch im *Archiv Sohm* war in den 1970er Jahren ausschlaggebend für eine Reihe von Sammlern, ein eigenes Archiv zu gründen: Zu nennen sind u. a. David F. Mayor in England, Jean Brown und Gilbert B. Silverman in den U.S.A. sowie Maurizio Nannucci in Italien.¹⁵¹ Es herrschte eine allgemeine Interesselosigkeit, die besonders Fluxus von Seiten privater Sammler während der 1970er Jahre entgegengebracht wurde. Fluxus-Sammler bildeten eine Ausnahmeerscheinung in der Kunstszene der 1960er und 1970er Jahre,¹⁵² da dies bedeutete, die traditionelle Sammlerrolle eines bildungsbürgerlichen Ideals zu verlassen und an der Peripherie zu sammeln.¹⁵³

Das Besondere des *Archiv Sohm* liegt erstens in der Gestaltung des Archivs. Die Einbindung der Materialien in die Ordnung eines Archivs stellt ein irritierendes Moment dar. Chaos und Systematik sind hier zusammengeführt, was zu einer eigenen Archiv-Ästhetik führt. Sie ist auch beim Übergang des Archivs ins Museum erhalten geblieben. Zweitens ist Sohms Akribie in Bezug auf die Vereinigung von künstlerischen und dokumentarischen Materialien seiner Schwerpunkte auffallend. Dieser Zug zeigt sich auch in den Publikationen, an denen Sohm mitwirkte, insbesondere im Katalog „Happening & Fluxus“.¹⁵⁴ Aus dieser Akribie resultierte letztlich Sohms profunde Kenntnis der Materie. Seine Suche nach künstlerischem und dokumentarischem Material weist auf Sorgfalt, auch in Bezug auf Details, und damit auf seinen Anspruch auf Vollständigkeit hin. Aufgrund des Bestandsumfangs kann ein einzelnes Stück in seinem Kontext und seinen kunsthistorischen sowie gesellschaftlichen Zusammenhängen betrachtet werden.

Schließlich spielt die Person Hanns Sohms eine entscheidende Rolle. Die Korrespondenz zeugt an vielen Stellen von Sohms Hilfsbereitschaft und

Zurückhaltung, seiner Empathie und Leidenschaft, wenn es um Kunst, Kultur, Archivierung und die von ihm dokumentierten Künstler ging. Daraus erklärt sich ein Großteil der Hilfsbereitschaft, die auch ihm bei seiner Arbeit entgegengebracht wurde.

- 1 Sohm datiert die Gründung seines Archivs in einem Brief an Mike Weaver auf das Jahr 1963: „*I will introduce myself as a special collector in documentation of fluxus and happening since 8 years [...].*“ Brief von Hanns Sohm an Mike Weaver, Markgröningen, vom 19.5.1971. Mike Weaver war 1971 Direktor des *American Arts Documentation Centre* an der Universität von Exeter (U.K.). Vgl. auch Brief von Hanns Sohm an György Galántai vom 19.4.1981. Mit einiger Berechtigung jedoch vermeiden Conzen-Meairs und Kellein in den Publikationen der Staatsgalerie eine konkrete Datierung, da Sohm bereits früh, Ende der 1950er Jahre, anfang, sich sammelnd verschiedenen Gebieten und Kunstrichtungen anzunähern. Es stellt sich die Frage, welche wichtigen Ankäufe oder ausschlaggebenden Ereignisse die Festlegung auf ein Gründungsjahr rechtfertigen könnten. In seinem Artikel in der Publikation „Fluxus“ verweist Kellein allerdings auf das Jahr 1963 als Gründungsjahr des Archivs, vgl. Kellein 1995, S. 9; 24; Anmerkung 14.
- 2 Vgl. Kellein 1986a, S. 10. Siehe auch Döhl, Reinhard: „Die sechziger Jahre in Stuttgart. Ein Exkurs“. URL: <http://www.stuttg60.htm> [Stand: Februar 2004].
- 3 Zu den Verfahren von Arno Schmidt gehörten u. a. die Montage und der *stream of consciousness*.
- 4 Auf Anregung von Karl Weissner; vgl. Schwarzbauer 1975, S. 67.
- 5 Vgl. Peterson 1981, S. 34.
- 6 „*For Wittgenstein in the Tractatus, the truth of solipsism lay in the fact that the self cannot be inferred from the world of which that self is aware. The self is the limit of the world [...] but not part of it. If the Naked Lunch is to be a true representation of the world it cannot, thus, include a self. What self there is outside the book: it is the self of the speaker-narrator or the reader. It is the ‚I‘ of solipsism shrunken to a ‚point without extension‘ (Tractatus, 5, 64).*“ Peterson 1981, S. 34.
- 7 Beispielsweise „Naked Lunch“ von William S. Burroughs. Die Einbeziehung des Leser-Ichs, seines Subjekts oder Selbst liegt in der solipsistischen Erzählweise. „*For Burroughs, writing a ‚lurid action photo‘ will mean restructuring his prose fiction to match cinematic and painterly expressionism, and, eventually experimenting literally with mixed media as his ‚prose fiction‘, his ‚screenplay novels‘, and his ‚illustrated books‘ attempt to ‚compete‘ with all visual media – and to break free of the ‚representational straitjacket of the novel‘ – while still insisting upon resisting the implicit societal control such media can have.*“ Baldwin 2002, S. 158.
- 8 Vgl. u. a. den Schutzumschlag von Brion Gysin für William S. Burroughs „The Soft Machine“, Olympia Press, 1961, sowie für William S. Burroughs „The Naked Lunch“, Olympia Press, 1959. Eine Arbeit zu dieser Schnittstelle, den Buchumschlägen der frühen Ausgaben von Werken der Beat-Autoren, steht bislang aus.
- 9 Militärdienst (1940–1945), Kriegsgefangenschaft (1945–1947), dann Entlassung nach Württemberg. Ausbildung von 1948–1955. Vor seinem Umzug nach Stuttgart hatte Sohm 1959 zunächst in München eine Praxis eröffnet.
- 10 Spätestens 1961 durch einen Vortrag Benses im selben Jahr, „Zeitgenössische Literatur in Deutschland“ („Morsbroicher Kunsttage“).
- 11 Seit 1950 hatte Max Bense eine Professur für Philosophie und Wissenschaftstheorie an der Universität Stuttgart inne. Von 1953 bis 1958 war er Gastprofessor an der *Hochschule für Gestaltung* in Ulm und seit 1966 an der *Freien Akademie der Künste* in Hamburg. Für einen Überblick vgl. u. a. Goringier 1991, S. 19f. Zur Stuttgarter Schule (Döhl unterscheidet im Übrigen Gruppe und Schule) gehörten neben Max Bense Helmut Heißenbüttel, Reinhard Döhl, Klaus Burckhardt und Hansjörg Mayer.
- 12 Zum *Hansjörg Mayer Verlag* vgl. Haag Gemeentemuseum 1968.
- 13 Von 1968 bis 1980 war Dieter Roth Mitinhaber der *Edition Hansjörg Mayer*.
- 14 Vgl. u. a. Ausst.-Kat. Stuttgart 1994, S. 187. Das sechste Kapitel des Katalogs widmet Michael Glasmeier den Werken der *Edition Hansjörg Mayer*. Die Publikationen des Verlags bildeten eine Sektion der gleichnamigen Wanderausstellung der Ifa, deren Werke 2004 in den Besitz des *Studienzentrums für Künstlerpublikationen/ASPC* am *Neuen Museum Weserburg* übergingen.
- 15 Vgl. Higgins 1966.
- 16 Harrison/Wood 1998, S. 836. Eine Modernität versuchten die Künstler durch ganz unterschiedliche Konzepte und ‚Mischungsverhältnisse‘ einer neuen Kunstpraxis und ihrer Analyse herbeizuführen.
- 17 Ein Beispiel dafür sind – neben entsprechenden Ausstellungen während der 1950er Jahre – Artikel und Abbildungen in jungen Kunstzeitschriften, in denen sich die Autoren immer wieder mit Werken avantgardistischer Künstler auseinander setzten. Die Zeitschrift „Texte und Zeichen“ (1955) bildete beispielsweise Holzschnitte von Hans Arp ab, 1956 folgten die Abbildungen von vier Arbeiten des Künstlers Albert Giacometti. Der „Augenblick“ druckte u. a. 1955 ein Gedicht Hans Arps; siehe Döhl, Reinhard: „Die sechziger Jahre in Stuttgart. Ein Exkurs“. URL: <http://www.A:\STUTT60.htm> [Stand: Februar 2004].

- 18 „Der konstruierte Standort war vielleicht ein Angebot für die Außenwelt, ein Anknüpfungsvorschlag, aber er war vor allem eine innere Notwendigkeit, ein Versuch, sich innerlich zu vergewissern, und bald blieb von der Außenseite nur noch eine bewusst arrangierte Enttäuschung, eine Spiegelung, auf der die kulturellen Konventionen sich selbst blendeten. Es ist nicht überraschend, dass die Taktik eines kalkulierten Misserfolgs eine Zeitlang die Hoffnung nährte, den deutlicheren Kontakt mit der Wirkung vermitteln zu können.“ Ohrt 1990, S. 12.
- 19 Vgl. Ohrt 1990, S. 186. Ohrt führt beispielsweise den Surrealismus an; vgl. Ohrt 1990, S. 104.
- 20 Ohrt 1990, S. 186.
- 21 Vgl. Kellein 1986a, S. 10. Für die Dadaismusausstellung vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf 1958. Für die Expressionistenausstellung vgl. Deutsche Zeitung 1960, S. 12.
- 22 Für eine Liste der Ausstellungen seit 1966, an denen Sohm mit Leihgaben beteiligt war, vgl. Staatsgalerie Stuttgart 1991, S. 96–100.
- 23 Schwarzbauer 1975, S. 66.
- 24 Bracht 2002, S. 334.
- 25 Vgl. Bracht 2002, S. 334.
- 26 Lippard/Chandler 1968, S. 31–36.
- 27 Vgl. Lippard [1973] 1997, S. 43.
- 28 Vgl. auch Schwarzbauer 1975, S. 66.
- 29 Brief von Hanns Sohm an David Mayor vom 10.6.1971.
- 30 Moore 1991, S. 35.
- 31 Brief von Jean Brown an Hanns Sohm vom 20.5.1976.
- 32 Vgl. Frank 1992, S. 20. Frank legt den Zeitraum der Auflösung der Fluxus-Bewegung auf die Zeit nach 1967.
- 33 Vgl. Dörstel/Steinberg/von Zahn 1992. Das Programm der Konzerte und Veranstaltungen umfasste Werke folgender Künstler: John Cage, David Tudor, Merce Cunningham, Christian Wolff, Toshi Ichyanagi, La Monte Young, Ben Patterson und Nam June Paik. Letzterer lebte seit 1958 in Köln. Zu den Vorläufern von Fluxus-Aktivitäten und wegberreitenden avantgardistischen Kunstveranstaltungen in Deutschland vgl. auch Stiles 1993, S. 68.
- 34 Vgl. Kellein 1986a, S. 10.
- 35 1961 wurde die Zeitschrift aufgrund materieller Schwierigkeiten eingestellt und ihre Grundidee schließlich mit der Zeitschrift „rot“ (insgesamt 50 Ausgaben) wieder aufgenommen. Die einzelnen Hefte dieser Zeitschrift waren Ausstellungskataloge im Zeitschriftenformat. Max Bense organisierte diese Ausstellungen in seiner Stuttgarter *Studien-Galerie*, einer Institution für Experimente und Diskussionen. Die *Studiengalerie* wurde 1957 aus wissenschaftlicher Motivation ins Leben gerufen; siehe Döhl, Reinhard: „Die sechziger Jahre in Stuttgart. Ein Exkurs“. URL: <http://www.A:\STUTT60.htm> [Stand: Februar 2004].
- 36 Siehe Döhl, Reinhard: „Die sechziger Jahre in Stuttgart. Ein Exkurs“. URL: <http://www.A:\STUTT60.htm> [Stand: Februar 2004].
- 37 Viele der Autoren waren selbst Künstler oder Dichter, vorwiegend aus dem Bereich der Konkreten und dann auch Visuellen Poesie. Döhl, als einer der Autoren, schildert die Form des Diskurses, die er für einen Beitrag wählte: „[...] mein Text zu Pfahler nannte sich gezielt ‚Context‘, was heißen sollte, dass der Text in seinen Strukturen etwas dem Bild, seiner Malerei Adäquates an die Seite stellen sollte.“ Döhl, Reinhard: „Die sechziger Jahre in Stuttgart. Ein Exkurs“. URL: <http://www.A:\STUTT60.htm> [Stand: Februar 2004]. Zu den Autoren, die aus der Kunst, Poesie und Literatur kamen und für die Zeitschriften „Augenblick“ und „Texte und Zeichen“ schrieben, zählen u. a. Arno Schmidt, Helmut Heißenbüttel, Max Bense.
- 38 Döhl beschreibt einen Aspekt der ästhetischen Diskussion der 1950er Jahre, der neben den historischen trat. Er geht zugleich auf die aktuellen Tendenzen ein, die Gegenstand dieser Diskussion waren: „Zweitens war die ästhetische Auseinandersetzung mit der aktuellen Kunst nicht einseitig [...], sondern umfassend. Denn zur Diskussion standen nicht nur die Tendenzen der Hochschule für Gestaltung, also die konkrete Kunst, sondern in gleichem Maße, wie die Namen Schuhmacher, Sonderborg, Pfahler belegen, der Tachismus, die Kunst des Informel. So dass sich neben ‚Tendenz und Experiment‘ als zweites Begriffspaar konkret und informell stellte und, in der weiteren Entwicklung, das Dokumentarische neben das Gegenstandslos-Konstruktive, der Neue Realismus neben das Hard edge, die Collage neben den Purismus trat.“ Döhl, Reinhard: „Die sechziger Jahre in Stuttgart. Ein Exkurs“. URL: <http://www.A:\STUTT60.htm> [Stand: Februar 2004].
- 39 Fountain 1988, S. vii–viii.
- 40 Vgl. Kellein 1986b, S. 160.
- 41 Nelson diskutiert in ihrer Studie über die Publikationen des englischen Underground den Begriff der ‚counter-culture‘; vgl. Nelson 1989, S. 4; 7f. Sie sieht die Gegenkultur dieser Jahre als neue Erscheinungsform in einer anarchistischen Tradition, obwohl die Druckerzeugnisse und Publikationen dieser gegenkulturellen Bewegungen die Diskussion anarchistischer Theorien und Strategien vermissen lassen. Den Protagonisten der verschiedenen Bewegungen einer britischen Gegenkultur war die Ablehnung der vorherrschenden Gesellschaftsformen und ihrer Kultur gemein.
- 42 Vgl. Peck 1985, S. 38–40. Vgl. auch Nelson 1989, S. 102.
- 43 Nelson 1989, S. 47.
- 44 Vgl. Kellein 1986b.
- 45 Vgl. Goldberg 2001, S. 182. Vgl. Stevenson 1999, S. 7.

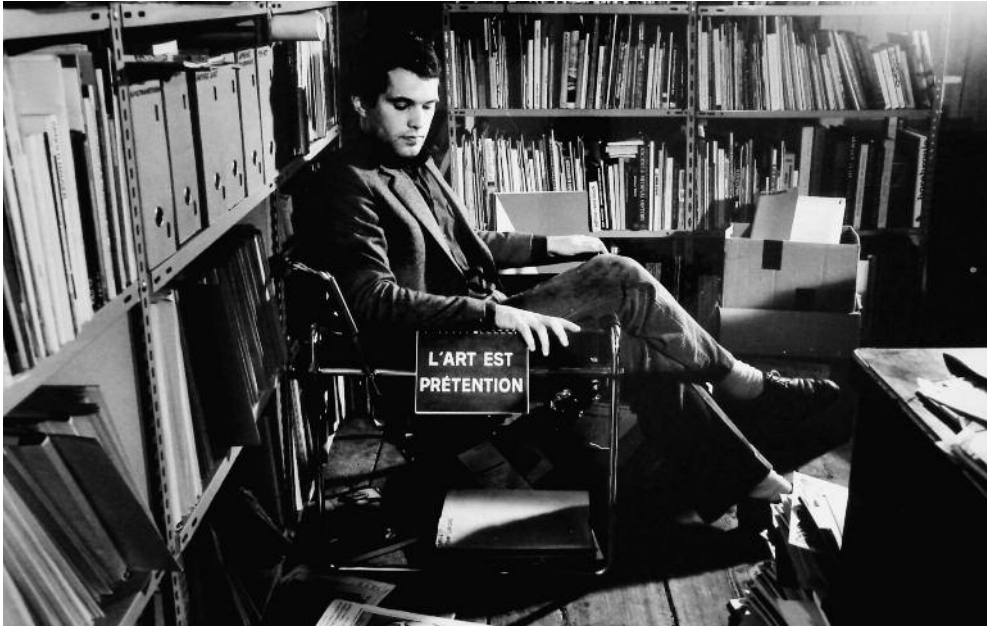
- 46 Ausführlich berichtet Stevenson von einer durch pornographische Motive aufgeladenen Anti-Ästhetik in der Mode, u. a. am Beispiel des von Vivienne Westwood und Malcom McLaren eröffneten Shops „Sex“; vgl. Stevenson 1999, S. 6; 10–17.
- 47 Vgl. Goldberg 2001, S. 182.
- 48 Ein Beispiel zur Live-Performance aus der Musikszene schildert Stevenson; vgl. Stevenson 1999, S. 17.
- 49 Gegen Ende der 1960er Jahre entstanden Underground-Zeitschriften, die ausschließlich Themen wie Sexualität bis hin zur Pornographie behandelten, darunter u. a. „SUCK. First european sexpaper“ (London/Amsterdam, 1969–1974) und „KISS“ (New York, ab 1969); beide Zeitschriften bildeten Positionen des Archivkonvolutes von Sohm. Die Zeitschrift „SUCK“ lud zu einem Sexpfestival ein, aus dem ein Film und eine Publikation hervorgingen, Beiträge lieferten u. a. Robert Filliou, Jean-Jacques Lebel und verschiedene Wiener Aktionisten. Nelson untersucht ausführlich das Themenspektrum der einzelnen Zeitschriften des britischen Underground, vgl. Nelson 1989, S. 55–83.
- 50 Vgl. Holmes 1981, S. 10.
- 51 Peck 1985, S. 13f.
- 52 „Spirale“, Nr. 1–9, hrsg. von Eugen Gomringer, Dieter Roth, Marcel Wyss, Bern 1953–1964.
- 53 „internationale situationniste“, Nr. 1–12, hrsg. von Guy Debord, Paris 1958–1969. In der Zeitschrift wurde aktuelles Design umgesetzt: Die Ausgaben sind in Hochglanz gedruckt und in jeweils ein Chromolux Metallcover eingeschlagen. Die gesetzte Typografie verstärkt den Gesamteindruck ihrer konsequenten Gestaltung. Dabei hat sie den Umfang einer Broschüre und erweckt den Eindruck eines eher elitären Produktes. Eine weitere Zeitschrift des Situationismus war „Potlatch“ (1954–1957), eine Flugblattzeitschrift, die bereits in den frühen Jahren der Bewegung im Pariser Umfeld entstand. Schließlich ist „The Situationist Times“ zu nennen („The Situationist Times“, Nr. 1–6, hrsg. von Jacqueline de Jong, Hengelo 1962–1963 und Paris 1963–1967). Die Zeitschrift lässt sich in gewisser Weise als ein Werk- und Ideenarchiv von Asger Jorn beschreiben. So war sie hauptsächlich das Organ der malerischen bzw. künstlerischen Seite der gesamten Bewegung der Situationistischen Internationale (S.I.). Die Zeitschrift ist prinzipiell außerhalb der S.I. zu verorten, aufgrund der Überzeugung ihrer Herausgeberin, die Anfang der 1960er Jahre aus der S.I. ausgeschlossen worden war.
- 54 „SPUR“, Nr. 1–7, hrsg. von der Gruppe SPUR, München 1960–1961.
- 55 Vgl. Perneczky 1993, S. 84–95.
- 56 „Aspen“, hrsg. von Phyllis Johnson, New York 1965–1971; „SMS“, hrsg. von William Copley, New York 1968; „Avalance“, hrsg. von Willoughby Sharp, Liza Beár, New York 1970–1979.
- 57 Das Prinzip der „Decollage“ wird von einem Moment der Zerstörung getragen. Das Objekt, meist Materialien des Konsums, Ausgangsmaterial eines Kunstwerkes, wird destruktiv bearbeitet, beispielsweise durch das Auseinanderreißen, Ausradieren, Verbrennen, Übermalen etc. (etwa Plakatabrisse). Auch Aktionen spielen eine wichtige Rolle, die losgelöst vom Objekt stattfinden können (so genannte „Decollage-Happenings“).
- 58 Nicht einmal Maciunas hatte die gesamten Informationen über Konzerte etc. so rasch sammeln und drucken können, obwohl doch diese junge Bewegung, die von den USA nach Deutschland einströmte, 1962 jede Form der Information über die Ereignisse in ihrem Kontext benötigt hätte. 1962 fanden die ersten Konzerte statt, das bedeutendste Konzert, zugleich Ausgangspunkt für Fluxus in Deutschland, war das Wiesbadener Konzert; vgl. Kellein 1995, S. 10–12; 14.
- 59 Für die frühen Fluxus-Events hat dies Moss beschrieben und herausgestellt, vgl. Moss 1992, S. 90; 92.
- 60 Zu Zentren des Fluxus-Netzwerks vgl. u. a. Kellein 1995, S. 10.
- 61 Intensiven Austausch betrieb Sohm u. a. mit Arthur Kõpcke, der von 1958 bis 1963 eine Galerie in Kopenhagen führte.
- 62 Obwohl Sohm von diesen Gebieten aus weiter forschte und recherchierte, war und blieb sein kulturelles Interesse ein Leben lang breit gefächert, auch nachdem er einmal die Schwerpunkte seiner Sammlung festgelegt hatte; vgl. Higgins 1991, S. 32.
- 63 In diesem Zusammenhang ist auch der Besuch der „1. Literarischen Pfingstmesse“ in der Frankfurter *Kyklos Galerie* von Bedeutung, die eine Bestandsaufnahme aller kleinen Pressen darstellte.
- 64 Vgl. Kellein 1986a, S. 10–12. Die Reisen gingen u. a. nach München (Anfang der 1960er Jahre, u. a. Besuch der Gruppe Spur); Innsbruck (Heinz Grappmayer), Bern (Herausgeber der „Spirale“), Kopenhagen (Arthur Kõpcke), London („Destruction in Art Symposion“), alles 1966; Prag, Wien, Leipzig (Autoren der Konkreten Poesie und Wiener Aktionisten; 1967); Nizza (Ben Vautier und Marcel Alocco), Villefranche sur Mer (*La Cedille Qui Sourit*), beides 1968; New York (Recherchereise, 1969), New York (Dick Higgins und Alison Knowles, 1970), Prag (Milan Knížák, 1972). Auf dem „Destruction in Art Symposion“ traf Sohm für ihn wichtige Künstler, deren Werk er auch über den zeitlichen Schwerpunkt seines Archivs hinaus, die 1960er und 1970er Jahre, weiter verfolgte: Bob Cobbins, Richard Hamilton, John Latham, Robin Page, Yoko Ono und die Wiener Aktionisten, Otto Mühl, Günter Brus, Hermann Nitsch, Peter Weibel, Kurt Kren u. a.
- 65 Seine Freundschaft mit Dieter Roth geht auf ihre erste Begegnung im Jahr 1963 zurück und hielt bis 1982 an.
- 66 Weitere Kontakte zur New Yorker Szene entstanden Mitte der 1960er Jahre über Ken Friedman und seit 1969 über Barbara Moore.
- 67 Vgl. Kellein 1986, S. 12; 14.

- 68 Vgl. Brief von David F. Mayor an Hanns Sohm vom 3.6.1971. Mayor hatte Sohms Adresse von Ken Friedman erhalten. Ken Friedman war Ideengeber des Festivals bzw. der Ausstellung „Fluxshoe“, deren Organisation 1970 in Mike Weavers, später in Mayors Verantwortung lag.
- 69 Mayor kam 1971 zur *Beau Geste Press* in Langford Court (1971 und 1983). Er schloss den Verlag 1976 und legte die Distribution der Publikationen in die Hände Ulises Carrións. Für Näheres zur *Beau Geste Press* siehe Kapitel II.5 (*Other Books and So*).
- 70 Brief von David F. Mayor an Hanns Sohm vom 20.12.1971.
- 71 1972 reiste Mayor, gemeinsam mit Tjeerd Deelstra aus Delft, ein zweites Mal zu Sohm nach Markgröningen und brachte erneut Leihgaben (für „Fluxshoe“) mit.
- 72 „Fluxshoe“ (1972/73) tourte in verschiedenen Stationen durch England: *Falmouth College of Art*, Falmouth; *The Exe Gallery*, Exeter; *Croydon College of Art*, Croydon; *Museum of Modern Art*, Oxford; *Midland Group Gallery*, Nottingham; *Blackburn Museum*, Blackburn; *Victor Musgrave Gallery*, Hastings. Vgl. das Verzeichnis der Ausstellungsbeteiligungen des *Archiv Sohm* seit 1966 in: Staatsgalerie Stuttgart 1991, S. 96. Vgl. Ausst.-Kat. Falmouth 1972; vgl. Ausst.-Dokumentation Fluxshoe 1973. Mayor war bereits mit Beginn seines MA-Studiums am *Documentation Centre* im Oktober 1970 an der Planung beteiligt und übernahm bald darauf die Ausstellungsleitung von „Fluxshoe“; siehe Tate Archive: „Archive Collection: David Mayor/Fluxshoe/Beau Geste Press“. URL: <http://www.tate.org.uk/collections/mayor.htm> [Stand: Februar 2004]. Vgl. auch Moss 1992, S. 93. Vgl. Frank 1992, S. 21.
- 73 Beispielsweise antwortet Sohm auf eine Frage von Mayor zu den ersten Fluxus-Künstlern: „a list of ‚urflux‘ members does not exist, because the beginning was very confused, but retrospectively you can use maciunas‘ list in his ‚expanded arts diagram‘: flynt, brecht, maciunas, ben, watts, higgins, knowles, patterson, paik, schmit, williams. For the cologne show we added filliou and koepcke.“ Brief von Hanns Sohm an David F. Mayor vom 6.4.1971.
- 74 Neben dem konstanten Informationsfluss waren beide an den Aktivitäten des anderen interessiert. Sohm bestellte bei Mayor verschiedene Arbeiten, was eine Desiderata-Liste beweist; vgl. Brief von Hanns Sohm an David F. Mayor vom 28.10.1973. Mayor wiederum beteiligte sich an der Petition für Milan Knížák; vgl. Brief von Hanns Sohm an David F. Mayor vom 5.4.1973. Sohm berichtete Mayor außerdem von Ausstellungen, an denen er sich mit Leihgaben beteiligte, aber auch von den Veränderungen seines Archivs. Als Mayor sich von der Kunst abwandte, ließ auch die Frequenz der Briefsendungen nach.
- 75 Für Ausstellungsbeteiligungen des *Archiv Sohm* seit 1966 vgl. Staatsgalerie Stuttgart 1991, S. 96–100.
- 76 Die „Gegendocumenta“ (1968) ging von Wolf Vostell, Jörg Immendorf, Friedrich Wolfram Heubach und der Zeitschrift „Interfunktionen“ aus.
- 77 Kellein 1986a, S. 14. Milan Knížák saß bis August 1973 in Haft.
- 78 Vgl. Brief von Dick Higgins an Hanns Sohm vom 30.7.1964; für einen Abdruck vgl. Staatsgalerie Stuttgart 1991, S. 33.
- 79 Diese Werke sind Gegenstand der ersten Publikation aus der Reihe „Sohm-Dossier“; vgl. Ausst.-Kat. Stuttgart 1997. Vgl. auch Kellein 1986c, S. 84–87.
- 80 Vgl. u.a. Kellein 1986c, S. 100. Diese Einschätzung der Mail-Art-Entwicklung teilte Sohm u.a. mit dem (Mail-Art-)Künstler Geza Perneckzy, der in einem Brief anmerkte: „Ich füge einige ‚Briefmarken‘ zu, die ich auf die ständige Aufforderung der Mail-Art-Besessenen nach meinen alten Stempel gemacht habe. Eine Art von Inflation.“ Brief von Geza Perneckzy an Hanns Sohm vom 6.8.1982.
- 81 Brief von Hanns Sohm an Milan Knížák vom 26.11.1978. Vgl. auch Conzen-Mearis 1991a, S. 15.
- 82 Wall untersucht in seiner Arbeit den Aspekt der Zugänglichkeit des *Archiv Sohm*, vgl. Wall 2004, S. 285–288.
- 83 Die *Staatsgalerie Stuttgart* stand zu dieser Zeit unter der Direktion von Peter Beye.
- 84 Das Prozedere beschreibt Kellein in einem lebhaften Bericht; vgl. Kellein 1991, S. 20f.
- 85 Nach Kellein teilt sich das Archiv in folgende Bereiche: Beat-Szene, Happening, „Durchbruchversuche in Europa“, „Zero-Ideen“, Dieter Roth, FLUXUS, Intermediakunst (Europa und USA), Wiener Aktionismus, Konkrete Poesie, Underground und Politik, Künstlerbücher und Künstlerzeitschriften; vgl. Thomas Kellein in: Ausst.-Kat. Stuttgart 1986, S. 17–178.
- 86 Diese Treue beruht auf Gegenseitigkeit: Viele Künstler senden dem Archiv in der Staatsgalerie noch heute Informationsmaterial zu ihrer Arbeit, ihren Ausstellungen und Projekten zu.
- 87 Zur Underground-Literatur zählen u.a. die Werke von Charles Bukowski; zu den Magazinen des Underground gehören u.a. Punk-Zeitschriften, westdeutsche Studentenzeitschriften (z. B. „Konkret“ und „DISKURS“) und Zeitschriften bildender Künstler (etwa „flug blattzeitung“ und „flug/flux-BLATTzeitung“); vgl. Kellein 1986b.
- 88 Für einen Überblick über diesen Schwerpunkt vgl. Kellein 1986b.
- 89 Darunter befindet sich die Korrespondenz von Dieter Roth, George Brecht, Robert Filliou, Arthur Kœpcke, Nam June Paik, hermann de vries, Wolf Vostell, George Maciunas, Stefan Wewerka, Daniel Spoerri und verschiedener Happening- und Fluxus-Protagonisten, speziell auch die Korrespondenz von Künstlern dieser Richtungen während der 1970er Jahre in Köln. Auch die Korrespondenz des Künstlerladens von Brecht und Filliou, *La Cedille Qui Sourit*, und der *Eat Art Galerie* von Daniel Spoerri befindet sich unter der Korrespondenz.
- 90 Von George Maciunas und Dick Higgins.
- 91 Die Manuskripte von Robert Lax.

- 92 Die Zeitungsausschnitte sind umfassend und beziehen sich auf Dieter Roth, Joseph Beuys, Günter Brus, John Cage, Christo, Reinhardt Döhl, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Charlotte Moorman, Claes Oldenburg, Yoko Ono, Nam June Paik, Daniel Spoerri, Wolf Vostell und Andy Warhol. Zeitungsausschnitte wurden auch zu bestimmten Kunst-, Kultur- und Literaturbewegungen insgesamt gesammelt, so zur Beat Literatur, zu Fluxusausstellungen, -konzerten und -künstlern, zu Künstlern, die im Bereich des Films wirkten, zum Happening (in Verbindung mit Gruppenausstellungen, Apo, Musik, Beat und Jazz, Literatur und Theater, Rundfunk-Essays, Film und der Ausstellung „happening und fluxus“), zur Konkreten Poesie, zu Kunst im Allgemeinen, zu Kunst und Politik, zur Musik, zum Wiener Aktionismus, zur Pop Art, zu Theater und Dance, zum Underground und zum Nouveau Réalisme.
- 93 Umfangreich ist hier v.a. die Bibliografie von Dieter Roth.
- 94 U. a. mit Dieter Roth und Hermann Nitsch.
- 95 Dokumentiert sind die Prozesse, die K. H. Hein, Hermann Nitsch und Peter Weibel betrafen.
- 96 Seit 1967 sammelte Sohm auch Filme: Von seiner Reise nach Prag und Wien im selben Jahr brachte er neben Büchern, Zeitschriften, Ephemera und (anderen) Werken auch Arbeiten dieses Mediums mit.
- 97 Zum Kontakt zwischen Sohm und van Beveren siehe Kapitel II.3 (*Art Information Centre*).
- 98 Zur Amsterdamer Galerie *Stempelplaats*, die von Aart van Barneveld geleitet wurde und mit Ulises Carrións *Other Books and So* kooperierte, gibt es zwar kein Material, doch wird aus den Briefen an Carrión ersichtlich, dass Sohm verschiedene Publikationen an *Stempelplaats* sandte und dafür im Austausch Publikationen der Galerie erhielt. Die Briefe an und von van Barneveld, die im Archiv erhalten sind, stehen im Zusammenhang mit *Other books and So* und sind unter dem Namen dieses Archivs abgelegt. Beispielsweise schrieb Carrión an Sohm: „*I'd be grateful if you'd send to me any publication or documentation as you used to send to the Stempelplaats before. I've lastly got Dieter Roth's E.W. Bd. 38. I promise to send always something in exchange.*“ Brief von Ulises Carrión an Hanns Sohm aus dem Jahr 1982. Sohms Antwort lautete: „[...] *i'll send you instead of aart the publications i can find for you.*“ Brief von Hanns Sohm an Ulises Carrión vom 2.5.1982.
- 99 Hinzu kommen Briefe von Klaus Groh, der ein Mail-Art-Archiv in Oldenburg führte, sowie dem ungarischen Künstler Geza Pernecky in Köln, der ebenfalls Mail Art sammelte. Im Zusammenhang mit außereuropäischen Archiven der 1960er und 1970er Jahre ist an dieser Stelle anzumerken, dass bezüglich des Archivs der kanadischen Künstlergruppe *General Idea* keine Briefe an Sohm im Archiv vorliegen. Mit den schwedischen Archiven, dem *Swedish Archive for Artists' Books* und dem *Archive for Experimental and Marginal Art*, unterhielt Sohm, soweit aus fehlendem Material überhaupt geschlossen werden kann, keinen Briefkontakt. Allerdings liegen einige wenige Materialien der *Galerie St:Petri* in Lund vor, die von Jean Sellem (*Archive for Experimental and Marginal Art*) geführt wurde.
- 100 Sohm und Armleder waren sich kurz zuvor auf einer Buchmesse, am Stand von Hermann Nitsch begegnet. Einer der *Ecart*-Kataloge hatte Sohms Aufmerksamkeit erregt, so dass er in einem der ersten Briefe an Armleder den Künstler um ein Exemplar für sein Archiv bat. Sohm hatte zuvor bislang ausschließlich auf der Mailing Liste von *Ecart* gestanden; vgl. Brief von Hanns Sohm an John M. Armleder vom 26.2.1977.
- 101 Auf beiden Seiten tauchten Fragen zur Provenienz einzelner Stücke auf, bei deren Auflösung und Beantwortung sie einander mit Informationen unterstützten. Armleder schien im Austausch mit Sohm insbesondere an Fluxus-Objekten interessiert zu sein, wie Sohms Antwortbrief zeigt: „*you proposed to have things in exchange, especially fluxus items. i looked through my duplicates, but i could not find anything equivalent [mit dem Buch „pour la glorie“ von Ben Vautier]. from the large flux-objects i have only a copy and from the little things i have some little plastic boxes. otherwise lots of single sheets, xeroxes of letters and many announcements, programs, but this is more for an archive not to sell it.*“ Brief von Hanns Sohm an John M. Armleder vom 25.7.1978.
- 102 Brief von Hanns Sohm an Ulises Carrión vom 5.9.1977.
- 103 „De diefstal van het jaar“, Eröffnung am 7.2.1982, *Drent Museum*, Assen.
- 104 Brief von György Galántai an Hanns Sohm, o.D. (aus dem Jahr 1972) (*Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart*).
- 105 Selbst direkt an die Künstler gerichtete Anfragen hatten keine Resultate erbracht, wie Galántai berichtet: „*It's a big problem to get older stamps even from artists with who we are in correspondence for it seems that most of them have sent all their stamps away.*“ Brief von György Galántai an Hanns Sohm vom 7.5.1981.
- 106 Brief von Hanns Sohm an György Galántai vom 19.4.1981.
- 107 Sohm konnte, abgesehen von den *Stamp-Art*-Werken, allein Informationen und Kontaktadressen weitergeben und erhielt für seine Leihgaben von *Artpool* Kataloge der *Artpool*-Ausstellungen; vgl. beispielsweise Brief von György Galántai an Hanns Sohm vom 15.6.1981.
- 108 Brief von Maurizio Nannucci an Hanns Sohm, o.D. (*Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart*).
- 109 Brief von Hanns Sohm an Maurizio Nannucci vom 11.12.1977.
- 110 Vgl. das an Sohm gerichtete Ankündigungsschreiben des *Zona Archive* vom Oktober 1976 (Nannucci 1976c).
- 111 Vgl. Brief von Maurizio Nannucci an Hanns Sohm vom 5.6.1979.
- 112 So schrieb Nannucci an Sohm: „[i am] *planning a german and english edition at the end of 1989 – do you have some double records (Roth...) that we can exchange with documents for/from Zona Archive.*“ Brief von Maurizio Nannucci an Hanns Sohm, o.D. (*Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart*).

- 113 Vgl. Nannucci 1980b. Für die fünfte Ausgabe von „Mèla“ bat Nannucci Sohm um eine Audio-Arbeit von Dieter Roth; vgl. Brief von Maurizio Nannucci an Hanns Sohm, o.D. (*Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart*).
- 114 Vgl. Brief von Maurizio Nannucci an Hanns Sohm vom 5.6.1979; Brief von Maurizio Nannucci an Hanns Sohm vom 28.6.1979; Postkarte von Maurizio Nannucci an Hanns Sohm, o.D. (*Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart*).
- 115 Sohm gab Nannucci u. a. Dublikate verschiedener Schallplatten von Dieter Roth. In der Stuttgarter *Galerie Kubinski*, wo Nannucci ausstellte, hatten er und Sohm bereits Werke ausgetauscht; verschiedene Werklisten unter den letzten Briefen der Korrespondenz zeugen darüber hinaus von verschiedenen Ankäufen, die Sohm bei Nannucci tätigte.
- 116 Schraenen bat um ein Exemplar des Katalogs „Fröhliche Wissenschaft“ für das *Studienzentrum für Künstlerpublikationen/ASPC im Neues Museum Weserburg* im Schriftentausch.
- 117 Demgegenüber ist jedoch zu betonen, dass Sohms Austausch mit Protagonisten des Fluxus den weit aus größten Teil der Korrespondenz einnimmt und für den Archivar von besonderer Bedeutung gewesen sein muss.
- 118 Conzen-Meairs 1991a, S. 15.
- 119 Brief von Hanns Sohm an Ulises Carrión vom 2.5.1982.
- 120 Schwarzbauer 1975, S. 67.
- 121 Sohm sammelte auf der Basis von Tauschgeschäften. Aus seinen Briefen spricht eine grundsätzliche Bescheidenheit hinsichtlich des Archivbestands. Er reagierte häufig sehr zurückhaltend auf Anfragen und Tauschgeschäfte, da er, wie er schreibt, fürchtete, er könne keinen adäquaten Gegenwert aus seinem Archiv anbieten. Auch Kellein weist auf dieses Verhalten hin; vgl. Kellein 1991, S. 19. Vgl. auch Brief von Hanns Sohm an John M. Armleder vom 25.7.1978.
- 122 Vgl. Papritz 1976a, S. 86. Vgl. auch Conzen-Meairs 1991a, S. 11.
- 123 Unter den Arten der Dokumente wird in Bezug auf das Archiv zwischen Registratur-, Archiv- und Sammlungsgut unterschieden. Während das Registraturgut den Teil der Dokumentation bezeichnet, der zu registrieren ist, gliedern sich die Archivalien in Archivgut und Sammlungsgut. Letzteres gehört zwar nicht zum Archivgut, jedoch zu den Archivalien und wird in Archiven gesammelt. Diese Archivalien sind Objekte oder Dokumente von Quellenwert, zeitgeschichtlich typische Stücke und/oder aus archivpraktischen Gründen im Archiv. Sie wurden mittelbar oder unmittelbar von Archiven gesammelt. Zum Begriff des Sammlungsgutes vgl. Meisner/Leesch 1960, S. 142; 145.
- 124 Brief von Hanns Sohm an Klaus Groh vom 21.6.1975.
- 125 Die Initiatoren von *Blitzinformation*, Stefan Kukowski und Adam Czarnowski, waren an einem auch internationalen Austausch interessiert. Früh im Jahr 1973 begannen sie als *enquiry service* oder *free art service*. Die Zielsetzung dieses Projektes war, Kunst in Form von Antworten auf ungestellte Fragen zu versenden; vgl. Kukowski 1984, S. 269–270 (vgl. auch S. 268). Vgl. auch Crane 1984, S. 170.
- 126 „*recently i get letters of ‚blitzinformation‘ that’s a curious thing, they want a lot of information (scores of flux-pieces) but so very quickly, that i am unable to collect that all [...].*“ Brief von Hanns Sohm an David F. Mayor, o.D. (Kopie, *Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart*). Vgl. auch Brief von Hanns Sohm an David F. Mayor vom 1.10.1973. Hier schreibt Sohm, dass er den Mitgliedern von *Blitzinformation* auf ihre dringenden Anfragen Informationen gesandt hatte. In der Tat war seine Hilfe nicht umsonst: „*the blitzinformation-people told me to help in documentation of the flux-performance [...].*“ Brief von Hanns Sohm an David F. Mayor vom 28.10.1973.
- 127 Nitsch 1991, S. 21. Ein Beispiel ist auch hier van Beveren. Zu seiner Situation schreibt van Beveren in einem seiner ersten Briefe: „*Dear Hans [sic] Sohm, thank you for your letter of may 6. and the catalogue on happening and fluxus. You asked what I am doing – collector, artist or writer [...]. I’ve written to all kinds of galleries, museums, collectors and artists all over the world, and I’ve asked them to send me information on their collection or work. [...] The problem is, I am very young – 20 – so several people don’t answer me.*“ Brief von Peter van Beveren an Hanns Sohm vom 17.5.1973. Dieser Brief leitete den Informationsaustausch zwischen Sohm und van Beveren ein; Sohm versorgte den viel Jüngeren mit Paketen voller dokumentarischer Materialien.
- 128 Wall 2004, S. 284. Wall spricht in Bezug auf das *Archiv Sohm* undifferenziert von einer Sammlung.
- 129 Smith 1992, S. 110.
- 130 Schuppenhauer 1992, S. 11.
- 131 Higgins 1991, S. 31. Vgl. auch Conzen-Meairs 1991a, S. 7.
- 132 Higgins 1991, S. 31.
- 133 „*Erst durch die Sohmsche Zusammenstellung der heterogenen Materialien konnte ein Kontext geschaffen werden, der durch die einzelnen Künstler und ihre Arbeit so umfassend nie hätte repräsentiert werden können.*“ Conzen-Meairs 1991a, S. 8.
- 134 Vgl. Conzen-Meairs 1991, S. 11.
- 135 Higgins 1991, S. 31.
- 136 Vgl. Brief von Hanns Sohm an einen „Privatsammler“ vom 30.1.1980.
- 137 Vgl. Brief von Peter van Beveren an Hanns Sohm vom 2.8.1976.
- 138 Brief von Hanns Sohm an Peter van Beveren vom 13.11.1976. Zu Sohms Ablehnung gegenüber Anfragen, Artikel zu verfassen und andere, theoretische Beiträge zu liefern vgl. Brief von Hanns Sohm an Silke Paull vom 28.1.1976.
- 139 Conzen-Meairs 1991b.

- 140 Brief von Norman Rosenthal an Hanns Sohm vom 13.2.1974.
- 141 Vgl. Conzen-Meairs 1991a, S. 15.
- 142 Kellein 1995, S. 9.
- 143 Die Ordnung blieb beispielhaft, so schrieb Armleder diesbezüglich: „*but the trouble is that i'm a terrible archivist: i keep everything for sure, but god knows how to sort it all out [...].*“ Brief von John M. Armleder an Hanns Sohm vom 25.2.1977.
- 144 Paik 1991, S. 56.
- 145 Vgl. die Abbildungen in den Publikationen der *Staatsgalerie Stuttgart*. Auch Peter van Beveren berichtet in einem Interview von diesem Eindruck: „*Als ich über die anderen Archive hörte, [...] war ich niemals neugierig. Nur Sohm, das ist etwas anderes. Als ich zum ersten Mal zu Hanns Sohm kam, war ich so beeindruckt [...], da man nichts sah, nur weiße, geschlossene Ordner, die dann voll mit Fluxus und anderen Sachen waren.*“ Interview van Beveren 2001, Z. 1813–1817.
- 146 Von diesem besonderen visuellen Eindruck, den das Archiv auf seine Besucher machte, zeugt auch ein Brief von Armleder: „*And thinking about it: I've never come across such handy archive-boxes as the ones you have. I can't find any similar here; are they costum-made for you, or standard? If so, could you send me a reference, so that I could order some? I only find rigid boxes here, or plain folders. These do not do as well as the items you have.*“ Brief von John M. Armleder an Hanns Sohm vom 12.12.1978. Armleder verweist mit seiner Frage auf die dem Archiv zugrunde liegende innere Systematik, die sich in seiner äußeren Ordnung und Geschlossenheit spiegelt.
- 147 Vgl. Wall 2004, S. 286f. Vgl. Groys 1997, S. 203
- 148 Wall 2004, S. 287. Kellein bringt dieses ‚Erleben‘ der Materie, das ‚Wiederauflesen‘ der Ereignisse und Zusammenhänge anhand der Dokumente, sehr eindrücklich zum Ausdruck; vgl. Kellein 1991, S. 20. Wall führt dazu jedoch aus, dass für den Besucher des Archivs heute die institutionelle Hürde genommen werden muss und dieser ohne Sach- bzw. Vorkenntnisse angesichts der Fülle der Materialien und Hinweise verloren ist.
- 149 Ein Brief von Mayor an Sohm aus dem Jahr 1971 hebt die Bedeutung des Archivs für die Kunstszene seiner Zeit hervor; vgl. Brief von David F. Mayor an Hanns Sohm vom 3.6.1971.
- 150 Sohm äußert sich in einem Brief an Mayor zur Langfristigkeit seiner Tätigkeit; vgl. Brief von Hanns Sohm an David F. Mayor vom 1.10.1973.
- 151 Brown besuchte Sohm erstmals 1975. Vgl. Brief von Gilbert Silverman an Hanns Sohm, o.D. (aus dem Jahr 1978) (*Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart*). Vgl. auch Brief von Gilbert Silverman an Hanns Sohm vom 6.9.1978.
- 152 Die bedeutendsten italienischen Fluxussammlungen der 1960er und 1970er Jahre wurden von Gino di Maggio (Milan, Ende der 1960er Jahre) und Francesco Conz (Verona, frühe 1970er Jahre) begründet. Die Sammlung von Conz gab den Anstoß für Luigi Bonottos Sammlung in Molvena; siehe Shiomì, Miekò (früher Chieko Shiomì): „*Fluxus Collectors in Northern Italy*“. URL: <http://www.sukothai.com/X.SA.07/X7shiomì.f1.html> [Stand: Februar 2004].
- 153 Kellein beschreibt anhand eines Beispiels, worauf sich Sohms Suche beim Dokumentieren fokussierte. Er betont, dass Sohm sich dem traditionellen Sammlungsprozess entzog; vgl. Kellein 1991, S. 21f.
- 154 Vgl. Brief von Dieter Roth an Hanns Sohm vom 27.3.1969.



Peter van Beveren im *Art Information Centre*,
Amsterdam, 1980

Foto: Anthon Beeke

© *Weserburg* | *Studienzentrum für Künstler-*
publikationen, Bremen, und Peter van Beveren

3 Art Information Centre

3.1 Analyse der Archiventwicklung

Das *Art Information Centre (AIC)* entstand 1969 in Middelburg,¹ in der niederländischen Provinz Zeeland. Sein Gründer ist Peter van Beveren (Jahrgang 1953).

Die Entwicklung des Archivs lässt sich in vier Werkphasen gliedern: Die erste Phase ist von der Mitte der 1960er Jahre bis zur Mitte der 1970er Jahre anzusetzen, sie umfasst die Gründung des *Art Information Centre* und endet mit der ersten Archivausstellung. Die zweite Phase ist gekennzeichnet von einer Verselbständigung der Archividee, sie findet ihren Abschluss mit der Archivausstellung „The Archives/Art Information Centre“ 1981. Zwischen 1981 und 1989 trat das Archiv nahezu vollständig in den Hintergrund. Van Beveren widmete sich verschiedenen anderen Kunstprojekten. Das letzte Projekt dieses Abschnitts war die Wanderausstellung „Gran Pavese – The Flag Project“, die von 1988 bis 1998 lief. Die vierte Phase der Archivarbeit beginnt im selben Jahr und endet 1993: Van Beveren reaktivierte das *Art Information Centre* und organisierte zahlreiche Ausstellungen mit seinem Bestand. Das Archiv existiert heute nicht mehr, es wurde 1993 an ein Amsterdamer Antiquariat verkauft.

Gründung des AIC und erste Archivphase – Mitte der 1960er Jahre bis 1974/75

Bereits während seiner Schulzeit erstellte van Beveren surrealistische Zeichnungen und Illustrationen für verschiedene Zeitungen. 1967 begann er, propagandistisches Material der chinesischen Kulturrevolution zu sammeln. Dieses Material wurde ihm u. a. von chinesischen Verlagen auf Anfrage zugeschickt. Sein Interesse für zeitgenössische Kunst wurde durch die frühe Bekanntschaft mit Piet van Daalen gefördert, der damals Direktor des *Zeeuws Museums* in Middelburg war und wichtige Künstler seiner Zeit persönlich kannte.² Für kleine Projekte und Interventionen im Museumsraum lud van Daalen regelmäßig verschiedene Künstler ein und veranstaltete so genannte ‚anonyme‘ Ausstellungen. Sie gingen ohne Eröffnungen oder Ankündigungen einher, und der Name des Künstlers oder der Titel des Werks wurden nicht ausgewiesen:³ Broodthaers etwa legte wiederholt Objekte, beispielsweise eine Stickerei, ein Kinderspielzeug, Zeichnungen oder Texte, zu den kulturhistorischen Exponaten in die Ausstellungsvitrinen des Museums. Für van Beveren bedeuteten diese Ausstellungen den ersten Kontakt mit zeitgenössischer Kunst überhaupt.⁴

1969 erhielt van Beveren die Möglichkeit, das von ihm gesammelte Informations- und Propagandamaterial der chinesischen Kulturrevolution im *Museum Zeeuws* zu zeigen. Im selben Jahr reiste er gemeinsam mit van Daalen nach Brüssel und von dort nach Antwerpen, wo der Direktor des *Zeeuws Museums* nach der Finissage in Brüssel das „Musée d'Art Moderne, Département des Aigles“ von Marcel Broodthaers wieder eröffnete.⁵ Das Werk von Broodthaers und das Zusammentreffen mit Künstlern auf beiden Veranstaltungen hinterließen bei van Beveren einen lebhaften Eindruck und eröffneten ihm einen Einblick in die Kunstszene.⁶ Er entschloss sich, selbst als Künstler zu arbeiten. Nach seiner Rückkehr aus Antwerpen entstand das *Art Information Centre*. Es lässt sich weniger von einer Gründung als vielmehr von einem künstlerischen Akt sprechen: Van Beveren entnahm einem kleinen, schwarzen Hängeschrank mit Glastüren den gesamten Inhalt und schrieb handschriftlich, womit er Marcel Broodthaers zitierte, „Art Information Centre“ in Weiß auf die Glasfront. Das *Art Information Centre* war damit in erster Linie ein (Kunst-)Objekt, van Beveren plante in diesem Moment nicht, ein ‚Archiv‘ einzurichten.

Dem *Art Information Centre* lag die Idee zugrunde, mit einer fiktiven Institution in der Kunstszene zu agieren. Diese fiktive Institution fand ihre Manifestation in erster Linie im Objekt des ‚Informationsschränkchens‘. Sich selbst ernannte van Beveren zum ‚Direktor‘ des *Art Information Centre*. In dieser Funktion verfasste er einen Brief an Marcel Broodthaers, der ihm in Antwerpen als ‚Direktor‘ des „Musée d'Art Moderne“ begegnet war. Das Formulieren und Versenden dieses Briefes kann als eine Gründungsgeste aufgefasst werden. Broodthaers nahm ihn in seine Adressenliste auf, und van Beveren zählte fortan zu den Empfängern der offenen Briefe, die Broodthaers mit dem Briefkopf seines Museums an Künstler und Kunstschaffende versandte.

Van Beveren nahm unter dem Namen des *AIC* mit vielen weiteren Künstlern Kontakt auf und bat sie um Informationen. Mit einigen der Briefe verschickte er eigene Arbeiten, zunächst seine surrealistischen Zeichnungen, später Stempelarbeiten. Einige Wochen nach Beginn dieser ersten Bekanntmachung des *AIC* versandte er vorgedruckte Kärtchen mit dem Text „Please send Information“.⁷ Er richtete sich insbesondere an Künstler der Konzeptkunst, der frühen Pop Art und der Fluxus-Bewegung. Einige der ersten Künstler, die van Beveren kontaktierte, waren Peter Downsbrough, Lawrence Weiner, Daniel Buren, Joseph Beuys und Richard Hamilton.⁸ Im *Art-Information-Centre*-Objekt, das er zuvor von „alter Information“⁹ befreit hatte, sammelte van Beveren die Korrespondenz und die dokumentarischen Materialien, mit denen die Künstler auf seine Kärtchen reagierten. 1970 begann van Beveren in Eindhoven eine Ausbildung zum Kunstlehrer, nach seinem Examen arbeitete er bis 1978 an verschiedenen Schulen in Vlissingen und Middelburg. Durch das Gehalt wurde es ihm möglich, Kataloge, Kunstbücher und auch Künstlerbücher anzukaufen. Zudem erwarb van Beveren ein Haus in Middelburg, so dass ihm für die Erweiterung seiner Sammlung mehr Raum zur Verfügung stand. Noch war

das AIC kein Archiv im eigentlichen Sinn: Im Vordergrund stand die Aktion, mit dem Ziel, den Kontakt zu Künstlern herzustellen. Die Sammlung von Informationen und Materialien war in den frühen 1970er Jahren noch sekundär.

Neben dem *Art Information Centre*, unter dessen Namen er seine Korrespondenz führte, entwarf van Beveren andere fiktive Institute, deren Namen er für verschiedene künstlerische Interventionen verwendete. 20 bis 25 Namen entstanden, darunter „Museum of Ideas, Memory, and Conscience of Conceptual Art“ („Museum voor Denkbeelden, Geheugen en Geweten der Conceptuele Kunst“), „Bouncing Balls Inc.“, „Musée des Vampires“ (in Paris „gegründet“ und „eröffnet“), „Clear your art“, „Paranoid Polaroid Company“ und „The ‚A Work of Art is a Joy Forever‘ Company“.¹⁰ Sie wurden abwechselnd für Aktionen und Interventionen bzw. zur Kontaktaufnahme mit Künstlern eingesetzt, wobei jedes dieser fiktiven Institute einen eigens gestalteten Briefkopf erhielt und van Beveren bei der Korrespondenz in jedem Fall den Titel des ‚Direktors‘ annahm.¹¹ Er produzierte verschiedene Serien von Kärtchen mit gestempelten Kurztexen. Ihre Funktion bestand einerseits darin, den Künstlern eine Rückmeldung über ihre Ausstellungen und Arbeiten zu geben, wie beispielsweise unter Verwendung des Briefkopfs „Clean your Art“; die Namen der Angeschriebenen registrierte er anschließend in einem Index.¹² Van Beveren verstand den Einsatz der Karten als eine spielerische Form der Rückmeldung, die den Künstlern Impulse für ihre Arbeit geben sollte. Andererseits nutzte er die fiktiven Institutsnamen mit dem Ziel, die Künstler zur Reaktion zu bewegen und dadurch einen künstlerischen Kommunikationsprozess anzustoßen,¹³ wie mit dem *Art Information Centre*. Allerdings zieht van Beveren den Ernst sowie das Gewicht dieser Kommunikation in Zweifel und betont dagegen den spielerischen Charakter dieser frühen Aktionen:

Das ist [...] genau so, wie wenn Kinder „Bürochen“ spielen. Das hat mit einer ganz nutzlosen Aktion zu tun. Das finde ich interessant [...]. Das ist so, wie in einem System beschäftigt zu sein [...]. Das hat in der Regel nur mit dummer Kommunikation zu tun.¹⁴

In der ersten Zeit wandte sich van Beveren mit der Bitte um Informationen ausschließlich an Künstler,¹⁵ dann jedoch auch an Galerien und Museen. Viele besuchte er und ließ sich unter dem Namen des *Art Information Centre* auf ihre Adresslisten setzen,¹⁶ so dass sich der Radius seiner Korrespondenz und der Umfang des AIC-Bestandes erheblich erweiterten. Bereits 1973 konnte er Hanns Sohm von seiner umfangreichen Sammlung berichten: *I've written to all kinds of galleries, museums, collectors and artists all over the world, and I've asked them to send me information on their collection or work. At the time of writing my library includes information on 3000 artists after the 60's. I have books, catalogues, posters and original works of all kinds of artists. My library gives information on the contemporary arts to several cultural organisations in Holland. I can't buy many books, because I don't have much money. [...] But several artists are supporting my work,*

*by sending original works (anselmo, christo, huebler, friedman, attalai, cazazza, vazan, weiner etc.), so it is very nice to do this work and to write to all kinds of people.*¹⁷

Ein Beispiel ist der Kontakt zu Dieter Roth, der gegen Anfang 1973 mit dem Austausch von Postkarten begann; im Laufe der Zeit entstand so eine umfangreiche Roth-Sammlung.¹⁸ Das AIC nahm durch den Austausch und die daraus resultierende Vergrößerung des Konvoluts zunehmend die Form eines Archivs an. Diese Entwicklung wurde entscheidend vorangetrieben, als van Beveren 1972/73 begann, ein Karteikartensystem für das Archiv zu erarbeiten.¹⁹ Seit Erhalt der ersten künstlerischen und dokumentarischen Materialien hatte van Beveren für jeden Künstler einen eigenen Ordner angelegt. Auf den Karteikarten verzeichnete er die einzelnen Positionen, die in jedem Ordner enthalten waren. Karten und Ordner erhielten eine entsprechende, fortlaufende Nummer zur Identifikation. Die Karteikarten nahmen in ihrer Gesamtheit – wie später die Inventarlisten, die mithilfe eines Computers entstanden – einen Objektcharakter an; in einigen der kommenden Archivausstellungen präsentierte van Beveren sie als eigene Exponate.

In den frühen 1970er Jahren etablierten sich die Kontakte zu verschiedenen Gründern anderer Archive, u. a. auch einiger Archive für Künstlerpublikationen. Die Archive waren jedoch weder Anlass noch Gegenstand der Korrespondenz zwischen ihren Gründern. Während der 1970er Jahre stand van Beveren in einem intensiven Austausch mit Jean Brown.²⁰ Im Mai 1973 begann Hanns Sohm einen Briefwechsel mit van Beveren, und seit 1977 erhielt van Beveren regelmäßig Pakete mit Materialien, für die Sohm keine Verwendung fand. Diese Materialien umfassten Einladungskarten und Ankündigungen, Zeitschriften, Briefe und Karten, Galeriematerialien, Briefmarken- und Stempelarbeiten, aber auch ältere Sachen, beispielsweise aus dem Kubismus. Auch van Beveren schickte Sohm Materialien, die er selbst nicht in sein Archiv aufnehmen wollte, hauptsächlich Arbeiten der Visuellen und Konkreten Poesie.²¹ Seltener tauschten sie Materialien, Künstlerbücher, Kataloge und Stempel.²² 1973 wurde van Beveren mit Maurizio Nannucci bekannt. Nannucci beteiligte sich an zwei Arbeiten van Beverens, dem Künstlerbuch und Katalog „The Archives/Art Information Centre“ (1981) und dem von van Beveren herausgegebenen „Book of Stamps“ (o. J.), das in einer Auflage von 75 Exemplaren erschien.²³ Die Editionen von *Zona*, dem Kleinverlag der Künstlergruppe, in der Nannucci Mitglied war, sammelte van Beveren vollständig. Seit 1975 führte van Beveren Korrespondenz mit John M. Armleder und der Gruppe *Ecart*. Die *Ecart Performance Group* besuchte ihn in Middelburg und ernannte ihn zum „Conductor of the Ecart Performance Group“ in den Niederlanden. Es entstanden eine Performance und verschiedene andere Arbeiten, darunter Stempelarbeiten. Hier zeigt sich, dass van Beveren nicht nur an der Erweiterung des Archivs arbeitete, sondern auch künstlerisch tätig war: Seit 1971 führte er Stem-

pelaktionen durch und war zwischen 1972 und Ende der 1970er Jahre sehr aktiv auf dem Gebiet der Mail Art. In diesem Zusammenhang berichtet er u. a. von Kontakten zu Ray Johnson und Robert Rehfeld.²⁴ Allerdings initiierte er selbst keine Mail-Art-Projekte, beteiligte sich jedoch an zahlreichen internationalen Projekten. Darüber hinaus erhielt er von Künstlern und Verlegern Einladungen, mit Arbeiten, meist Stempelarbeiten, zu Künstlerzeitschriften oder anderen Publikationen beizutragen.²⁵ Er selber gab ebenfalls Publikationen und Editionen heraus, insbesondere Assemblings unter Beteiligung internationaler Künstler. Eines seiner frühen Künstlerbücher ist das bereits erwähnte Stempelbuch „Book of Stamps“

Im Mai und Juni 1974 wurde das *Art Information Centre* erstmals zum Gegenstand einer Ausstellung. Sie wurde von der *Kunststiftung Rotterdam* organisiert und fand unter dem Titel „Betreten der Ausstellung verboten“ in der *Galerie Zuid* in Rotterdam statt. Das Archiv war grundsätzlich eine private Einrichtung und der Öffentlichkeit bis zu dieser ersten Präsentation nicht zugänglich gewesen.²⁶ Timm Ulrichs, der das Plakat zur Ausstellung entwarf, hatte diesen deutschen Titel angeregt. Es war die erste in einer Reihe von Archivausstellungen, für die immer wieder verschiedene Künstler die Plakate entwerfen sollten. Der Text auf der Einladungskarte fasst den Stand des *Art Information Centre* im Jahr 1974 zusammen:

*In October 1972 Peter van Beveren, a Dutch Artist, started his Art Information Centre. This centre is collecting and filing information about visual art. After two years of activities there is now information available about more than 10.000 artists. [...] The complete files and items as personal catalogues, graphic works, correspondence, objects, books etc. will be on show there.*²⁷

Das angegebene Gründungsjahr trägt der bereits angesprochenen Tatsache Rechnung, dass der Schwerpunkt der Arbeit mit dem *AIC* in den ersten Jahren auf der Aktion lag, weniger auf der Sammlung von Materialien. Die zitierte Passage zeigt jedoch auch, wie rasch der Bestand anwuchs. Im Mittelpunkt der Ausstellung standen die künstlerischen und dokumentarischen Archivalien, nicht das *AIC* als Einrichtung.²⁸ Noch im selben Jahr lud das *Stedelijk van Abbemuseum* in Eindhoven van Beveren anlässlich der Rotterdamer Ausstellung zu einer erweiterten Präsentation seines Archivs ein. Sie wurde im September 1974 eröffnet und trug den Titel „Please send Information, Material aus dem Kunst- und Informationszentrum Peter van Beveren“ (1974/75).²⁹

Die Ausstellung in Eindhoven markiert einen Wendepunkt in der Entwicklung des *AIC*. Sie präsentierte das *Kunstinformatie Centrum* als etablierte archivarische Einrichtung in der niederländischen Kunstszene. Offenbar kam in der Ausstellung nicht das spielerische Moment zur Geltung, das dem *AIC* innewohnte. Dieses Moment resultierte aus einem Gegensatz, der dadurch zustande kam, dass van Beveren das *AIC* als offizielle Einrichtung darstellte, das Archiv zugleich jedoch eine künstlerische Idee war. Die Exponate waren durch den direkten Kontakt mit den Künstlern ins *AIC* geflossen

und zeugten von kommunikativen Prozessen in der Kunstszene. Van Beveren bezeichnet diese Ausstellung als „richtige Künstlerausstellung“.³⁰ In den folgenden Ausstellungen wurde das AIC nur noch als Archiv und van Beveren als Archivar bzw. Sammler präsentiert.

Der Ausstellungstitel „Please send Information“ verwies auf das Funktionsprinzip des Archivs, wurde jedoch vom Publikum auch als Aufforderung verstanden: Besucher lieferten Informationsmaterialien im Museum ab, Sammler, Künstler, Verleger, Galerien und Museen begannen, von sich aus Dokumentationsmaterialien und Arbeiten zu schicken. Am Ende der Ausstellung konnte das Museum die doppelte Materialmenge an van Beveren zurückliefern.³¹ Die Resonanz auf die Ausstellung „Please send Information“ zeigt, dass das *Art Information Centre* als offizielle Einrichtung wahrgenommen wurde, wie van Beveren ausführt:

*Damit wurde das von einer Künstleridee zu einem Institut. Das wurde institutionalisiert. Wenn man die Liste sieht von den Personen oder Einrichtungen, die mir jede Woche Sachen schickten, jahrelang, sei es die Kunsthalle Basel oder das Museum Nürnberg oder das Museum of Modern Art, dann sieht man, dass die damals angingen, das wie ein offizielles Institut zu sehen.*³²

Diese Institutionalisierung war von van Beveren nicht geplant gewesen. Dennoch nahm er die Sendungen, sofern sie in die zeitliche Ausrichtung seines Archivs passten, ins Konvolut auf. Andere Materialien verkaufte er weiter oder tauschte sie. Beispielsweise erhielt er einen Nachlass mit Künstlerkorrespondenz aus der Avantgarde der 1920er Jahre, einen kompletten Jahrgang der Zeitschrift „Sturm“ und Materialien von Kurt Schwitters.³³ Seit der Ausstellung war das *Art Information Centre* als archivarische Einrichtung für zeitgenössische Kunst in der Öffentlichkeit und in der Kunstszene etabliert.

Die beiden ersten Ausstellungen zogen eine weitere Folge nach sich: Sie hatten durchweg positive Kritiken hervorgerufen, die van Beveren jedoch dadurch relativiert sah, dass die Kritiker sein Alter hervorhoben:

*Die meisten Zeitungen schrieben, dass die Ausstellungen interessant wären, weil ich erst 22 sei und schon eine Sammlung mit all diesen Namen besitze [...].*³⁴

Die enthusiastische Aufnahme seines Archivs hielt er gerade in Anbetracht seines Alters und seiner spielerischen Herangehensweise für unangemessen. Der rasche Erfolg demotivierte ihn und entmystifizierte in seinen Augen die Arbeit des Künstlers:

*Kunst bedeutet [...] Tiefgang, und wenn man 22 ist, hat man den nicht. Und wenn man dann von einem offiziellen Museum behandelt wird, als ob man ein echter, vollständiger Künstler sei, dann hat das für mich immer etwas ganz Problematisches.*³⁵

Die künstlerische Arbeit verlor für ihn den Reiz;³⁶ die Leichtigkeit, mit der er bei Kritikern und Publikum Anerkennung gefunden hatte, irritierte ihn. Nach der Ausstellung revidierte er seinen Entschluss, Künstler sein zu wollen.³⁷

Zweite Archivphase – 1975–1981

Durch die Ausstellung im *Stedelijk van Abbemuseum* erweiterte sich in der nachfolgenden Zeit das Konvolut des AIC, und der Kontaktradius van Beverens vergrößerte sich erheblich. Van Beveren reagierte auf die öffentliche Wahrnehmung, indem er die Arbeitsweise in Bezug auf das Archiv veränderte. Er beschloss, das AIC entsprechend der Reaktion wie ein offizielles Archiv zu führen, und begann mit einer sorgfältigen Auflistung aller Archivpositionen. Zudem systematisierte er den Dokumentations- bzw. den Sammlungsprozess insgesamt: Jede Postkarte, Einladungskarte und Zeitungsnotiz wurde verzeichnet und bewahrt; van Beveren wandte sich gezielt an internationale Museen und Galerien und legte Reihenbestände von Künstler- und Kunstzeitschriften an. Verschiedene Bereiche des Bestands baute er mit großer Akribie aus, etwa den Bereich der Künstlerbücher und der Künstlerzeitschriften. Dabei sammelte er beispielsweise nicht nur die für ihn wichtigeren konzeptuellen, sondern auch die eher malerisch ausgerichteten Künstlerbücher, wie die Arbeiten von A.R. Penck und Lüpertz. Den Ausbau der Künstlerbuch-Sektion seines Bestandes betrieb er bis in die 1980er Jahre hinein, obwohl das Medium zu diesem Zeitpunkt für ihn seine Faszination größtenteils verloren hatte. Im Zusammenhang mit dieser neuen, erweiterten Sammlungsaktivität hebt van Beveren hervor, dass er sich selbst zwar nicht als Sammler erlebte, doch einem Anspruch an Vollständigkeit gerecht zu werden suchte, der seiner Arbeit insbesondere gegen Mitte und Ende der 1970er Jahre zugrunde lag.³⁸

Auf dem Höhepunkt dieser Entwicklung organisierte van Beveren 1975 das „Art Information Festival“ in Middelburg, das eine der wichtigsten Veranstaltungen für Künstlerpublikationen und Mail Art der 1960er und 1970er Jahre darstellte.³⁹ Das Ziel des Festivals, das von der Gemeinde Middelburg (*Gemeentelijke Culturelle Dienst Middelburg*) finanziert wurde, sah van Beveren darin, einen Überblick über die aktuellen Entwicklungen einer neuen avantgardistischen Kunst zu geben:

*Bepaalde, voor sonnigen belangrijke, kunstenaars of stromingen zullen daardoor in deze tentoonstelling ontbreken. Getracht is een beeld te geven van persoonlijke voorkeuren uit de verzameling op het gebied van concept art, mail art, narrative art, body art, fotografie en publicaties.*⁴⁰

Im Rahmen des Festivals fand eine umfassende Ausstellung statt, die das AIC als „Kunstinformationszentrum“ in den Mittelpunkt rückte und künstlerische sowie dokumentarische Materialien aus seinem Bestand präsentierte. Von vielen Künstlern gingen auf Einladung van Beverens Arbeiten ein, die ebenfalls gezeigt wurden. An zwei Wochenenden fanden Performances von Künstlern und Künstlergruppen statt, darunter die *Ecart Performance Group*, die gemeinsam mit van Beveren auftrat,⁴¹ Raúl Marroquín, Pieter Mol, Klaus Groh, Jürgen Klauke, Ulay und Achille Cavellini. Der Arbeit des italienischen Mail-Art-Künstlers Cavellini widmete van Beveren eine eigene Ausstellung. Einen weiteren Veranstaltungspunkt bildete die Vorführung von Künstlervideos. Über das „Art Information

Festival“ erschienen zahlreiche Rezensionen in Zeitungen und Kunstmagazinen, und die Bekanntheit des *AIC* wuchs.⁴² In der folgenden Zeit begannen Museen und Galerien Anfragen nach Leihgaben an van Beveren zu richten.⁴³ Das *AIC* beteiligte sich beispielsweise mit Werken und Dokumentationsmaterialien an der Ausstellung „60/80“, die 1980 vom *Stedelijk Museum* in Amsterdam organisiert wurde.

Van Beveren war trotz seiner Desillusionierung in Bezug auf den Künstlerberuf weiterhin künstlerisch tätig. Es entstanden eine Reihe von Stempelarbeiten, zudem führte er verschiedene Kunstaktionen durch: Seine Stempelarbeiten wurden 1975 in der von Gerrit Jan de Rook organisierten Gruppenausstellung „Stamp Art“ in Utrecht gezeigt.⁴⁴ Unter dem Titel „For is is read is it – Peter van Beveren Stampworks 1972–1977“ stellte er seine Arbeiten 1977 in der Galerie *Stempelplaats* in Amsterdam aus.⁴⁵ Dieser Titel geht auf eine Sammlung von Erratum-Zettelchen zurück, die allerdings nicht Teil von van Beverens Archiv war und später vernichtet wurde. Im selben Jahr führte er die Stempelaktion „How to express emotion in a rubber stamp“ in Arnhem durch. Sie bestand darin, dass van Beveren, ausgerüstet mit drei verschiedenen Stempeln und einem Stempelpressen, in der Innenstadt Stempeldrucke aufbrachte, u. a. auf das Schaufenster eines Ladens. Die Aktion erregte großes Aufsehen und endete damit, dass van Beveren von der Polizei festgenommen wurde.⁴⁶ In Middelburg führte van Beveren gemeinsam mit Woody van Amen und Peter Bulthuis 1976 die Performance „Reconstruction“ auf und nahm ein Jahr darauf an einem Telex-Projekt von Jean Sellem teil.⁴⁷ 1976 begann van Beveren die Herausgabe einer eigenen Zeitschrift zu planen, „The World Art Magazine“. Zu diesem Zweck gründete er gemeinsam mit drei befreundeten Künstlern, Peter Bulthuis, Jan Brandt und Woody van Amen, eine gleichnamige Stiftung und versandte Subskriptionsformulare an Künstler, Sammler, Kuratoren und Kunstschafer.⁴⁸ Das Erscheinen der ersten Ausgabe wurde für das Frühjahr 1977 angekündigt. Insgesamt gab es 74 Subskribenten, darunter auch viele Museen bzw. Museumsbibliotheken und Kunsteinrichtungen.⁴⁹ Das Konzept der Zeitschrift basierte auf der Idee, bekannte internationale Künstler, Kuratoren, Kritiker, Sammler und Museumsdirektoren einzuladen, ‚Korrespondenten‘ der Zeitschrift zu werden und Beiträge zu speziellen Gebieten und Themen der Kunst, Kultur und Gesellschaft zu liefern.⁵⁰ Der Untertitel fasst das Programm der Zeitschrift zusammen: „The Magazine for the Arts, Science, Society, Diplomacy and Literature“. Aus finanziellen Gründen konnte das Projekt, das in seiner künstlerischen Idee an die Magazine der Fluxus-Künstler angelehnt war, jedoch nie realisiert werden. 1976 schuf van Beveren für die Gemeinde Middelburg die Arbeit „Les absents ont toujours tort“, eine Marmorplatte, in die eben dieser Satz zusammen mit dem Namen des Künstlers und dem Entstehungsjahr eingraviert war.⁵¹ Die gleiche Arbeit realisierte er in Frankreich; heute befindet sie sich im *Musée National d'Art Moderne – Centre George Pompidou* in Paris.⁵² Ein anderes, kleineres Projekt, eine Inter-

vention im öffentlichen Raum, bestand aus einer Serie von drei Zeitungsanzeigen, die jeweils in drei aufeinander folgenden Wochen des Oktober 1976 geschaltet wurden. Der Inhalt bestand nur aus jeweils einem Wort: *muse*, *amused* und *used*.

In den 1970er Jahren nahm van Beveren an internationalen Mail-Art-Ausstellungen teil. Anfang der 1980er Jahre sah er sich dann jedoch mit einer Flut von Mail-Art-Arbeiten, Projekten und Einladungen konfrontiert und bemerkte einen Qualitätsverlust der Arbeiten, bedingt durch eine zunehmend unüberschaubar werdende Masse an Teilnehmern. Seine Kritik an dieser Entwicklung legte van Beveren in einem Artikel dar, der als Beitrag zu einem Katalog anlässlich einer Mail-Art-Ausstellung in Deutschland erschien: „From Mail Box to Dustbin“. Van Beveren kritisierte, dass die Bewegung ihren spielerischen Ansatz verloren hätte, den auch er in seiner künstlerischen Arbeit und in der Anfangszeit mit dem AIC verfolgt hatte.⁵³ Daraufhin erhielt er negative Reaktionen von verschiedenen Seiten, ihm wurden jedoch nicht weniger Arbeiten und Einladungen zu Projekten zugeschickt. Als die Sendungen überhand nahmen, reagierte er mit der Stempelarbeit „Stop, please Stop!“, die er an die Absender der eingeschickten Arbeiten und Einladungen zurückschickte. Doch das Resultat war nur, dass sie diese Arbeit von van Beveren anschließend in den Ausstellungen ihrer Projekte präsentierten. Nicht nur von der Mail Art zog sich van Beveren Anfang der 1980er Jahre zurück, er beendete in dieser Zeit seine gesamte künstlerische Aktivität, die sich größtenteils im Bereich des Post-Fluxus verorten lässt.

Parallel zu seiner Arbeit mit dem AIC war van Beveren in den 1970er Jahren als Kunstlehrer tätig. Mitte 1977 zog er für die Dauer etwa eines Jahres nach New York, nahm hier neue Kontakte auf, besuchte verschiedene Künstler, mit denen er in den letzten Jahren korrespondiert hatte, und vertiefte so bestehende Kontakte, u. a. zu Peter Downsbrough, Claes Oldenburg und Lawrence Weiner. Daneben entstanden weitere Stempelarbeiten von van Beveren.⁵⁴ Nach seiner Rückkehr im Jahr 1978 war er als Dozent an der Kunstakademie (AKI) in Enschede (bis 1985) und der Kunstakademie (*Rietveldakademie*) in Amsterdam tätig, wo er zwischen 1978 und 1981 auch lebte. Während seiner Zeit in Amsterdam lernte van Beveren Ulises Carrión kennen, Gründer des Buchladens und Archivs *Other Books and So*.⁵⁵ Es kam zwar zu keiner Zusammenarbeit, doch kaufte er in Carrións Buchladen verschiedene Künstlerbücher und gab einige Arbeiten bei Carrión in Kommission, darunter Stempel, Umschläge mit Texten, kleine Editionen etc., bis dieser seinen Buchladen im Dezember 1978 schloss.

Van Beveren organisierte weiterhin Ausstellungen bzw. beteiligte sich mit Leihgaben an Ausstellungen: Materialien des Archivs wurden zwischen 1979 und 1985 in einer Vitrine in der Akademie für Bildende Künste in Enschede gezeigt. Das AIC wurde 1980 noch einmal in der *Galerie 't Fenster* von der *Kunststiftung Rotterdam* präsentiert.⁵⁶ Zu diesem Zeitpunkt beinhaltete das Archivkonvolut bereits Material von ca. 12.000 Künstlern,

Kunstschaaffenden und Verlegern. Die letzte bedeutende Archivausstellung fand 1981 im *Provinciaal Museum* in Hasselt statt.⁵⁷ Van Beverens Idee war es, statt eines Katalogs anlässlich der Ausstellung eine Art „portable archive“⁵⁸ zusammenzustellen und herauszugeben: Es entstand ein Künstlerbuch mit dem Titel „The Archives“.⁵⁹ Dieses Künstlerbuch beinhaltete Arbeiten in Form von Ideen und Konzepten oder eingesandten Aufnahmen von insgesamt 30 Künstlern.⁶⁰ Zehn Exemplare der Edition wurden von allen beteiligten Künstlern signiert. Das Plakat zur Ausstellung, eine Farblithografie, entwarf Richard Hamilton.⁶¹ Die Ausstellung „The Archives/ Art Information Centre“ schloss die aktive Phase des *Art-Information-Centre*-Projekts ab und markiert wiederum einen Wendepunkt in der Archivgeschichte. Im Gegensatz zur zweiten Ausstellung des *AIC* im Jahr 1975, für die van Beveren die Funktion des *AIC* noch mit ‚Kunst- und Informationszentrum‘ umschrieben hatte, deutete er mit dem Titel der Ausstellung in Hasselt den archivischen Charakter der Einrichtung an. Er zeichnete den Beginn einer passiven Phase des Archivs vor. Das *Art Information Centre* übernahm mit der Ausstellung offiziell den Titel *The Archives/Art Information Centre*.⁶² Die Namensänderung sollte verdeutlichen, dass die künstlerische Idee, auf deren Grundlage das *AIC* entstanden war, von nun an von der archivischen Funktion überdeckt war.

Die neue Ausrichtung spiegelte sich auch in der konservativen Gestaltung des Künstlerbuches zur Ausstellung, des „portable archive“ wider: Es erhielt ein konventionelles Format (DinA4) und einen Einband aus schwarzem Lederimitat mit dem Aufdruck „The Archives Art Information Centre Peter van Beveren“ in goldfarbenen und kursiven Lettern. Die gesamte Buchgestaltung signalisierte durch ihre klassisch-schlichte Erscheinung die Seriosität einer Archivinstitution. Al Hansen geht in seinem Text über das *AIC* auch auf dieses Künstlerbuch ein und vermittelt dabei etwas von der seriösen Ausstrahlung der Ausstellung in Hasselt:

*The ‚book‘ for the show is as elegant as everything else including van Beveren himself. It is like those expensive black bound sketchbooks. Gold letters announce the title. The birds [das Museum beherbergte offenbar im ersten Stock einen Käfig mit Sittichen], the Hamilton [das Ausstellungsplakat], the book, the exhibition and the Hasselt museum itself give a very assured tone of cool elegance. The book could be a bound film script in some Hollywood or Beverly Hills mogul's office.*⁶³

Der neue Titel *The Archives* vermittelte Anonymität und sollte wie eine nichts sagende Fassade Anfragen abblocken und Informationssuchende abschrecken. Der Namenszusatz wirkte unscheinbar und verdeckte als allgemeiner Begriff das Individuelle und Außergewöhnliche des *Art Information Centre*. Van Beveren hoffte, dadurch Missverständnissen über die Funktion seiner Einrichtung vorzubeugen.⁶⁴

Inaktive Phase des Archivs und andere Projekte

Peter van Beverens – 1981–1988

1981 zog van Beveren nach Rotterdam, obwohl er weiterhin als Dozent in Enschede und Amsterdam arbeitete. Für den Transport verpackte er den Archivbestand in Kisten und beließ ihn in diesem Zustand bis 1989. In Enschede war er im Studiengang für zeitgenössische Kunst tätig. Im Rahmen dieser Tätigkeit organisierte er gemeinsam mit Studenten Vorträge, Lesungen, Ausstellungen und Performances, die teilweise den fachlichen Rahmen der Fakultät für zeitgenössische Kunst überschritten, jedoch van Beverens Vorstellungen eines Studium Generale entsprachen. Anlässlich einiger dieser Veranstaltungen entstanden Publikationen. Ein wichtiges Projekt in diesem Zusammenhang war das einwöchige „Fluxus-Festival“ von 1981 (21.–25.9.). Es umfasste ein überregionales Programm, das unter der Teilnahme zahlreicher internationaler Fluxus-Protagonisten ausgeführt wurde. Zentraler Ort des Festivals war die Akademie in Enschede (*AKI*). Van Beveren hatte zu Performances, Happenings, Kunstaktionen, Diskussionen und Vorträgen zahlreiche Künstler eingeladen, darunter Dick Higgins, Takako Saito, Ben Vautier und Eric Anderson. Aufgrund der ungewöhnlichen Veranstaltungen und der internationalen Künstlerpräsenz erhielt das Festival eine große Resonanz.⁶⁵ Die Aktionen, die Vernetzung von Veranstaltungsorten, aber auch die Zusammenkünfte von Studenten, Künstlern, Akademiemitgliedern und einem öffentlichem Publikum zeigen, dass das Festival an sich als Kunstprojekt angelegt war. Anfänglich hatte van Beveren geplant, nicht länger als fünf Jahre an der *AKI* in Enschede zu lehren, doch beendete er seine Dozentur dort erst nach acht Jahren, 1985.

1982 stellte das Museum *Boijmans Van Beuningen* in Rotterdam *The Archives/Art Information Centre* aus.⁶⁶ Diese Ausstellung war bis 1989 die einzige Gelegenheit, zu der den Umzugskartons Material entnommen wurde. Sie rückte das *Art Information Centre* als Archiv ins Zentrum der Präsentation. Seine formalen archivischen Aspekte bestimmten maßgeblich die Gestaltung der Ausstellung: Auf einem Regalsystem waren Archivboxen angeordnet, beschriftet mit den Namen bzw. Anfangsbuchstaben der Künstler in alphabetischer Reihenfolge. Eine Vitrine zeigte den Inhalt einer geöffneten Archivbox: Publikationen, Einladungskarten, Postkarten und andere ephemere Arbeiten eines oder mehrerer Künstler. In drei großen Vitrinen wurde weiteres Material des Archivs ausgestellt, darunter auch großformatige Arbeiten. Auf einer Innenwand des Museums war eine Arbeit von Ben Vautier angebracht: „This is information. Ben“.⁶⁷ Mit der Einladungskarte der Ausstellung, die eine Abbildung der Archivwand mit den beschrifteten Boxen zeigt, rief van Beveren noch einmal dazu auf, dem *AIC* Informationsmaterial zuzusenden:

The Archives/Art Information Centre (established 1972) is a non-profit organisation collecting information on contemporary art. Specializing in the area of documents, as announcement cards, publications and ephemera on

*contemporary art activities. Exhibitions and publications of the collected material are organized in co-production with museums, galleries and editors. We would be grateful if you could inform us of all your activities by putting The Archives on your mailing list and sending us regularly your announcements, publications or documents. In advance we express our thanks.*⁶⁸

1984 eröffnete van Beveren die *Galerie van Beveren* in Rotterdam. Sie war auf zeitgenössische deutsche Kunst spezialisiert. Alle vier Wochen fand in seiner Galerie eine neue Einzel- oder Gruppenausstellung statt: 1985 kuratierte van Beveren eine Ausstellung zum Werk Joseph Beuys', „Neues vom Gold – Für die Jugend in Rotterdam“.⁶⁹ Ben Vautier entwarf das Konzept für die Gestaltung des Galeriefensters, eine Projektion, deren Ausführung van Beveren überlassen blieb. Es gab Einzelausstellungen der Werke von Martin Kippenberger (1985), Gerard Hemsworth („Tekeningen/Zeichnungen“, 1985), Marius Boezem (1985) und anderen Künstlern, hauptsächlich aus dem Bereich der Konzeptkunst; die Werke weiterer junger Künstler, wie beispielsweise Wolfgang Koethe, Claudia Schifferle und Leo de Goede, wurden in Gruppenausstellungen gezeigt.

Wichtig war van Beveren nicht die kommerzielle Seite der Galerie, sondern ihre Funktion als Informationseinrichtung: Er gab mehrere Kataloge heraus und druckte für jede Ausstellung teilweise von den Künstlern selbst gestaltete Einladungskarten, die er zusammen mit kleinen, aber aufwändigen Editionen verschickte, etwa Kärtchen, Kalendern oder Bild- bzw. Objektreproduktionen der ausgestellten Werke. Van Beveren betrachtet auch das Galerie-Projekt rückblickend als eine spielerische Ausdrucksform und spricht von einer Art „Museumsspiel“ bzw. vom „Museum spielen“.⁷⁰

Die Arbeit an *The Archives/Art Information Centre* ruhte während der Zeit, in der die Galerie existierte, ebenso wie die gesamten restlichen Aktivitäten um dieses Projekt. Der gesamte Bestand lagerte, in den Kisten verpackt, in einem Nebenraum der Galerie. Es fanden weder Archivausstellungen statt noch wurde das Archivmaterial in die Ausstellungen oder Publikationen der Galerie einbezogen. Der Öffentlichkeit blieb es verschlossen. Für die Galerie und seine Künstler legte er ein eigenes Archiv und eine neue Bibliothek an; dieses Archiv befindet sich noch heute im Besitz van Beverens. Trotz großer Publizität und des starken persönlichen Engagements musste van Beveren die Galerie aus finanziellen Gründen Ende 1987 schließen.

1986 hatte van Beveren begonnen, parallel zur Galerietätigkeit ein großes Ausstellungsprojekt vorzubereiten, das unter dem Titel „Gran Pavese – The Flag Project“ ab 1988 an verschiedenen Orten weltweit gezeigt wurde.⁷¹ Insgesamt 50 Künstler waren daran beteiligt und reichten Entwürfe für Fahnen ein. Diese wurden im Format 300 x 200 cm realisiert und unter Ergänzung der Vorzeichnungen ausgestellt. Alle Fahnen erschienen in einer

Auflage von zehn nummerierten und von den Künstlern signierten Exemplaren. Die Eröffnung fand 1988 in Holland, auf der Neeltje Jans Insel, statt und endete, nach Anlauf verschiedener Stationen weltweit, 1989 in Florida.⁷²

Das Fahnenprojekt war in seiner Organisation sehr aufwändig und zog hohe Produktions- und Katalogkosten nach sich, die nur partiell durch einen Stiftungszuschuss gedeckt werden konnten. Wie das Künstlerbuch „The Archives/Art Information Centre“ von 1981 zeigt, bezeichnet van Beveren das Ende des Fahnenprojekts 1989 als den Abschluss einer Arbeitsphase.⁷³

Vierte Archivphase bis zur Auflösung des AIC – 1989–1993

1989 reaktivierte van Beveren *The Archives/Art Information Centre*, indem er in Rotterdam ein Büro unter dem Namen *The Archives* eröffnete. Das Archiv wurde erneut zum Mittelpunkt seiner Arbeit, allerdings setzte van Beveren bei der Fortführung des Projektes einen neuen Schwerpunkt. Die Erweiterung des Archivs, d. h. die Suche nach Informationen, die Herstellung und Pflege von Kontakten wie auch die künstlerische Aktion traten in den Hintergrund. Seine Arbeit umfasste nun die Organisation der Archivmaterialien, ihre Aufarbeitung und Präsentation.

An das Büro war ein großer Präsentationsraum angeschlossen, in dem van Beveren verschiedene Ausstellungsprojekte realisierte: Zwischen 1990 und 1993 fanden u. a. Ausstellungen zu Yves Klein (1991), David Tremlett (1992), Peter Downsbrough („Maquettes“, 1992)⁷⁴ und C.O. Paeffgen (1992/93) statt. *The Archives* präsentierte drei Architekturmodelle und 1992 Fotografien von Peter Downsbrough. Den Künstlerbüchern widmete van Beveren 1991 eine Ausstellung mit dem Titel „Books by Artists“,⁷⁵ die anschließend zu *Art Metropole* nach Toronto ging. Die Ausstellungen dienten keinem kommerziellen Zweck, keines der Werke wurde verkauft. Van Beveren selbst bezeichnet sie als „Museumsausstellungen“.⁷⁶ Alle Plakate wurden von Künstlern gestaltet, die Editionen, die van Beveren anlässlich der verschiedenen Ausstellungen herausgab, kleine nummerierte und teilweise signierte Auflagenobjekte von Reproduktionen der Werke oder Kataloge etc., wurden zum Teil unentgeltlich weggegeben. Das Ziel von *The Archives* waren Information und Vermittlung.

Auch diese Arbeit war finanziell gesehen alles andere als ein Gewinn; van Beveren lehnte es ab, sich um eine Unterstützung durch die Gemeinde Rotterdam zu bemühen. Auch die Möglichkeit, Zuschüsse verschiedener Institutionen und Stiftungen anzunehmen, schloss er aus, um frei und unabhängig arbeiten zu können. Zur Finanzierung der Ausstellungen musste er daher seine Privatsammlung von Originalarbeiten verkaufen. Das AIC wuchs noch Anfang der 1990er Jahre durch kontinuierliche Zusendungen von Künstlern und Kunstinstitutionen an.

Während dieser Zeit war van Beveren bereits im Kunsthandel tätig. 1993 gelangte er zum Entschluss, sein Archiv aufzugeben bzw. zu verkaufen.

Zu diesem Zeitpunkt umfasste das Archiv an die 1.800 Künstlerbücher.⁷⁷ Van Beveren stellte Kontakte zu verschiedenen Institutionen und Sammlern her: Das Archiv in Bonn übernahm den Teilbestand der Einladungskarten, der sich zu diesem Zeitpunkt auf ca. 600.000 Stück belief. Für den Ankauf des gesamten AIC reichte der Etat des Archivs letztendlich nicht aus. Mehrfach erhielt van Beveren Besuch von Mitarbeitern des *J. Paul Getty Museums*, und verschiedene Museen und Sammlungen meldeten ebenfalls Interesse an. Die Verhandlungen führten allerdings zu keinem Ergebnis. Kurz entschlossen überließ er sein Archivmaterial schließlich einem Amsterdamer Antiquariat, das nahezu den gesamten Bestand zu einem geringen Preis für den Weiterverkauf erwarb.⁷⁸

Arbeit und Projekte von Peter van Beveren seit 1993

Nach dem Verkauf des Archivs widmete sich van Beveren ausschließlich dem Kunsthandel und baute sich zu diesem Zweck eine neue Bibliothek auf, die primär aus Kunstkatalogen besteht. 1996 folgte die Vereidigung zum Kunstsachverständigen für moderne und zeitgenössische Kunst. Im selben Jahr machte er sich in dieser Funktion mit der Firma *Van Beveren Expertise* in Rotterdam selbständig.⁷⁹ Daneben arbeitete er weiterhin als freier Kurator und Berater für verschiedene Museen, Kunstinstitutionen und private Sammler. 2001 übernahm er beispielsweise für die *Kunsthall Rotterdam* die Konzeptentwicklung und Zusammenstellung der Ausstellung „Panorama Rotterdam, Meesters aan de Maas 1820–1940“, die Stadtansichten der Hafencity Rotterdam in Werken von William Turner, Kees van Dongen, Kurt Schwitters, Wassili Kandinski u. a. präsentierte.⁸⁰ Zwei Jahre später realisierte er im Auftrag des *Museum Smalingerland* die Ausstellung „Beuys yn Fryslân“ („Beuys in Friesland“). Besonderen Wert legte van Beveren hier wieder auf den Katalog: Er erschien in zwei Ausgaben in Form einer Schachtel, die verschiedene Texte, eine Liste der ausgestellten Werke und Reproduktionen von Originalpostkarten sowie kleinere Auflagenwerke beinhaltet. Die spielerische, aber aufwändige Gestaltung des Katalogs verweist auf die Editionen, die van Beveren anlässlich seiner Galerieausstellungen und der Ausstellungen von *The Archives* herausgab.⁸¹ Im Vordergrund steht ein ästhetischer Anspruch wie auch die Weitergabe von Informationen, weniger der kommerzielle Gewinn. Der detailreiche Katalog konnte allein durch die Herausgabe und den Verkauf einer limitierten Vorzugsausgabe ermöglicht werden.

2004 begann van Beveren neben *Van Beveren Expertise* ein Produktionsbüro für Ausstellungen und die Arbeit an Sammlungen in Utrecht aufzubauen (*Renarts*). Auch zu dieser Einrichtung gehört eine eigene Bibliothek, an der van Beveren seit April desselben Jahres arbeitet und die primär aus Ausstellungs- und Auktionskatalogen sowie weiterführender Sekundärliteratur besteht. Einladungskarten, teilweise aus dem Archiv zurückbehalten, ergänzen das Bibliothekskonvolut. Auffällig ist die Positionierung der Biblio-

thek im Produktionsbüro: Sie steht wie eine Kunstinstallation oder ein Kunstobjekt im Zentrum des Raumes. Van Beveren sieht *Renarts* aufgrund der Bibliothek neben der Funktion als Produktionsbüro zugleich als private Kunstinstitution, d. h. als Informationszentrum für Kunst. Er weist auf die Analogie zwischen der neuen Bibliothek und der Ursprungsidee sowie dem Ausgangsobjekt des *Art Information Centre*, dem Schränkchen hin. Die Analogie macht er dabei am Objektcharakter beider Einrichtungen und ihrer Funktion als Ort komprimierter Information fest:⁸²

*In der Art und Weise, wie die Bibliothek hier steht, hat sie viel mehr mit einem sieben mal vier Meter großen 28 m²-Objekt zu tun als mit einer Bibliothek.*⁸³

Van Beveren deutet damit an, dass sich die Bibliothek als eine Art Installation wahrnehmen lässt. Indem er an anderer Stelle die Gesamtheit der Information, die die Bibliothek beherbergt, betont,⁸⁴ weist er auf ihre konzeptuelle Grundlage hin: Die Bibliothek ist eine Metapher für Information, die wiederum den Verweis auf neue oder andere Informationen beinhaltet. Diese Bibliothek soll Studenten und Kunstinteressierten zur Verfügung stehen, jedoch nur inoffiziell als Informationszentrum fungieren.

Im Februar 2005 übernahm *Renarts* einen Auftrag vom *Gemeentemuseum Den Haag* über eine Serie von neun Ausstellungen, die bis 2007 umgesetzt wurden. Die erste Ausstellung widmete sich dem russischen Konstruktivismus. Von April bis September war die Ausstellung „Johan Hendrik von Mastenbroek. Impressionist in de nieuwe tijd“ in der *Kunsthof Rotterdam* zu sehen, für die van Beveren auch den Katalog erstellte. Deutlich zeigt sich anhand der Ausstellungsthemen seit Mitte der 1990er Jahre, dass van Beveren über den kunsthistorischen Rahmen der 1960er bis 1980er Jahre hinausgeht. Seine Arbeit orientiert sich dabei weniger an aktueller Kunst. Sein Interesse gilt insbesondere Themen der klassischen Moderne und der Avantgarden des 20. Jahrhunderts.

Noch heute erhält van Beveren Informationsmaterialien von Künstlern, Galerien und Museen, die an das *Art Information Centre* adressiert sind, obwohl das *AIC* seit 1993 nicht mehr existiert.

3.2 Das Konzept des *AIC* im Wandel der Arbeitsphasen

Das *Art Information Centre* bzw. *The Archives/Art Information Centre* existierte insgesamt 24 Jahre, zwischen 1969 und 1993. Im Laufe dieser Zeit veränderte sich die Ausrichtung des *Art Information Centre*, wodurch sich die Chronologie des Archivs in verschiedene Phasen unterteilen lässt.⁸⁵ Diesen Phasen entsprechen unterschiedliche konzeptuelle Ansätze, auf denen das Archiv basierte: Das *Art Information Centre* war, wie nachgewiesen werden konnte, bei seiner Entstehung nicht als Archiv konzipiert und funktionierte in seiner ersten aktiven Zeit auch nicht als solches,

was sich auch daran zeigt, dass van Beveren es in seinen Briefen an Sohm Anfang der 1970er Jahre als *library* bezeichnet.⁸⁶ In der Korrespondenz ist vom *Art Information Centre* als einem Archiv zum ersten Mal 1976 die Rede,⁸⁷ ein Jahr später benutzt van Beveren Sohm gegenüber die Bezeichnung „archives of the Art Information Centre“.⁸⁸ Erst mit der zweiten Ausstellung des *AIC* bzw. der ersten großen Ausstellung 1974/75 („Please Send Information“, Eindhoven) gewann es den Charakter einer archivarischen Institution. 1978 druckte van Beveren auf seine Visitenkarten erstmals „The Archives/Art Information Centre“.⁸⁹ Mit der Ausstellung „The Archives/Art Information Centre“ in Hasselt wurde das *AIC* dann auch der Öffentlichkeit als Archiv präsentiert und fungierte als solches bis 1993. Bereits mit den ersten Ausstellungen, 1974 und 1975, war das *AIC* jedoch von der Öffentlichkeit als offizielle archivische Einrichtung wahrgenommen worden: Hier ist noch einmal auf die Reaktion von Künstlern und Interessierten zu verweisen, die darin bestand, dass sie van Beveren Briefe sandten und ihm künstlerische sowie dokumentarische Materialien für sein Archiv überließen.

3.2.1 Zur Ausgangssituation und zum grundlegenden Konzept des *AIC*

Erste Hinweise auf die Thematik des Sammelns bzw. Archivierens sowie Parallelen zum *AIC* und der Bibliothek, die van Beveren seit 2004 aufbaute, finden sich bereits vor der Gründung des Archivs. Van Beveren widmete sich der Sammlung von Dokumentationsmaterialien der chinesischen Kulturrevolution.⁹⁰ Zudem ist auf die anonymen Ausstellungen zurückzukommen, die van Daalen regelmäßig in seinem Museum organisierte. In ihnen wurde der Museumskontext, aber auch die Beziehung zwischen Kunstwerk und Museum hinterfragt; das Ausstellungskonzept basierte auf der Wirkung, die der Museumskontextes auf die Wahrnehmung des Betrachters hatte. Der Künstler selbst trat nicht in Erscheinung, und dass eine Intervention im Museumsraum stattgefunden hatte, blieb dem Betrachter verborgen. Diese Art von anonymer künstlerischer Aktion, der van Beveren hier zum ersten Mal begegnete, prägte seine Arbeit mit dem *Art Information Centre*. Auf dieses Verfahren kam er nach 1993 in seiner Tätigkeit als Kunsthändler und Kurator wieder zurück.

Gegen Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre war die Kunstszene für van Beveren ein der Öffentlichkeit unzugänglicher Bereich, wodurch sie für ihn an Faszination gewann. In seiner Vorstellung war sie eine Art verschworene Gemeinschaft:

*Das war so ein bestimmtes [...] Gefühl, dass es da etwas Geheimes gab, [...] was mir aber mit dem Gedanken über dieses Geheimnis so einen vollkommen offenen Blick auf die Welt gab.*⁹¹

Die erste Begegnung mit Künstlern gegen Ende der 1960er Jahre vermittelte

ihm neue Erfahrungen, eröffnete ihm den Bereich der zeitgenössischen Kunst und eine neue Sichtweise. Dennoch fehlte ihm damals ein wirkliches Verständnis für die Kunstwerke, die er sah und von denen er begeistert war. Hansen geht in seinem Text auf van Beverens Zugang zur Kunst ein: *The art-oriented individualist coming of intellectual age and having their power image idea access needs start to perk is like a kid who wants to rob banks in a little town that doesn't have a bank or a liquor store. Nothing to even practice on. How to get art information if you feel you need it and there isn't any around? You look for it and you develop an eye for finding it or seeing it wherever it occurs in every day life. That's what young Peter van Beveren did.*⁹²

Van Beveren war zum Zeitpunkt der Gründung des AIC erst 16 Jahre alt und noch Schüler. Er hatte keine Übung in der Interpretation zeitgenössischer Kunst und konnte noch nicht auf ein fundiertes Wissen zurückgreifen. Dies betont er auch in Bezug auf seinen Besuch des „Musée des Aigles“ von Marcel Broodthaers in Antwerpen und Brüssel im Jahr 1969. Zwar relativiert sich dadurch der Einfluss, den Broodthaers als Künstler im Allgemeinen und sein Kunstwerk, das „Musée d'Art Moderne“, im Besonderen auf van Beveren hatte. Doch macht der Hinweis deutlich, dass van Beveren mit seinem *Art Information Centre* auf Aspekte im Werk von Broodthaers reagierte, die aus einer vorwiegend subjektiven Wahrnehmung resultierten. Auch von der Diskussion, die in den 1960er Jahren um die Institution des Museums insbesondere von Künstlern und Kunststudenten, aber auch von Kuratoren, Museumsdirektoren und Kritikern geführt wurde,⁹³ war van Beveren damals weitgehend unberührt.

Der Besuch des „Musée d'Art Moderne“ von Marcel Broodthaers (1924–1976) in Antwerpen und Brüssel war für die Entstehung des AIC entscheidend.⁹⁴ Broodthaers hatte die Museumsinstallation ein Jahr lang in seinem Haus in Antwerpen ausgestellt, bevor sie 1969 nach Brüssel wanderte. Sie war aus einem spontanen Akt heraus entstanden:⁹⁵ Aufgrund mangelnder Sitzgelegenheiten bei einer Einladung lieh sich Broodthaers Transportkisten für Kunstwerke von einer Spedition und verteilte sie wie zufällig im Raum. Dem Raum wurde durch eben jene Museumsrequisiten eine museale Wirkung verliehen. Broodthaers verstärkte diese Wirkung, indem er Kunstpostkarten mit Abbildungen von Kunstwerken des 19. Jahrhunderts auf die Kisten heftete, die mit Ausstellungsgerät gefüllt waren.⁹⁶ Schließlich schrieb er mit weißer Farbe auf die Fenster seiner Wohnung „Museum“ und auf die Mauer hinter dem Garten seiner Wohnung „Département des Aigles“, obgleich weder der Begriff noch das Bild des Adlers eine konkrete Entsprechung in der Installation hatten. Direkten Bezug auf den Adler nahm er erst 1972.⁹⁷ Seinem Werk, das sich in Form eines fiktiven Museums künstlerisch mit dieser Institution auseinandersetzte, gab er den vollständigen Titel: „Le Musée d'Art Moderne (Section XIXe Siècle) Département des Aigles“.⁹⁸ Es zeigte keine Kunstwerke, sondern machte durch die Museumsrequisiten das Museum an sich zum zentralen Thema der Arbeit,

wie der Kulturwissenschaftler Wall ausführt:

Mit Hilfe einiger signifikanter Ausstattungsstücke schuf Broodthaers einen fiktiven Museumsrahmen, der anfänglich nichts zeigte außer sich selbst und der auf diesem Weg den Betrachter mit der Idee des Museums als solchem konfrontierte. Es ging um eine Verortung des Museums mit all den Aspekten, die sich aus dem Verhältnis Künstler, Kunst, Betrachter, Kurator, Institution, kulturpolitische Bedingungen etc. ergaben. Konkrete Ausstellungsinhalte waren somit zunächst irrelevant.⁹⁹

Das „Musée d'Art Moderne“ wirft Fragen zur Funktion und Bedeutung der Institution Museum auf, etwa zum Mechanismus der musealen Klassifizierung und der Bedeutungszuweisung. Es arbeitet jedoch auch mit der Wahrnehmung des Museumsbesuchers und der Vermittlung von Kunst im Museumskontext. Broodthaers leistete mit seiner Installation einen entscheidenden künstlerischen Beitrag zur Diskussion um die Institution Museum, die in den 1960er und 1970er Jahren geführt wurde und die Bracht wie folgt charakterisiert:

Die Annahme, dass Kunst kein isoliertes Geschehen sei, sondern inmitten der sozialen Lebenswelt produziert und rezipiert werde, beherrschte einen Teil des Kunstkommentars bereits seit den frühen Sechzigern. [...] Von den rhetorischen Gewinnen profitierte die Institutional Critic als eine neue Kunstform. Zu dieser Bewegung, die eine Variante der Konzeptkunst darstellt, gehören als prominente Vertreter Marcel Broodthaers, Hans Haacke und Daniel Buren. Ihre Angriffe auf das System galten vor allem der Kunst als Institution. Deutlich machten sie Front gegen die modernistische Vorstellung von der Autonomie und Immanenz der Kunst. [...] Indem diese Künstler die institutionellen Bedingungen der Kunst beleuchteten, wurde das System der Kunst als Machtsystem sichtbar, das exemplarisch für gesellschaftliche Machtverhältnisse stand. Intervention als neuartige künstlerische Praxis begleitete die verbalen Angriffe auf die Institutionen der Kunst, und beides zusammen wurde zu einer künstlerischen Spielart der Systemkritik.¹⁰⁰

Das „Musée d'Art Moderne“ regte viele Künstler zu einer kreativen Antwort an und gab der Diskussion um die Museumsinstitution weitere Impulse.

Auch für van Beveren spielte Broodthaers' Museumsinstallation eine besondere Rolle, da das AIC zwar kein Museum, aber doch eine „Kunstinstitution“ darstellen sollte. Dem AIC liegt die Idee zugrunde, einen Ort für Informationen aus der Kunstszene bereitzustellen. Indem es von van Beveren als Kunstobjekt realisiert wurde, in Form des kleinen Bücherschranks, und er die „alte Information“, Bücher und Kataloge, aus dem Schrank entfernte, schuf er sinnbildlich Raum für neue Kunst-Informationen.¹⁰¹ Das Sammeln und Bewahren neuer Materialien war in der ersten Phase des AIC sekundär. Es bestand keine Notwendigkeit, den leeren Schrank mit künstlerischen und/oder dokumentarischen Materialien anzufüllen, wie van Beveren erklärt:

Der Schrank hätte aber auch leer bleiben können. [...] Das Objekt [...] hätte für mich die gleiche Bedeutung gehabt, wenn es leer geblieben

wäre.¹⁰²

Da das *AIC* nur in erster Instanz allein als Idee der Informationsansammlung über die zeitgenössische Kunstszene existierte, wäre auch ein leerer Schrank in diesem Sinne bereits eine Information gewesen. Durch die Applikation der Aufschrift „Art Information Centre“ erklärte van Beveren das Objekt zum konkreten Standort der fiktiven Institution, wodurch es für ihn zu einem „real fake institute“¹⁰³ wurde.

Van Beverens Realisierung der Idee eines Raumes für Kunst-Informationen ist so von Broodthaers beeinflusst. Einige formale Aspekte seiner Ausführung sind vom „Musée d'Art Moderne“ übernommen: Sie zeigen sich in der weißen Farbe, in der per Hand ausgeführten Aufschrift auf Glas und im konservativen Namen der Einrichtung, der Seriosität impliziert und bei van Beveren auf die archivische Funktion des *AIC* hinweist. Das *Art Information Centre* hätte auch allein durch seinen Namen existieren können. Die Bedeutung, die die Ausführung für van Beveren hatte, zeigt jedoch, dass er sich auch hier an Broodthaers orientierte, der von den Museumsrequisiten ausgegangen war. Obwohl das *AIC* bei seiner Gründung wie erwähnt in erster Linie ein künstlerisches Objekt war, kann es darüber hinaus auch als konzeptuelles Kunstwerk betrachtet werden, in dem sich die Idee der Informationssammlung mit dem Objekt, dem konkreten Raum für diese Information, verband.¹⁰⁴ Die Idee des Museums geht beim „Musée d'Art Moderne“ ebenfalls auf eine Anordnung realer Objekte zurück. Broodthaers setzte in seinem Werk die traditionellen Museumsfunktionen außer Kraft, also Sammlung, Bewahrung und Vermittlung, obwohl er auf sie anspielte. In der ersten Station des Museums- und Ausstellungszyklus' von 1968/69 spielten diese Aspekte noch keine Rolle.¹⁰⁵ Hier stand die Idee des Museums im Zentrum. Van Beveren hingegen nutzte gerade die Funktion einer archivischen Einrichtung, indem er dem *AIC* die Idee zugrunde legte, als Aufbewahrungsort für künstlerische Informationen zu dienen, wobei es anfangs unwesentlich war, ob diese Informationen tatsächlich zusammenkamen.

Broodthaers beleuchtete die Institution Museum von verschiedenen Seiten, die er als unterschiedliche Abteilungen, Départements oder Sektionen im Rahmen des vierjährigen Zyklus darstellte.¹⁰⁶ Das „Musée d'Art Moderne“ war eine kontinuierliche Arbeit, und auch darin liegt eine Parallele zum *Art Information Centre*: Mit dem *AIC* hob van Beveren das Konzept einer Kunstinstitution auf eine künstlerische Ebene und beschäftigte sich mit verschiedenen Aspekten einer solchen Institution, dem Sammeln, dem Verwalten, dem Bewahren und der Vermittlung von Informationen. Im Laufe der Archiventwicklung erhielten diese Aspekte eine unterschiedliche Gewichtung. Das *Art Information Centre* gestaltete sich zu einem künstlerischen Prozess.

Van Beveren trat mit dem *Art Information Centre* in die Öffentlichkeit und wurde unter dem Namen der Einrichtung aktiv. Auch in diesem Aspekt bezog er sich zunächst auf Broodthaers, indem er in der Funktion des Direk-

tors des *AIC* eine offizielle Korrespondenz mit Künstlern begann: *Ich habe angefangen, als Direktor des Art Information Centre Briefe an Broodthaers zu schreiben, das war der erste. Er hat mir dann, als Direktor des Musée des Aigles, geantwortet [...].*¹⁰⁷

Van Beveren benutzte das *AIC* als Künstler, um Kommunikationsprozesse in Gang zu setzen und diese zu gestalten. Da es sein Ziel war, sich in die Kunstszene einzubringen und die Künstler zu einer Reaktion anzuregen, lässt sich das *AIC* mit Blick auf diese erste Phase des Archivs als künstlerisches Medium bezeichnen.¹⁰⁸ Zugleich war es ein offenes Projekt, das sich in verschiedenen Aktivitäten entfaltete und von dem van Beveren nicht wusste, wohin es führen würde.

Besonders in der Anfangsphase des *AIC* zeigt sich ein spielerisches Moment. Es liegt erstens in dem Gegensatz, den die künstlerische Idee und das Institutionelle im *AIC* bildeten. Das Institutionelle drückte sich im offiziellen Briefkopf und im Namen der Einrichtung aus. Die zunächst nur fiktive Institution erhielt dadurch einen seriösen Auftritt. Zweitens liegt etwas Spielerisches in der Aktivität, die van Beveren mittels des *AIC* entfaltete. Die Korrespondenz ist Teil der künstlerischen Idee, der Interaktion mit der fiktiven Institution. In diesem Zusammenhang ist noch einmal darauf hinzuweisen, dass in der Anfangszeit des *AIC* der Inhalt der Kommunikation mit Künstlern für van Beveren eher im Hintergrund stand.¹⁰⁹ Wesentlich war die Kontaktaufnahme und die Reaktion, d. h. der kommunikative, interaktive und/oder künstlerische Prozess an sich, der als Bestandteil des Spiels mit der Institution zu betrachten ist.¹¹⁰

Indem der Bestand des *AIC* anwuchs, wurde dessen Organisation zunehmend wichtiger. Van Beveren legte im Laufe der Zeit mehr Gewicht auf die Ergänzung, Systematisierung und Bewahrung des Archivguts. So wurde es durch Ankäufe gezielt erweitert und es bildeten sich Schwerpunkte heraus, etwa zu Künstlerbüchern oder Einladungskarten etc. Mit dem wachsenden Konvolut nahm auch die ‚Institution‘ als solche Gestalt an: Die Idee der Informationssammlung wurde zu einem realen Kunstort; um die eintreffenden Materialien aufnehmen zu können, erhielt das Archiv einen eigenen Raum. Wie oben erwähnt, sprach van Beveren zunächst vom *AIC* auch als *library*. Einerseits zeigt sich dadurch, dass für van Beveren die ursprüngliche künstlerische Idee von den archivischen Funktionen der Einrichtung überlagert wurde, andererseits deutet diese Bezeichnung auf den raschen Zuwachs des Bestandes hin.¹¹¹ Der spielerische Charakter des *AIC* wurde durch die ‚Professionalisierung‘ der archivischen Prozesse weiter verdeckt. In diesem Zusammenhang ist auf die fiktiven Institute hinzuweisen, mit denen van Beveren in der Kunstszene arbeitete. Die Idee der künstlerischen Interaktion, die er zuvor mit dem *AIC* zur Ausführung gebracht hatte, löste sich von dieser Einrichtung und wurde auf die zahlreichen neu erfundenen ‚Institute‘ übertragen, die nur dem Namen nach existierten und sich auf kein konkretes Objekt zurückführen ließen. Die Loslösung der Idee künstlerischer Interaktion vom *AIC* zeigt sich auch darin,

dass sich diese Idee in Gestalt der unterschiedlichen ‚Institute‘ multiplizierte und verselbständigte.¹¹² Dennoch spielte die künstlerische Idee, trotz einer zunehmenden Überlagerung durch archivische Funktionen, weiterhin eine Rolle. Zudem verstand sich van Beveren bis in die Mitte der 1970er Jahre hinein noch immer als Künstler.

3.2.2 Die Institutionalisierung des AIC

Die Ausstellung in Eindhoven, die gegen Ende 1974 eröffnet wurde, markierte den Wandel des Archivkonzepts, der sich zuvor bereits angedeutet hatte. In erster Linie lässt er sich daran ablesen, dass Künstler, Kunstinstitutionen und Sammler das AIC als offizielle Institution zu sehen begannen und van Beveren im Anschluss an die Ausstellung die bereits erwähnten Zusendungen von künstlerischen Arbeiten und Informationsmaterialien erhielt; mithin trafen ganze Nachlässe ein und Museen richteten schließlich Leihanfragen an ihn. Er selbst musste konstatieren, dass das AIC von einer Künstleridee zu einer Institution wurde.¹¹³

Diese Entwicklung setzte die Methoden außer Kraft, die van Beveren in seiner Arbeit bislang angewendet hatte. Es bedurfte nicht mehr seiner Initiative, um an Materialien zu gelangen. Damit war das bei ihm eintreffende künstlerische und dokumentarische Material nicht mehr Zeichen einer künstlerischen Reaktion und Ergebnis seiner Intervention sowie eines künstlerischen Prozesses. Es war auch nicht mehr er selbst, der durch Kommunikation, Austausch und künstlerisches Handeln neue Aspekte in der Kunst entdeckte und Hinweisen nachging.¹¹⁴ Dies war ihm in seiner bisherigen Arbeit besonders wichtig gewesen.

Van Beveren reagierte auf die Wahrnehmung des *Art Information Centre* von Seiten der Öffentlichkeit, legte seinen Arbeitsschwerpunkt auf archivische Tätigkeiten und kam, indem er sein Archiv wie eine offizielle Einrichtung führte, der Sichtweise der Ausstellungsbesucher auf das AIC entgegen: Er indizierte akribisch alle Einladungskarten, schrieb systematisch Institutionen an, suchte gezielt Lücken in seinem Archiv zu schließen, kaufte weitere Werke an und nahm den größten Teil der unverlangt eingesandten Materialien in den Bestand auf. An die Stelle der künstlerischen Kommunikation rückte das Ziel, mit dem AIC einen Überblick über zeitgenössische Künstlerpublikationen im weitesten Sinne vermitteln zu können. Dahinter stand nicht der Anspruch an eine Vollständigkeit des Konvoluts,¹¹⁵ sondern an eine möglichst umfassende Dokumentation verschiedener aktueller künstlerischer Bewegungen und ihrer Entwicklung. Anhand dieser Aktivitäten, die van Beveren in Verbindung mit dem Archiv entfaltete, zeichnet sich ab, dass das AIC seit Mitte der 1970er Jahre immer deutlicher als Kunsteinrichtung in Erscheinung trat, wobei die archivische Funktion noch nicht im Zentrum stand. Hier muss ins Blickfeld

geraten, dass van Beveren, obwohl er sich nach der Ausstellung 1975 von der Arbeit als Künstler distanziert hatte, weiterhin künstlerisch aktiv war: Das Organisieren und Initiieren künstlerischer Prozesse, ein Aspekt in der Arbeit mit dem *AIC*, spielten auch weiterhin und über das Archiv hinaus eine Rolle in seinen anderen Tätigkeitsbereichen.¹¹⁶ Es sind grundlegende Arbeitsprinzipien seines gesamten Wirkens im Kunstkontext.

3.2.3 Zur inaktive Phase des Archivs

Mit der Ausstellung in Hasselt im Jahr 1981 fand die Arbeit mit dem *AIC* zu einem ersten Höhepunkt und Abschluss: Van Beveren stellte das *AIC* offiziell als etablierte archivische Einrichtung dar. Er nutzte dafür eine Ausstellungsinstallation, die auf Ordnung und Systematik verweist, und fand einen Ausstellungstitel, der für die weitere Richtung seiner Arbeit stand: *The Archives*. Der Begriff des Archivs wurde selbst zum neuen Namen der Einrichtung und verdeutlicht den Rückzug van Beverens aus der aktiven Arbeit mit dem *AIC*.¹¹⁷ Dieser Rückzug wurde nicht nur in formaler Hinsicht sichtbar, sondern auch darin, dass er das Archiv in geschlossene Kisten umlagerte und begann, verschiedene neue Projekte umzusetzen.¹¹⁸ Dem Einschnitt im Jahr 1981 entspricht ein Konzeptwandel, der die inaktive Phase des *AIC* begründet, der jedoch auch die Ausrichtung und Funktion des Archivs nach seiner Reaktivierung beeinflusste.

In der Zeit zwischen 1981/82 und 1990 weist das *AIC* eine konzeptuelle Analogie zu einem zeitgenössischen künstlerischen Archivkonzept auf, den „Time Capsules“ von Andy Warhol (1928–1987).¹¹⁹ Diese neue Grundlage löste die Verbindung des *Art Information Centre* zum „Musée d'Art Moderne“ endgültig ab: 1981 zog van Beveren von Amsterdam nach Rotterdam, wodurch es notwendig wurde, das gesamte Archiv zu verpacken, um es nach Rotterdam zu überführen. Dieser in erster Linie logistische Akt steht auch symbolisch für das Ende der Archivarbeit. Van Beveren legte das Archiv ab, gab es jedoch nicht vollständig auf. Durch die Einlagerung des Bestandes war er vom selbst auferlegten Anspruch entbunden, seinen Kunstkontext dokumentieren zu müssen. Er konnte sich auch der Bürde der Archivarbeit entledigen, ohne das Material vollständig aufgeben zu müssen.¹²⁰ Die Lagerung in Kisten bedeutete gleichermaßen sowohl die Abwesenheit als auch die Präsenz der Informationen.

Es ist eher unwahrscheinlich, dass van Beveren bereits 1981 die Einlagerung des *AIC* mit dem Sammeln und Archivieren bei Warhol assoziierte. Auch 1990, das Jahr der Archivreaktivierung, erscheint für einen Vergleich mit Warhols Archivwerk zu früh: Van Beveren hat sich nicht an diesem orientieren oder sich von ihm inspirieren lassen können.¹²¹ Warhol starb 1987; die „Time Capsules“ wurden im folgenden Jahr entdeckt, als bei Sotheby's Teile seines Nachlasses versteigert wurden. Bis dahin hatten die

„Time Capsules“ als unbedeutend gegolten.¹²² Erst 1994, mit der Eröffnung des *Andy Warhol Museum* in Pittsburgh, konnten die Boxen der Forschung und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Zu diesem Zeitpunkt war die inaktive Phase des AIC vorüber und das Archiv bereits verkauft. Entscheidend ist jedoch, dass van Beveren 2004 den Hinweis auf die „Time Capsules“ anbringt, damit auf eine Analogie der Archivkonzepte verweist und im Nachhinein eine mögliche Lesart des AIC vorgibt.¹²³

Die Bezeichnung „Time Capsules“ bezieht sich auf insgesamt 612 Pappkartons, in denen Warhol Gegenstände und Dokumente seines alltäglichen Lebens sammelte, „Fotografien, Zeitungen und Zeitschriften, Fanbriefe, Geschäfts- und Privatkorrespondenz, Kunstwerke, Bildvorlagen, Bücher, Ausstellungskataloge und telefonische Nachrichten neben anderen Gegenständen wie Ankündigungen von Dichterlesungen oder Einladungen zum Abendessen“.¹²⁴ Eine große Menge an Material, Wichtiges und Unwichtiges, Ephemerer, Alltägliches, aber auch Skizzen, Entwürfe und Arbeiten sammelten sich, erst ungezielt, dann absichtsvoll in diesen Kartons an. Bereits Mitte der 1960er Jahre hatte Warhol damit begonnen, Alltagsgegenstände sporadisch in Kisten, Schrankkoffern und Möbeln zu verstauen. Der Ursprung der „Time Capsules“ aber liegt im Jahr 1974, als verschiedene Materialien für den Transport in ein anderes Studio verpackt werden mussten. Aus diesem Umzug gingen vermutlich die ersten „Time Capsules“ hervor. Seit Mitte der 1970er Jahre legte Warhol die Materialien, die sich im Studio ansammelten, dann konsequent in einfachen Pappkartons ab. In jedem Monat stellte Warhol einen neuen Karton fertig, klebte ihn zu, beschriftete bzw. datierte ihn und öffnete ihn nicht mehr, nur einige „Time Capsules“ bilden die Ausnahme.¹²⁵ In dieser Weise verfuhr er bis zu seinem Tod. Im Laufe der Jahre wurde aus der organisatorischen Maßnahme und ihrem repetierten Akt ein künstlerisches Projekt. Das Archiv des *Andy Warhol Museum* ist heute im Besitz von mehr als 600 Kartons mit jeweils bis zu 280 Gegenständen.¹²⁶ Warhols Zeitkapseln lassen sich nicht mit Zeitkapseln gleichsetzen, wie sie im Rahmen einer allgemeinen kulturellen Praxis aus feierlichem oder zeitgemäßem Anlass, etwa bei einer Grundsteinlegung, eingelagert werden. Diese haben das Ziel, der Nachwelt sorgfältig ausgewählte Repräsentanten eines historischen Moments zu übermitteln. Die „Time Capsules“ von Warhol waren hingegen ungerichtet und ohne das Bewusstsein ihrer historischen Bedeutung angelegt. Warhol verfolgte mit der Ablage von Gegenständen nicht die Absicht, sie zu Reliquien eines Augenblicks oder einer Zeitspanne zu machen. John W. Smith, Kurator am *Andy Warhol Museum*, spricht von der Gesamtheit der „Time Capsules“ als einem „Register des Alltäglichen“ oder auch einem „kryptischen Tagebuch“.¹²⁷

Warhol bewahrte die Materialien auf, um die Möglichkeit zu haben, sie wieder zu verwenden, wie er selbst darlegt:

Tennessee Williams hebt alles in einem Schrankkoffer auf und schickt ihn anschließend in ein Lager. Ich habe auch mit Schrankkoffern angefangen, aber dann ging ich auf die Suche nach etwas Besserem, und jetzt tue ich

*alles in gleich große braune Pappschachteln mit einem farbigen Aufkleber an der Seite für den Monat des betreffenden Jahres. Ich hasse wehmütige Erinnerungen, und im tiefsten Inneren hoffe ich daher auch, dass die Schachteln alle verloren gehen, damit ich sie nie wieder durchzusehen brauche. Das ist noch so ein Konflikt. Sobald ich etwas bekomme, möchte ich es am liebsten gleich aus dem Fenster werfen, aber stattdessen sage ich danke und lege es in die Schachtel des Monats. Die Kehrseite der Medaille ist nämlich, dass ich Sachen wirklich aufheben will, damit sie eines Tages wieder Verwendung finden.*¹²⁸

Hierin spiegelt sich die Obsession eines Sammlers. Sammeln und Dokumentieren wurden im Zusammenhang mit den „Time Capsules“ allerdings zu einer künstlerischen Praxis. Vielmehr noch stellen sie im Gesamtwerk Warhols eine künstlerische Strategie dar.¹²⁹ Obwohl Bestandteil seiner Arbeit, beschreibt Warhol das Sammeln und Dokumentieren als einen Zwang. Smith spricht in Bezug auf Warhol von einer ständigen Herausforderung, „die Welt um sich herum aufzuzeichnen“.¹³⁰ Der Wunsch nach gleichzeitigem Vergessen und Bewahren jedes noch so ephemeren und unwichtigen Gegenstandes war das Leitmotiv des Projekts „Time Capsules“.¹³¹ Warhol stellt der Zwanghaftigkeit die rationale Begründung gegenüber, die Gegenstände in der Zukunft wieder in Gebrauch nehmen zu wollen. Dies rückt das Material in eine sinnvolle Disposition, es wäre somit nicht grundlos gesammelt und bewahrt worden.

Beide Aspekte, die Obsession des Sammelns und die mögliche Wiederverwendung des Materials, finden sich in van Beverens Arbeit mit dem AIC. So waren in akribischer, penibler Manier lange Listen der gesammelten Einladungskarten entstanden.¹³² In Abweichung vom ursprünglichen Anliegen, mit Künstlern in einen Austausch zu treten, hatte van Beveren Kunstinstitutionen angeschrieben und Werke angekauft, so dass der Bestand sich nicht allein durch den künstlerischen Austausch erweiterte. Warhols Sammlungsaktivität lag das Verlangen zugrunde, Dokumente und Gegenstände als Zeugnisse des alltäglichen Lebens zu bewahren. Unter diesem Ansatz und durch die Vielfalt der Assoziationen, die diese Sammlungsobjekte entfalten konnten, sowie durch die Kontinuität des Projekts wurden die „Time Capsules“ zu Kunstwerken. Warhol bannte das Chaos des Alltags in seine Pappkartons. Bei van Beveren war das Sammeln mit dem Wunsch verbunden, einen Überblick über die Kunst seiner Zeit zu erlangen, wobei sich die archivischen Tätigkeiten jedoch zunehmend verselbständigten, im Sinne eines ‚Archivierens um des Archivierens willen‘. Dieses Sammeln basierte grundsätzlich auf Aktion und Reaktion, d.h. auf der Strategie, mit der er das AIC begonnen und in den 1970er Jahren geführt hatte. Nach Mitte der 1970er Jahre war das Sammeln jedoch, wie herausgestellt werden konnte, seine Antwort auf die Wahrnehmung des Archivs in der Öffentlichkeit bzw. auf die Erwartung der Öffentlichkeit, das AIC funktioniere wie ein offizielles Archiv.

Für Warhol stellte die Verpackung der Materialien in Kartons einen Weg dar, sich des in unüberschaubarer Fülle täglich wachsenden Materials zu ent-

ledigen, ohne es vernichten oder der Vergessenheit anheim fallen lassen zu müssen. Das Material wurde eingelagert und auf diese Weise zu einem „externen Gedächtnis“ umgeformt. Dieses wuchs zwar weiter an, beinhaltete jedoch beide Möglichkeiten, sowohl das Material zu bewahren als auch, sich seiner durch Distanz zu entledigen. Thomas Sokolowski, Direktor des *Andy Warhol Museum*, und der Kunsthistoriker Udo Kittelmann verdeutlichen diese zwei Aspekte:

*Das Lager der Kartons bildete ein ständig anwachsendes externes Gedächtnis, das der täglichen Entlastung diente. Es ist damit auch ein Werkzeug des Vergessens. Alles, was in den Time Capsules abgelegt ist, belastet nicht mehr das tägliche Leben, ist aber auch nicht vernichtet, denn jede Kiste befindet sich in einem Bereich zwischen Anwesenheit und Verschwinden.*¹³³

Dieser Zustand lässt sich auch auf die für van Beveren in Bezug auf das AIC herausgearbeitete Lage beziehen: Da er den Archivbestand in Kisten lagerte, ohne ihn zu benutzen, konnte er sich vom Material entlasten und sich des Zwangs entledigen, seinen Kontext sammelnd dokumentieren und die gesammelten Informationen systematisieren zu müssen.

Eine Übereinstimmung beider Archivkonzepte liegt darin, dass das abgelegte Material in der Zukunft neu belebt und das eingelagerte Archiv nach einer unbestimmten Zeitspanne wieder benutzt werden konnte.

3.2.4 Die Reaktivierung des Archivs und Ausblick

Das Konzept des Archivs seit 1989, als van Beveren das AIC nach einer zeitlichen Distanz reaktivierte, offenbart eine veränderte Perspektive des Archivgründers auf das Material. Ein zentraler Aspekt der wieder aufgenommenen Arbeit mit dem AIC lag in der Vermittlung der Materialien durch Ausstellungen und der Verbreitung von Informationen in Form von Auflagenobjekten und Editionen. Mit den Aktivitäten des „Ausstellungsbüros“ erhielten die Materialien des Archivs einen neuen Sinnzusammenhang. In diesen Ausstellungen wurden ausschließlich künstlerische und dokumentarische Materialien des Archivs präsentiert. Anders als bei den meisten der vorangegangenen Archivausstellungen in externen Kunstorten stand nicht mehr das Archiv im Vordergrund. Daraus wird ersichtlich, dass van Beveren zwischen 1989 und 1993 bereits einen historischen Blick auf das Material hatte und das Archiv als etwas Abgeschlossenes betrachtete. In diesem Punkt weicht das Konzept von dem der „Time Capsules“ ab, deren Funktion für Warhol in der Gegenwart verankert war, wie Smith betont:

*Obwohl es nicht unbedingt Warhols Wunsch war, die Welt zu „erkennen“, sind die Time Capsules doch ein klarer Beleg dafür, dass er zumindest daran glaubte, sie in den Griff bekommen bzw. eindämmen zu können.*¹³⁴

Die endgültige Trennung vom Archiv im Jahr 1993, die zugleich dessen Auflösung bedeutete, befreite van Beveren sowohl vom Anspruch, die Ent-

wicklungen und Ereignisse der verschiedenen Kunstströmungen seiner Zeit kontinuierlich zu dokumentieren, als auch von der sich selbst auferlegten Verpflichtung, für deren Vermittlung Sorge zu tragen.¹³⁵

Das Jahr 1993 stellt keine radikale Zäsur in van Beverens beruflicher Laufbahn dar; verschiedene Strategien und Methoden, die er im Kontext des Archivs entfaltet hatte, haben sich in seiner Arbeit fortgesetzt. Bereits seit 1969 war die Kunstorganisation ein Aspekt in van Beverens Arbeit. Seit 1990 lassen sich seine Tätigkeiten insgesamt mit dem Begriff der Kunstorganisation umschreiben. Darüber hinaus bezeichnet van Beveren die Organisation von Ausstellungen, die Beratung von Kunstinstitutionen und den Aufbau von Sammlungen als Agieren im Hintergrund der Kunstszene.¹³⁶ Weitere Analogien finden sich in seinem Bestreben, auf den Kunstkontext einzuwirken und nach neuen Ideen in der Kunst zu suchen, Letzteres auch in historischen Kunstrichtungen: Van Beverens Kunstinteresse richtet sich auf die historischen Avantgarden, insbesondere auf Expressionismus und Surrealismus, für die er sich auch als Kunstsachverständiger ausbilden ließ. Dieses Interesse hatte bereits seit langem bestanden, obwohl er sich vor 1993 nahezu ausschließlich mit den neuen Avantgarden der 1960er und 1970er Jahre auseinander gesetzt hatte.

In Bezug auf die Zusammensetzung des Bestandes der neuen Kunst-Bibliothek, die van Beveren des Weiteren aufgebaut hat, ist der konsequente Unterschied zum Archivgut des *Art Information Centre* hervorzuheben: Die Bibliothek besteht hauptsächlich aus Werk- und Auktionskatalogen sowie Monografien zu Kunstthemen und Künstlern. Das Hauptkriterium für die Aufnahme einer Publikation in den Bestand ist ihr Informationswert für van Beverens Arbeit. Angedacht ist es, zusätzliche ephemere Informationen, wie beispielsweise Einladungskarten oder Fotos, den alphabetisch geordneten Publikationen thematisch entsprechend zuzuordnen. Punktuell ist eine Zuordnung bereits vorgenommen worden, so dass ein kontinuierliches Assoziationsspiel bei der Bibliotheksrecherche in Gang gesetzt wird.¹³⁷ Einige dieser ergänzenden Informationen entstammen noch dem *AIC*-Bestand. Die Bibliothek zeigt so die Rückkehr zum ‚Informationsobjekt‘, wie van Beveren im Folgenden ausführt:

*Das ist meine Arbeit, die darin steckt. Die Leute, die hier vorbeilaufen [...] sehen einen gewöhnlichen Schrank mit Büchern, aber für mich – und darum muss er in der Mitte stehen – ist es vorstellbar, dass ich ihn auch noch immer irgendwo anders ausstelle. [...] und auch hier kann man dann wieder sehen, [...] dass er einerseits das Büro in zwei Stücke teilt [...] und einen Raum zum Arbeiten schafft, er andererseits aber auch noch immer die alte Idee von einem schwarzen kleinen Regal mit der Aufschrift Art Information Centre beinhaltet.*¹³⁸

3.3 Das Organisatorische und das Künstlerische im AIC

Das AIC umfasste sowohl eine künstlerische Ebene als auch eine Ebene der Organisation von Informationen, d. h. es war sowohl Kunstwerk als auch Kunstorganisation. Beide Ebenen waren untrennbar miteinander verbunden und traten wie bereits erläutert in den einzelnen Phasen der Archiventwicklung in unterschiedlicher Intensität hervor.

Das Künstlerische etwa zeigte sich besonders deutlich während der Entstehungsphase des AIC, da sich van Beveren in ihr vom „Musée d'Art Moderne“ inspirieren ließ. Die Aktivitäten, d. h. Korrespondenz und Austausch, definierte van Beveren hingegen als künstlerische Form der Organisation. Sie entfalteten sich im Rahmen des an das Objekt des Regalschränkchens gebundenen konzeptuellen Kunstwerks, der Idee einer fiktiven Institution. Die Entwicklung des AIC war von Beginn an offen; es existierte weder ein definiertes Ziel, auf das das Projekt hinauslaufen sollte, noch war eine bestimmte Form der Realisierung vorgeschrieben. Das AIC reflektierte die Reaktionen der Künstler und der Öffentlichkeit, indem van Beveren es ihren Erwartungen und ihrer Wahrnehmung entsprechend gestaltete und führte. In diesem Zusammenhang lässt sich das AIC als Kunstidee und *work in progress* betrachten. Dabei spielte es keine Rolle, ob sich die Kunstorganisation auf einer künstlerischen oder institutionellen Ebene entwickelte. Die ursprüngliche Kunstidee blieb bestehen, obwohl van Beveren sich nach 1975 nicht mehr als Künstler definierte und das AIC wie eine ‚offizielle‘ Einrichtung führte.

Die Verbindung zwischen dem Künstlerischen und dem ‚institutionellen‘ Rahmen in Konzept und Realisierung des AIC rückt das Archiv wie beschrieben in die Nähe des „Musée d'Art Moderne“, in dem sich Kunst und Präsentationsrahmen miteinander vereinen. Wall spricht von einer Verflechtung des Kunstbegriffs mit dem Museumsbegriff.¹³⁹ Anders als bei Broodthaers' Museumsinstallation resultiert die Korrelation zwischen beiden Ebenen im *Art Information Centre* nicht aus einer künstlerischen Hinterfragung der Museums- bzw. Archivinstitution. Der museale Präsentationsraum, den Broodthaers mit dem „Musée d'Art Moderne“ installierte, war zugleich ein Ort der Reflexion über das Museum.¹⁴⁰ Van Beveren brachte im *Art Information Centre* keine Institutionskritik zum Ausdruck. Er wählte eine institutionelle Gestalt, um Aktivitäten zu entfalten, die von der Idee der künstlerischen Interaktion getragen wurden. Hierin, in der Nutzung dieser Gestalt als künstlerisches Medium, liegt die Verbindung zwischen Kunst und Institution. Die Ergebnisse dieser Aktivitäten bildeten sich im Konvolut des AIC ab.¹⁴¹ Je weiter sich das AIC zeitlich von seinem Ausgangspunkt, dem Objekt, entfernte, desto mehr gewann die institutionelle Ebene Raum, forciert durch die Wahrnehmung des AIC von außen. Diese Entwicklung erreichte zwischen 1990 und 1993 ihren Höhepunkt, als van Beveren den Bestand des AIC ausschließlich zu Präsentationszwecken nutzte und er zum bloßen Material des Organisationsbüros wurde. Dennoch blieb die künstlerische Idee erhalten, rückte jedoch in den Hintergrund.

Die Arbeit mit dem AIC wurde von bestimmten Prinzipien begleitet, die sowohl die künstlerische Ebene des Projekts als auch die Organisation der Einrichtung bestimmten. Ein wichtiges Prinzip ist das der Anonymität, das sich vor allem in der künstlerischen Interaktion zeigt, in der van Beveren anonym bzw. unter dem Titel ‚Direktor‘ fiktiver Institute auftrat. Auch die Realisierung von Kunstwerken unter dem Namen verschiedener Künstler, allerdings mit deren Wissen, lässt sich unter diesem Prinzip betrachten. Die Anonymität van Beverens ließ die Aktion oder Intervention selbst in den Vordergrund rücken; Gestaltung und Ergebnis der Kommunikation bildeten hier die Bedeutungsebene.

Die Person van Beverens, in seiner Erscheinung als Künstler oder später als Organisator bzw. Kurator, trat in der Interaktion in den Hintergrund. Seine Aufgabe sah er in der Initiation künstlerischer Projekte und Kommunikationsprozesse.¹⁴² Der Schweizer Künstler John M. Armleder bemerkt zu diesem Aspekt:

*Die Bedeutung, die es für ihn hatte, mit allen diesen Künstlern etwas zu machen, war so groß. Er war fasziniert. Er war wohl mehr oder weniger auch ein Künstler, aber nicht richtig [...]. Er hat ihnen diese merkwürdige Energie gegeben, alle diese Sachen zu machen. Aber man konnte auch erleben, dass sich sein Interesse von einem Tag auf den anderen Tag änderte... Und das war total o.k.*¹⁴³

Die Suche und das Entdecken neuer Kunstformen, Ideen und Künstler sind Resultate von van Beverens Bestreben, Impulse zu verleihen und neue Entwicklungen anzustoßen. Van Beveren bezog aus dem Wunsch, Neues zu entdecken, seine Motivation. Dieser Wunsch bildete eine entscheidende Grundlage seiner Arbeit. Der Archivbestand zeigte, dass van Beveren den Wert gedruckter ephemerer Materialien aus der Kunstszene erkannt hatte, noch bevor Museen und Galerien ihre Bedeutung registrierten. Hansen führt diesen Gedanken zum Konvolut des AIC aus:

*The value of a collectible comes about through by chance. You cannot tell what ordinary things life is embedded with today will be pop art or culture collectibles in twenty or thirty years. That's because you can't tell what is going to be invented that will put it out of business and kill it making any [things] that are saved rare and valuable. That was a game we played in the sixties. The worthless object that becomes a valuable collectible emerges out of chaos, randomness and chance change. [...] These objects are around us all the time [...]. It is impossible to predict in advance what will make it. Except for a few people of genius. I am one, but I don't care. Peter van Beveren is such an exception. It takes one to spot one. In a way he is a sort of intelligent Phil Spector of Correspondence Art. [...] Like Spector at sixteen or seventeen Mr. van Beveren was ready. The signals were coming in. He was hooked on art and all the art you could get in Middelburg was stuff about art. Art information.*¹⁴⁴

Allerdings verfolgte van Beveren das neu Entdeckte nie bis zu seinem Ende, d. h. bis es sich im Kunstkontext etabliert hatte und anerkannt war. Dies gilt sowohl für das Archiv und dessen Gegenstand als auch später für die

Galerie.¹⁴⁵ Er widmete sich mit verschiedenen Projekten neuen Richtungen, Themen, Kunstformen und Künstlern, bevor sich ein Publikum für diese Projekte gebildet hatte, und nahm dabei auch finanzielle Risiken in Kauf. Die Vielzahl der Tätigkeiten, die er im Laufe der Jahre begann, weisen ebenfalls auf ein kontinuierlich sich wandelndes Interesse und eine beständige Suche nach neuen Aufgabengebieten bzw. Projekten hin: Er arbeitete als Künstler, Galerist, Kunstsachverständiger und Kurator, eröffnete ein Organisationsbüro und beschäftigte sich mit dem Aufbau einer neuen Bibliothek. Nach dem Verkauf des Archivs richtete sich sein Interesse auf historische Gebiete in der Kunstgeschichte, um hier Anregungen zu finden. Dieses ‚Neue‘ ist für ihn nicht an aktuelle Entwicklungen in der zeitgenössischen Kunst gekoppelt.

Grundlegend für das AIC war eine assoziative Arbeitsweise. In van Beverens Schaffen ist sie weniger greifbar, spielte hier aber dennoch eine wichtige Rolle. Ein Kunstwerk, eine Abbildung, eine Information oder ein Dokument konnte von Beveren als Inspiration dienen, ein neues Projekt, eine Ausstellung oder eine Edition ins Leben zu rufen. Das Assoziative machte die Lebendigkeit des Archivbestands aus; es findet sich auch in der neuen Bibliothek van Beverens, in der historische und aktuelle Informationen miteinander in Beziehung gesetzt werden. In Bezug auf dieses Assoziationsgeflecht lässt sich ein weiterer Vergleich mit den „Time Capsules“ von Warhol anstellen. Er zeichnet sich in der Darstellung von Sokolowski und Kittelmann ab:

[Es] erzählen Warhols abgenutzte Wegwerfartikel so viel mehr als jedes Geschichtsbuch jemals aufdecken könnte. [...] Die Enthüllung ergibt sich aus der kreuz und quer betriebenen Untersuchung jedes einzelnen Fragments. Statt vorangetrieben zu werden, wird der Forschende ermutigt, bei jeder Gelegenheit innezuhalten, zu lesen, einzuordnen und erst dann weiterzumachen. Es gibt keine kanonische Lesart außer derjenigen in Andy Warhols eigenem Kopf. [...] Kurzum, anders als ein Kreuzworträtsel, bei dem die Fragen und Antworten verbaler Natur sind, lassen sich die Time Capsules am besten als Bilderrätsel oder umfassende Kompendien visueller Symbole und Zeichen goutieren und „lesen“, die Warhol aus der riesigen Bildsprache des kulturellen Umfeldes, in dem er lebte, herausdestillierte.¹⁴⁶

Der Inhalt der „Time Capsules“ und der Bestand des Art Information Centre zeichneten sich dadurch aus, dass in ihnen die Kategorien Kunstwerk und Dokumentation entgrenzt wurden und die Materialien in ihrem assoziativen Nebeneinander eine hierarchische Ordnung unterwanderten. Dem Betrachter und Forscher, im Falle der „Time Capsules“, bzw. dem Besucher des AIC eröffnet respektive eröffnete sich dadurch eine Vielfalt möglicher Lesarten. Kunstwerke, Dokumente, Memorabilien, Requisiten und andere Materialien wurden zu Informationen gleichen Wertes. Van Beveren führte in seinem Archiv den Beweis, dass Informationen auch im Ephemeren, Unscheinbaren und Unpräzisen liegen. Hansens Text, der einen Einblick in die Vielfalt der dokumentarischen und künstlerischen Materialien des Archivs gibt, steht beispielhaft für eine der zahlreichen Möglichkeiten,

sich das Archiv zu erschließen. Ausgehend von der Beschreibung der Ausstellungspräsentation entwickelte Hansen eine individuelle, kontextbezogene Lesart. Indem er den Aspekt des Assoziativen in van Beverens Arbeit und seinem Archiv aufgreift, veranschaulicht er etwas vom Potential des AIC:

*Peter has done a better job of isolating, arranging and displaying and communicating than the fat old spoiled rich Frenchman [Claude Monet] did with his murky dead morbid lily pad paintings. [...] Peters archive collection is like an oddball art Times Square or Waterloo Plein Flea Market. You spend a little time in it and you run into all kinds of people you know.*¹⁴⁷

Das Assoziative stellt einen zentralen Aspekt dar, unter dem das Archiv sowohl als Kunstwerk als auch als Organisations- und Informationsort wahrgenommen werden kann: Für letztere Perspektive gilt, dass Dokumentation nur innerhalb eines Kontextes oder in Bezug auf einen Kontext sinnvoll ist.¹⁴⁸

Auf die spielerische Komponente des AIC ist bereits mehrfach eingegangen worden. Sie zeigte sich in fiktiven, irritierenden, provokativen oder interaktiven Projekten, Werken und Aktivitäten. Van Beveren bezeichnet viele seiner Projekte als Spiele und bezieht sich dabei konkret auf das AIC, die Galerie und *The Archives* (zwischen 1990 und 1993).¹⁴⁹ Auch die Idee der fiktiven Institutionen gestaltete van Beveren als Spiel mit der Seriosität offizieller Einrichtungen, wenn er die erdachten Institutionen für die künstlerische Interaktion einsetzte.

Der Übergang zwischen spielerisch-künstlerischem Ausdruck auf der einen und einer seriösen, institutionellen Form der Kunst-Organisation auf der anderen Seite waren allerdings fließend. Van Beveren musste bereits Mitte der 1970er Jahre feststellen, dass sich die Idee des Archivs zunehmend verselbständigte. Spielerische und künstlerische Momente des AIC wurden von der Öffentlichkeit nicht wahrgenommen, sondern allein dessen museale bzw. archivische Funktion. Dennoch lässt sich diese Entwicklung als Teil des Spiels verstehen, auf das van Beveren einging und das er fortführte. Es veränderte das ursprünglich künstlerische Konzept des AIC gleichsam radikal.

3.4 Resümee

In seinen Anfängen war das AIC sowohl Kunstidee als auch Kunstobjekt. Das Archivische der Einrichtung, das in einer kontinuierlichen Dokumentation des Kunstkontextes und der zunehmend akribischen Inventarisierung der Archivmaterialien liegt, trat im Laufe der 1970er Jahre immer deutlicher hervor. Erst zu Beginn der 1980er Jahre, als van Beveren das *Art Information Centre* in *The Archives/Art Information Centre* umwandelte, präsentierte er es jedoch ausschließlich als Archiv.

Anhand dieser Entwicklung zeichnet sich die Ambivalenz des *Art Information Centre* ab, die seine Besonderheit ausmacht. Das Archiv oszilliert zwischen Kunstwerk und Kunstorganisation bzw. Kunstinformation: Als

Kunstwerk ist das AIC zu betrachten,¹⁵⁰ da der Ausgangspunkt von van Beverens Aktivitäten in der Kunst selbst, dem „Musée d'Art Moderne“ liegt. Auch wenn im Verlauf der Zeit die Archivorganisation ins Zentrum seiner Arbeit trat, liegt dem AIC eine in ihrem Ausgang offene künstlerische Idee zugrunde. Dem späteren Dokumentationsgegenstand, Künstlerpublikationen, näherte sich van Beveren somit nicht von außen, sondern als Künstler. Darüber hinaus war das AIC ein Archiv und als solches einem bestimmten Gebiet in der Kunst gewidmet, dessen Zeugnisse in seinem Konvolut bewahrt wurden. Es bot eine Momentaufnahme dessen, was in einer bestimmten zeitlichen Phase im Kunstkontext geschah. Vor diesem Hintergrund sind beide Perspektiven auf das *Art Information Centre*, die künstlerische wie die organisatorische, zwei Seiten ein und desselben Kunst-,Objekts'.

In seiner gesamten Arbeit hat sich van Beveren kontinuierlich in einem Grenzbereich bewegt. Er definierte sich selbst zunächst als Künstler, distanzierte sich Mitte der 1970er Jahre jedoch von dieser Idee. Er arbeitete schließlich sogar als Galerist und Kunsthändler, doch dienten die Galerie und das Organisationsbüro *The Archives* keinen kommerziellen Interessen, sondern waren auf Information und Vermittlung ausgerichtet. Dieselben Strategien und Prinzipien, die er in seiner künstlerischen Arbeit entwickelte, finden sich auch in allen anderen Bereichen, in denen er seither tätig gewesen ist: das Prinzip der Anonymität, die kontinuierliche Suche nach Neuem in der Kunst, eine assoziative Arbeitsweise und das Prinzip des Spielerischen.

In der Bestimmung oder Funktion des Archivs war die Art der Wahrnehmung dieser Einrichtung immer von besonderer Bedeutung: Damit ist sowohl die Perspektive gemeint, unter der die Öffentlichkeit das *Art Information Centre* betrachtete, als auch die Perspektive, die van Beveren selbst gegenüber seiner Arbeit einnahm. Van Beveren führt dies anhand der Betrachtung von Kunstkatalogen aus:

Ich sehe beispielsweise einen Katalog als Teil von etwas und als Objekt an. Man kann ihn auf verschiedene Weise wahrnehmen: Einerseits wie einen Katalog von einer Sammlung. Man kann ihn aber auch andererseits als einen Katalog von etwas ansehen, das in diesem Moment in der Kunstgeschichte oder in der Welt der Kunst geschieht. So kann das für mich genauso gut eine Kunstarbeit, eben Kunst sein.¹⁵¹

Die aufeinander folgenden (Arbeits-)Phasen und der Wandel des AIC während dieser zeitlichen Phasen legen es zudem nahe, von einem Kunstprojekt zu sprechen. Einerseits bestand eine Nähe zum „Musée d'Art Moderne“ von Marcel Broodthaers, andererseits wies das *Art Information Centre* an einem bestimmten Punkt eine Analogie zum Konzept der „Time Capsules“ von Andy Warhol auf. Innerhalb dieses Rahmens erweist sich das AIC als Beitrag zu institutionellen Konzepten in der Kunst. Dabei stellt

es kein politisches Statement dar und gehört nicht zum Bereich der *institutional critic* seit den 1960er Jahren. Dem Begriff und der Erscheinung der so genannten alternativen Kunst stand van Beveren distanziert gegenüber. Seiner künstlerischen und organisatorischen Arbeit lag keine Kritik an der Institution des Museums oder am Kunstsystem insgesamt zugrunde. Im Gegenteil arbeitete er oft mit Museen zusammen und realisierte dort zahlreiche Archivausstellungen. Allerdings bemühte er sich permanent um finanzielle Unabhängigkeit von offiziellen Institutionen, um frei und unbeeinflusst arbeiten zu können.

Das *Art Information Centre* ist in der Gesamtheit seiner Entstehung, seines Konvoluts und der Aktivitäten in seinem Kontext zu betrachten; indem diese Perspektiven zusammengeführt werden, kann es als Kunstwerk wahrgenommen werden.

- 1 Auf den Einladungskarten zur Ausstellung des *Art Information Centre* 1974 („Betreten der Ausstellung verboten“, *Kunststiftung Rotterdam*) und in einem Zeitungsartikel, der anlässlich der Ausstellungseröffnung erschien (vgl. *Museumjournaal* 1974), ist 1972 als Gründungsjahr angegeben. Van Beveren nennt in zwei Interviews allerdings das Jahr 1969; vgl. Interview van Beveren 2004, Z. 107–145; Interview van Beveren 2001, Z. 15–21; 36–53.
- 2 Darunter Joseph Beuys, Daniel Buren und Marcel Broodthaers.
- 3 Vgl. Interview van Beveren 2001, Z. 58–60; vgl. auch Interview van Beveren 2004, Z. 73–76; 78–86.
- 4 Interview van Beveren 2004, Z. 73–86. Dem Werk Joseph Beuys' begegnete van Beveren zum ersten Mal 1970, in einer von van Daalen organisierten Ausstellung („Joseph Beuys: Tekeningen uit de collectie van de Grinten/Zeichnungen aus der Sammlung van der Grinten“, *De Vleeshal*, Middelburg).
- 5 Marcel Broodthaers gründete 1968 das „Musée d'Art Moderne, Département des Aigles“ mit der „Section XIXème siècle“ in seinem Haus in Brüssel. Im Laufe der folgenden Jahre inszenierte er weitere Abteilungen. Die letzte Abteilung entstand 1972 als „Musée d'Art Ancien, Département des Aigles, Galerie du XXe Siècle“ und wurde auf der „documenta 5“ in Kassel gezeigt. Vgl. u. a. Ausst.-Kat. Hannover 1996, S. 81–83; Wall 2004, S. 247–265.
- 6 Interview van Beveren 2004, Z. 110–130. Van Beveren beschreibt diesen Eindruck allerdings als einen sehr subjektiven.
- 7 Interview van Beveren 2001, Z. 45–47.
- 8 Interview van Beveren 2001, Z. 18–21; 50–53.
- 9 Interview van Beveren 2004, Z. 135.
- 10 Für das „Museum voor Denkbeelden, Geheugen en Geweten der Conceptuele Kunst“ und das „Musée des Vampires“ vgl. *Museumjournaal* 1980. Siehe auch Das Archiv des Museums of Museums – Johan van Geluwe: „Museum voor Denkbeelden, Geheugen en Geweten der Conceptuele Kunst“. URL: <http://www.keom.de/archive/geluwe/inhalt/285.html> [Stand: Januar 2005]; Das Archiv des Museums of Museums – Johan van Geluwe: „Musée des Vampires“. URL: <http://www.keom.de/archive/geluwe/inhalt/286.html> [Stand: Januar 2005]. Weitere fiktive Institute waren u. a. „Artificial Photographs Limited“, „Museum for artistic errors“, „Museum for artistic failures“, „The Institute for beauty culture“, „Proud Family Inc“. Einige von ihnen blieben nur Entwürfe. Zur Eröffnung des „Musée des Vampires“ ließ van Beveren 1976 in Kooperation mit Jürgen Elsässer Einladungskarten drucken. Der Text darauf lautete: „*Invitation Pour: Le Musée des Vampires, Vous Prient de bien vouloir honorer de votre présence le vernissage du Musée des Vampires qui aura lieu chez vous à minuit. La Directrice*“ (siehe Nachlass van Beveren, *Studienzentrum für Künstlerpublikationen/ASPC im NMWB*).
- 11 Die Verwendung des Titels stiftete bei einigen Empfängern der Briefe Verwirrung, wie der Brief von Jean Sellem zeigt: „*Dear Sir, I would appreciate receiving information about the Museum for Ideas, Memory, and Conscience of Conceptual Art. Since five years back I am running an experimental art laboratory without commercial interests – Galery S:t Petri – and in connection with this gallery I also have an Archive of Experimental and Marginal Art. It is for this archive I would like to receive materials from your museum.*“ Brief von Jean Sellem an Peter van Beveren vom 25.7.1976.
- 12 Van Beveren erläutert dies wie folgt: „*Zum Beispiel gab es eine Serie von Kärtchen, die ich an die Künstler umhersandte, wenn ich etwas ganz schlecht fand. [...] Das war ein vorgedrucktes Kärtchen, worauf stand: An diesem oder jenem Tag habe ich Ihre Ausstellung irgendwo besucht. Ich habe gesehen, dass Sie das und das ausgestellt haben, aber ich habe diese oder jene Arbeit schon vor einigen Jahren von einem anderen Künstler gesehen.*“ Interview van Beveren 2004, Z. 518–527. Eine Serie

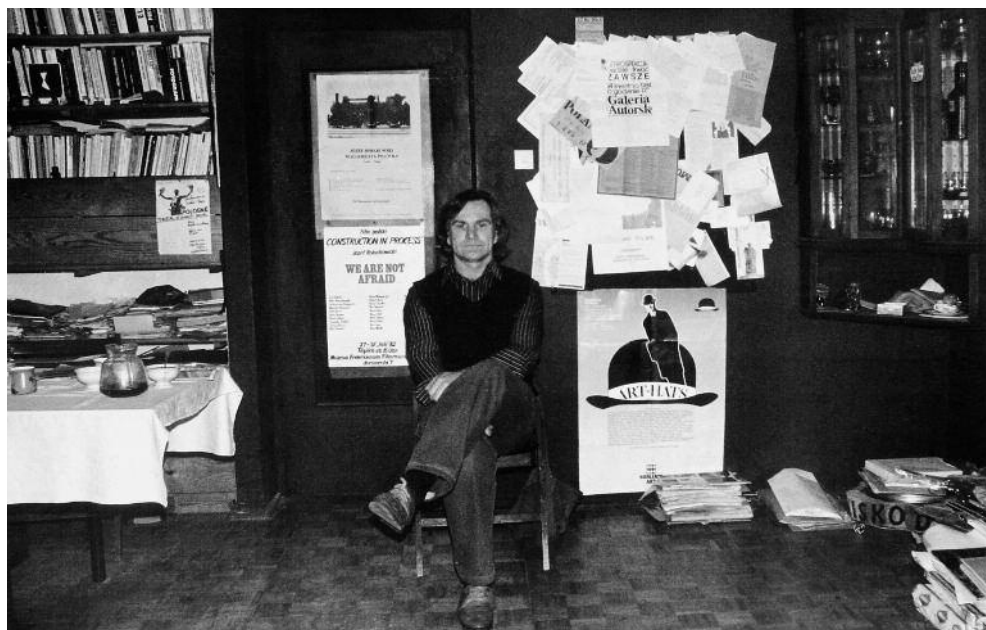
- von 20 Kärtchen trug beispielsweise den Stempelaufdruck: „Where do correct ideas come from?“; ein vorgezeichneter Entwurf für einen Stempel oder ein Institut zeigt den Titel „International stimulators finish what the artists have undone“ [1974] (siehe Nachlass Peter van Beveren, *Studienzentrum für Künstlerpublikationen/ASPC im NMWB*).
- 13 „[...] das war mehr oder weniger, um Künstler abzuholen.“ Interview van Beveren 2001, Z. 201.
 - 14 Interview van Beveren 2004, Z. 527–529; 536–541. Mehrfach bezeichnet er die Aktionen mit den fiktiven Instituten scherzhaft als „Büro spielen“; vgl. u.a. Interview van Beveren 2001, Z. 45.
 - 15 Vgl. Interview van Beveren 2004, Z. 1166f. Weder Sammler noch (Kunst-)Institutionen schrieb er an; als Ausnahme nennt van Beveren das *Archiv Sohm*; vgl. Interview van Beveren 2004, Z. 1171. In einem Brief an Hanns Sohm erwähnt er allerdings auch Sammler. Es könnten hier Künstler gemeint sein, die eine eigene Sammlung besaßen, wie etwa Fluxus- und Mail-Art-Künstler (beispielsweise Ben Vautier, George Brecht/Robert Filliou, Geza Perneckzy) sowie Künstler und Kunstschaffende in den 1960er und 1970er Jahren, u.a. Raúl Marroquín.
 - 16 Vgl. Interview van Beveren 2004, Z. 553–555.
 - 17 Brief von Peter van Beveren an Hanns Sohm vom 17.5.1973.
 - 18 „*Since a few months I am corresponding with Dieter Roth, that is to say, I am sending him postcards and he is sending me postcards. Dieter wrote me to ask you to send some information to me, on his work.*“ Brief von Peter van Beveren an Hanns Sohm vom 17.5.1973.
 - 19 Seit 1984 nahm van Beveren zur Inventarisierung einen IBM-Computer zu Hilfe; auf diese Weise entstanden vorwiegend Bestandslisten der Einladungskarten und Künstlerbücher. Zur Inventarisierung bestand im Grunde keine Notwendigkeit, da sich van Beveren in seinem Archiv auch ohne die Listen zurechtfindet; vgl. Interview van Beveren 2001, Z. 1655–1658.
 - 20 Interview van Beveren 2004, Z. 1287f.
 - 21 Auf die Frage, mit welchen anderen Archivgründern er in Kontakt stand, antwortet van Beveren: „*Nur mit Hanns Sohm, aber das kam, weil wir teilweise an den gleichen Sachen interessiert waren und ich damals auch ein ganz großes Dieter-Roth-Archiv hatte. [...] die Sachen, die er doppelt hatte, schickte er mir und ich schickte ihm viel zur Visuellen Poesie, die ich nicht in meinem Archiv haben wollte. [...] ich schickte ihm kleine Bücher und Information und wir schrieben uns ab und zu.*“ Interview van Beveren, 2004, Z. 1171–1176.
 - 22 Für das Künstlerbuch beispielsweise, das anlässlich van Beverens Ausstellung in Hasselt 1981 erschien, sandte Sohm im Gegenzug Bücher von Dieter Roth, „Mundunculum“ und „Die blaue Flut“; vgl. Brief von Hanns Sohm an Peter van Beveren vom 28.3.1981. Für ein Stempelbuch und Originalstempel van Beverens bot Sohm ihm seinerseits Originalstempel von Roths „Mundunculum“ an; vgl. Brief von Hanns Sohm an Peter van Beveren vom 29.7.1976.
 - 23 Darüber hinaus sagte Nannucci zu, einen Beitrag für das von van Beveren geplante Projekt „World Art Magazine“ zu liefern. Auch planten beide, ein Multiple herauszubringen, das ebenso wie die Zeitschrift nicht zur Ausführung kam.
 - 24 Interview van Beveren 2004, Z. 1402–1409.
 - 25 Vgl. u.a. van Beveren 1977; van Beveren 1975b. Mike Crane bat van Beveren um zwei Mail-Art-Arbeiten für sein Buch „A Brief History of Correspondence Art“; vgl. Brief von Mike Crane an Peter van Beveren vom 24.9.1977.
 - 26 Der künstlerische Ursprung des AIC erklärt, warum das Archiv während der Zeit seiner Existenz privat und abgesehen von Ausstellungen der Öffentlichkeit nicht zugänglich war, obwohl es als offizielle Institution wahrgenommen wurde. Verschiedene Hochschulen schickten Studenten für Recherchen und Studienarbeiten ins AIC; vgl. Interview van Beveren 2001, Z. 1634–1651.
 - 27 van Beveren 1974.
 - 28 Allerdings befasste sich die Kunstzeitschrift „Museumsjournaal“ mit der Archivierungssystematik des *Art Information Centre*: „*Alles [...] wordt gekodeert en in drie Kaartsystemen bijgeschreven: Kaartsystem 1 – hierin zijn onder de Letter A en een kodeciffer alle katalogi etc. ondergebracht betreffende eenmanstentoonstelling; Kaartsystem 2 – hierin zijn onder de letter B en een kodeciffer alle katalogi etc. ondergebracht betreffende groepententoonstellingen; Kaartsystem 3 – bevat in alfabetische volgorde alle namen van kunstenaars, die op een of andere wijze met informatie in het A.I.C. ver tegenwoordig zijn.*“ Museumsjournaal 1974.
 - 29 Mit Werken von u.a. Christo, Ed Ruscha, Joseph Kosuth, *General Idea* und amerikanischen Fluxus-Künstlern sowie mit Publikationen der *Beau Geste Press*. Teilweise waren nicht nur Korrespondenzen, Publikationen, Ephemera etc. darunter, sondern auch größere Arbeiten. Ein zentraler Raum zeigte das AIC in nachgebauter Form und präsentierte auch die Karteikarten des AIC; vgl. Interview van Beveren 2001, Z. 210–217.
 - 30 Vgl. Interview van Beveren 2004, Z. 210. Des Weiteren erklärt van Beveren: „*All diese [Zeugnisse von] Künstlern, die das van Abbemuseum zeigte, außer Schwitters, weil der schon Jahre tot war, kamen aus meinem direkten Kontakt und waren Reaktionen auf meine Stempeltexte oder entstammten einer gemeinsamen Arbeit.*“ Interview van Beveren 2004, Z. 244–247.
 - 31 Interview van Beveren 2001, Z. 99–101.
 - 32 Interview van Beveren 2004, Z. 269–273.
 - 33 Vgl. Interview van Beveren 2004, Z. 101–105.
 - 34 Interview van Beveren 2004, Z. 235–237.
 - 35 Interview van Beveren 2004, Z. 222–225. Für seine Einstellung gegenüber der bisherigen künstlerischen Arbeit findet van Beveren folgende Formulierung: „*Ich finde, das hat auch mit dem*

- Gefühl zu tun, das ich bereits angesprochen habe: Die Kunstszene war für mich so eine Art „geheimer Jungenbund.“ Interview van Beveren 2004, Z. 673–675.
- 36 Vgl. Interview van Beveren 2004, Z. 215–219.
- 37 „[Das fand ich] gar nicht interessant, [...] nur Künstler zu sein. Und deshalb gelangte ich bereits nach dieser Van-Abbemuseum-Ausstellung zur Entscheidung [die Arbeit als Künstler zu beenden]. Das [...] ging auch zu einfach.“ Interview van Beveren 2004, Z. 241–246.
- 38 Interview van Beveren 2004, Z. 278–282.
- 39 Zwei andere Veranstaltungen sind in diesem Zusammenhang zu nennen: 1975 organisierte Maurizio Nannucci die Ausstellung „Small Press Scene“ in Italien und 1976 fand in Antwerpen das „Text-Sound-Image – International Press Festival“ statt; vgl. auch Schraenen 1996c, S. 15. Über das „Art Information Festival“ (13.9.–19.10.1975) entstand ein Film. Darüber hinaus brachte van Beveren einen Katalog heraus, der eine von ihm verfasste Einleitung, einen kunsttheoretischen Text zum Festival und Beiträge verschiedener Künstler enthielt, vgl. Ausst.-Kat. Middelburg 1975. Der Katalog findet sich sowohl im Nachlass Ulises Carrión (Genf) als auch im Nachlass Peter van Beveren, Studienzentrums für Künstlerpublikationen/ASPC im NMWB.
- 40 Van Beveren 1975a.
- 41 *Ecart Performance Group* und Peter van Beveren, *Life Events*, *Changes No. 5* (27.9.1975). Als Veranstaltungsort wird neben Middelburg das „Museum Voor Denkbeelden“ angegeben; vgl. Bonvier/Cherix 1997, S. 113.
- 42 Vgl. *Volkskrant* 1975a (vgl. auch *Volkskrant* 1975b). Weitere Zeitungsartikel (o.A. der Quellen) sammelte van Beveren in einem Dokumentationsheft (siehe Nachlass van Beveren, Studienzentrums für Künstlerpublikationen/ASPC im NMWB).
- 43 Vgl. Interview van Beveren 2004, Z. 219–222.
- 44 Auch Hanns Sohm stellte für die Ausstellung „Stamp Art“ Leihgaben aus seinem Archiv zur Verfügung; vgl. Brief von Hanns Sohm an Peter van Beveren vom 29.7.1976. Vgl. auch Brief von Peter van Beveren an Hanns Sohm vom 2.8.1976.
- 45 Näheres zur Galerie *Stempelpplaats* siehe Kapitel II.5 (*Other Books and So*).
- 46 Vgl. *Arnhemse courant* 1977; *Nieuwe krant* 1977. (Fotos der Aktion befinden sich im Nachlass; siehe Nachlass van Beveren, Studienzentrums für Künstlerpublikationen/ASPC im NMWB).
- 47 „Ja, ich hatte auch Kontakt zu Jean Sellem. Meine Arbeiten sind in seinem Archiv [Archive for Experimental and Marginal Art], und er hat mir auch immer Karten zurückgeschickt [...]. Ich bin ihm niemals begegnet und hatte nur über die Post Kontakt zu ihm. Ich habe noch an seinem Projekt teilgenommen, kann ich mich erinnern: 76/77 machte er [...] ein Projekt mit dem Telex. Da hatte er in seinem Archiv ein Telex und dort konnte man – ein Wunder der Technik – so ein Telex an Leute schicken, die dann auch wieder eins zurückschickten. Und dann konnte man direkt miteinander korrespondieren.“ Interview van Beveren 2004, Z. 1303–1309.
- 48 Vgl. Ankündigungsschreiben und Subskriptionsformular, beiliegend dem Brief von Peter van Beveren an Hanns Sohm vom 15.7.1976. Als Anhang folgte eine Liste mit potentiellen Subskribenten, darunter Peter Weibel, Géza Pernecky, Michael Gibbs, Wim Beeren, Maurizio Nannucci, John M. Armleder, Harald Szeemann, Hervé Fischer, Christian Boltanski, Annette Messager, Hermann de Vries, Michael Gibbs, Endre Tót und Achille Cavellini.
- 49 So die *Bibliothèque d'Art et d'Archéologie* (Genf), das Archiv der „documenta“ (Kassel) und die Bibliothek des *Stedelijk Museum* (Amsterdam).
- 50 Vgl. Interview van Beveren 2001, Z. 692. In der Tat gewann van Beveren u.a. Ben Kirkeby, Harald Szeemann, Maurizio Nannucci, Vito Acconci, John Baldessari, Anna Banana, György Attalai, John M. Armleder, Geza Pernecky, Endre Toth, Michael Gibbs und Hermann de Vries für Beiträge.
- 51 Standort: Damplein, Middelburg.
- 52 Während seines Aufenthalts in Paris im Frühjahr 1976 führte van Beveren eine Aktion durch (*Galerie Templon*, 14.4.1976) und stellte seine Arbeiten unter dem Titel „New Works“ in der *Galerie Sonnabend* in Paris aus.
- 53 „Ja, das war quantitativ viel, aber [...] das hatte nichts mehr mit der Ursprungsidee zu tun [...]. Das war richtige Spielerei. Und dann muss ich sagen, dass ich ab und zu meine eigenen Sachen als Spielerei betrachtete und betrachte.“ Interview van Beveren 2004, Z. 350–354.
- 54 Vgl. Interview van Beveren 2004, Z. 1744–1747.
- 55 Van Beveren wohnte in Amsterdam in der Herengracht, d.h. in derselben Straße, in der bis 1979 auch Carrións Buchladen *Other Books and So* lokalisiert war.
- 56 Anlässlich dieser Ausstellung erschien ein kleiner Katalog; vgl. Ausst.-Kat. Rotterdam 1981. Vgl. *Vrije Volk* 1980. Das Ausstellungsplakat war zuvor bereits für eine Ausstellung in Bremerhaven verwendet worden; die Einladungskarte zeigte eine Arbeit von Ben Vautier.
- 57 Vgl. *Standaard* 1981; *Waterschoot* 1981; *Belang van Limburg* 1981; van Houts 1981; *Plug* 1981; *Artzien* 1981. Zu den teilnehmenden Künstlern gehörte auch Maurizio Nannucci.
- 58 Vgl. Interview van Beveren 2001, Z. 529.
- 59 Van Beveren 1981.
- 60 Robert Jacks, Woody van Amen, Carl Andre, Joseph Beuys, Marinus Boezem, Christian Boltanski, Daniel Buren, Michel Cardena, Christo, Robin Crozier, Geert van Dijk, Pieter Engels, Hans Eikelboom, Ken Friedman, Ad Gerritsen, Klaas Gubbels, Wim Gijsen, Richard Hamilton, Dick Higgins, Tommy Meur, Maurizio Nannucci, Richard Nonas, Arnulf Rainer, Dieter Roth, Yves De Smet, Al Souza, Endre Tot, Timm Ulrichs, Ben Vautier und Wolf Vostell.

- 61 Von Hamiltons Plakat erschienen zwei Editionen, „Archives 1“ und „Archives 2“, eine Farb- und eine Schwarz-Weiß-Lithografie, von denen jeweils 10 Plakate vom Künstler signiert waren.
- 62 Dieser Wandel zeichnete sich auch in den Briefen ab, die von van Beveren im *Archiv Sohm* vorliegen: Alle Briefe seit 1981 tragen im Briefkopf den Titel *The Archives*.
- 63 Hansen o. J. Er liefert eine detailreiche Beschreibung der Präsentation.
- 64 Vgl. Interview van Beveren 2004, Z. 1029–1040. Zum Namen *The Archives/Art Information Centre*, aber auch zur Bedeutung der Namen von Institutionen, Einrichtungen und Büros in van Beverens Arbeit vgl. Interview van Beveren 2004, Z. 1021–1024; Interview van Beveren 2001, Z. 275–277.
- 65 Beispielsweise funktionierte der dänische Komponist Eric Anderson die Stühle der Akademie zu Souvenirs um und versteigerte sie im Foyer der Akademie.
- 66 Zu dieser Ausstellung produzierte das Museum *Boijmans Van Beuningen* einen Film, der sich im Besitz des Museums befindet. In einem der folgenden Jahre beteiligte sich van Beveren mit Leihgaben aus *The Archives/Art Information Centre* an einer Gruppenausstellung, die vom *Centro de Arte Comunicación* in Buenos Aires organisiert wurde und anschließend in verschiedenen internationalen Städten Station machte.
- 67 Van Beveren hatte diese Arbeit bereits für die Einladungskarte einer Ausstellung im Jahr 1980 verwendet.
- 68 Van Beveren 1982.
- 69 Die Ausstellungsinstallationen in der *Galerie van Beveren* gingen später in verschiedene öffentliche Sammlungen ein.
- 70 Interview van Beveren 2001, Z. 317.
- 71 Neben van Beveren war Thérèse Legierse Kuratorin der Ausstellung.
- 72 Zur Ausstellung erschien ein Katalog; vgl. Ausst.-Kat. Den Haag 1988. Weitere Stationen waren Antwerpen, München, Frankfurt und Paris, die chinesische Mauer und Benin. Zu den beteiligten Künstlern zählten Joseph Kosuth, William Copley, Ulay, Marina Abramovic, John M. Armleder, Peter Downsbrough, Vito Acconci, Barbara Bloom, Keith Haring, Alighiero Boetti, Ronnie Cutrone und Peter Kogler, d.h. Künstler, mit denen van Beveren bereits gearbeitet hatte bzw. in Kontakt stand.
- 73 Interview van Beveren 2004, Z. 729–732.
- 74 Anlässlich der Ausstellung „Peter Downsbrough. Maquettes“ gab van Beveren unter dem Namen *The Archives* eine eigene Edition von 25 Exemplaren (signiert und nummeriert) heraus: „Rotterdam“, eine Fotobox mit 10 Fotos, von denen 20 zum Verkauf angeboten wurden. Die übrigen Exemplare gab van Beveren unentgeltlich weg. Zuvor war bereits die Edition „Piec for two pipes and tape“ erschienen, mit der van Beveren auf gleiche Weise verfahren war.
- 75 Mit Werken von u. a. Giovanni Anselmo, John Baldessari, Paul-Armand Gette und Lawrence Weiner.
- 76 Interview van Beveren 2001, Z. 349.
- 77 Vgl. Interview van Beveren 2001, Z. 492.
- 78 Eine Auswahl des Archivbestands ist im Verkaufskatalog wiedergegeben; vgl. Auktions-Kat. Amsterdam 1994.
- 79 Arbeit im Amtsgericht bei Kunstfragen, Versicherungsfragen, Schätzungen, Ankäufen etc.
- 80 Zu dieser Ausstellung entstanden ein Film und ein Katalog; vgl. Ausst.-Kat. Schiedam 2001/02. Der Film ist keine Ausstellungsdocumentation, sondern erzählt vielmehr von der Vorgeschichte der Ausstellung: Ein Filmteam begleitete van Beveren nach Südamerika, wo er nach einem der Exponate recherchierte; vgl. Interview van Beveren 2004, Z. 1912–1919.
- 81 Hier zeigt sich auch, dass es schon immer die Idee von van Beveren war, die Künstler in die Gestaltung der Ausstellungen, Plakate und Kataloge einzubinden.
- 82 Vgl. Interview van Beveren 2004, Z. 589f.
- 83 Interview van Beveren 2004, Z. 594–597.
- 84 Interview van Beveren 2004, Z. 586f.
- 85 Van Beveren selbst stellt in den Interviews bestimmte Zeitabschnitte bzw. Arbeitsphasen heraus und weist auf die Ereignisse hin, die seines Erachtens nach diese Phasen markieren; vgl. Interview van Beveren 2004, Z. 269f; 369–372; 730–733; 1650.
- 86 Vgl. Brief von Peter van Beveren an Hanns Sohm vom 17.5.1973. Die Korrespondenz zwischen beiden begann 1973.
- 87 Vgl. Brief von Peter van Beveren an Hanns Sohm vom 29.7.1976.
- 88 Vgl. Brief von Peter van Beveren an Hanns Sohm vom 31.7.1977.
- 89 Siehe Nachlass van Beveren, *Studienzentrum für Künstlerpublikationen/ASPC* im *NMWB*.
- 90 Darüber hinaus berichtet er von einer im Besitz eines Verwandten befindlichen Sammlung von Illustrierten der 1950er Jahre. Sie interessierte Peter van Beveren nicht inhaltlich, sondern nur in ihrer Gesamtheit: Er beschreibt sie als eine Anhäufung „vollständiger, aber nutzloser Informationen“ (Interview van Beveren 2004, Z. 490–495), die akribisch gesammelt, sortiert und gelagert waren. Der Verweis auf die Vollständigkeit der Sammlung lässt sie als ein aus Informationen zusammengesetztes Objekt erscheinen; hier ergibt sich ein, wenn auch indirekter Verweis auf die Perspektive, unter der van Beveren später sowohl *AIC* als auch Bibliothek betrachtete.
- 91 Interview van Beveren 2004, Z. 149–152. Vgl. auch Interview van Beveren 2004, Z. 215–219.
- 92 Hansen, o. J.
- 93 Vgl. u. a. Bracht 2002, S. 330f.
- 94 Den Besuch der Ausstellung des „Musée d'Art Moderne“ 1969 und das Zusammentreffen mit Künstlern auf der *Finissage/Vernissage* stellt van Beveren als Schlüsselerebnis dar, denn die dabei

- gewonnenen Eindrücke führten letztlich zur Gründung des AIC: „Und das brachte die Entscheidung. Ich hatte [...] natürlich das Musée des Aigles gesehen. Das Musée des Aigles war das Kunstwerk von Broodthaers mit diesen Malerkisten mit daraufgeklebten Postkarten aus dem 19. Jahrhundert. Damals habe ich davon nichts verstanden, [...] aber ich fand es wirklich sehr gut [...]. Letztendlich, als ich 17 war, habe ich Dinge entdeckt, von denen ich dachte, o.k., das ist es! Das [...] hat sich auch niemals geändert. [...] Ich habe das noch immer, wenn ich Arbeiten sehe. [...] Nicht so sehr bei zeitgenössischer Kunst, obwohl da wieder Sachen sind... Aber ich werde noch immer von bestimmten Kunstwerken auf diese Weise berührt.“ Interview van Beveren 2004, Z. 119–130. Mit dem „Musée des Aigles“ ist hier das „Musée d'Art Moderne“ gemeint. Das „Musée des Aigles“ war eine Unterabteilung des „Musée d'Art Moderne“ und wurde erstmals 1972 im Rahmen des Zyklus von Ausstellungs- und Museumsinstallationen, den Broodthaers 1969 unter dem Namen „Musée d'Art Moderne“ begann, in Düsseldorf gezeigt („Section des Figures“).
- 95 Vgl. Kravagna/Kunsthau Bregenz 2001, S. 37–41.
- 96 Buchloh [1981] 1998, S. 1100.
- 97 Vgl. Belting 1998, S. 475. Belting widmet Broodthaers' Museumsinstallation ein eigenes Kapitel unter dem Titel „Marcel Broodthaers – Das Museum der Erinnerung“, vgl. Belting 1998, S. 475–479.
- 98 Vgl. Goldwater/Compton 1989, S. 1997.
- 99 Wall 2004, S. 252.
- 100 Vgl. u. a. Bracht 2002, S. 330.
- 101 Interview van Beveren 2004, Z. 135.
- 102 Interview van Beveren 2004, Z. 464–470.
- 103 Interview van Beveren 2001, Z. 33.
- 104 Die Begriffe Konzeption und Idee werden hier im Sinne von Sol LeWitt gebraucht: „Konzeption und Idee sind verschieden. Konzeption beinhaltet die allgemeine Richtung, während Ideen Bestandteile davon sind. In den Ideen verwirklicht sich die Konzeption.“ LeWitt [1969] 1998, S. 1027.
- 105 Vgl. Wall 2004, S. 252; 265.
- 106 Goldwater und Compton geben eine Darstellung der einzelnen Sektionen; vgl. Goldwater/Compton 1989, S. 179–182.
- 107 Interview van Beveren 2004, Z. 136–139. Zu den Einladungskarten Broodthaers vgl. Zwirner 1997, S. 85.
- 108 Dieser Umstand rechtfertigt es auch, die Gründung des *Art Information Centre* im Jahr 1969 anzusetzen, obwohl noch kein Konvolut (mit Ausnahme der Einladungskarte von Broodthaers) vorhanden war.
- 109 Zur Kommunikation mithilfe der fiktiven Institute vgl. Interview van Beveren 2004, Z. 541.
- 110 Ein Beispiel findet sich bei Hansen; vgl. Hansen o.J.
- 111 Vgl. Brief von Peter van Beveren an Hanns Sohm vom 17.5.1973.
- 112 Verselbständigung meint hier auch, dass die fiktiven Institute von den Empfängern der Briefe häufig für existierende Institutionen gehalten wurden. Selten wurden sie von Beveren zugeordnet. In diesem Zusammenhang führt van Beveren aus: „Vor einem halben Jahr war ich im Archiv vom *Stedelijk Museum*. Sie wollten etwas über Künstlerbücher und andere Sachen wissen, die sie nicht identifizieren konnten. [...] In meinem Archivteil waren Sachen, die gar nicht von mir waren [...]. Sie haben gesagt, sie hätten die Neigung, anonyme Sachen, alle anonymen Sachen mehr oder weniger, in meine Box zu tun. Aber [...] bei Filliou, bei George Brecht und in anderen Archivboxen im *Stedelijk* waren wiederum Sachen von mir. [...] Damals haben die Kuratoren oder Archivare geglaubt, dass diese Sachen von Brecht oder so wären.“ Interview van Beveren 2004, Z. 1469–1477.
- 113 Interview van Beveren 2004, Z. 269f.
- 114 Vgl. Interview van Beveren 2004, Z. 310; 1005f.
- 115 Die Vollständigkeit sieht van Beveren als ein Kriterium der Sammlung; sein Archiv grenzt er von Sammlungen ab; vgl. Interview van Beveren 2004, Z. 301f; 281–283.
- 116 Während seiner Dozentur an niederländischen Kunstakademien organisierte van Beveren verschiedene Projekte, Kunst- und Kulturveranstaltungen.
- 117 Der Abschluss der aktiven Arbeitsphase mit dem Archiv 1981 äußert sich u. a. auch darin, dass van Beveren etwa zur gleichen Zeit seine Mail-Art-Aktivitäten aufgab. Das vorläufige Ende der Archivarbeit war von der Ausweitung des Kunstmarktes seit den 1980er Jahren beeinflusst, eine Veränderung, durch die sich die Kunstszene entscheidend veränderte.
- 118 Allerdings wurden den Kisten 1982 Materialien für eine Archivausstellung im Museum *Boijmans van Beuningen* in Rotterdam entnommen. Von 1984 an widmete sich van Beveren drei Jahre lang seiner eigenen Galerie.
- 119 Van Beveren selbst verweist im Interview auf diese Arbeit von Warhol; vgl. Interview van Beveren 2004, Z. 295–299; 476–483.
- 120 Van Beveren stellte den dokumentarischen Prozess ein und widmete sich ausschließlich seiner Galerie. Das Projekt *The Archives* von 1990 bis 1993 realisierte van Beveren ohne eine künstlerische Intention; es diente allein der Vermittlung der Archivmaterialien und steht damit in engem Zusammenhang mit *Renarts*.
- 121 Erst nach Eröffnung des Museums erfolgte die Übergabe der Archiv-Sammlung durch die *Warhol Foundation*. Die Inventarisierung der Kartons ist zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht abgeschlossen. Zum *Andy Warhol Museum* und den Arbeitsbereichen des Archivs vgl. u. a. Smith 1997, S. 278. Zur Arbeit des Archivs vgl. Smith 1997, S. 279f.

- 122 Smith erklärt, dass die „Time Capsules“ im Grunde sogar vollkommen unbekannt waren, und führt dazu näher aus: „*Obwohl die diversen Studioassistenten Warhols im Lauf der Jahre häufig mit den Kartons in Berührung kamen, schienen nur wenige Menschen in dieser gewaltigen Materialmenge irgendetwas anderes zu sehen als ‚Andy’s Zeug‘, das in seinem Studio und in den Büros wertvollen Lagerraum beanspruchte.*“ Smith 2003, S. 11.
- 123 Vgl. Interview van Beveren 2004, Z. 297.
- 124 Smith 1997, S. 279.
- 125 Vgl. Smith 1997, S. 280.
- 126 Vgl. Smith 1997, S. 279. Vgl. auch Smith 2003, S. 12.
- 127 Smith betont damit den Gegensatz der „Time Capsules“ zu den in einem historischen Bewusstsein angelegten Zeitkapseln: „*Doch für Warhol fungierten die Time Capsules weniger als gezielter Versuch, einen bestimmten historischen Augenblick festzuhalten, sondern eher als Memento hominem, als ein Register des Alltäglichen.*“ Smith 2003, S. 12. Smith führt dies an anderer Stelle wie folgt aus: „*Indem er die unbedeutendsten Details seiner Existenz dokumentierte, schuf Warhol ein vollständiges, wenngleich häufig kryptisches Tagebuch seines Lebens sowie der Kunstszene, der Modewelt und des New Yorker Untergrunds, in denen er sich bewegte.*“ Smith 1997, S. 279.
- 128 Andy Warhol [1975], zit. nach Kramer 2003, S. 14.
- 129 Es finden sich dazu Entsprechungen in vielen anderen Werkbereichen von Warhol, beispielsweise im filmischen und fotografischen Werk. Zudem sammelte er selbst Kunstwerke, Schmuck und Möbel, er suchte auf Flohmärkten, in Antiquariaten und anderen Einrichtungen nach Materialien, auch für seine Arbeit.
- 130 Smith 2003, S. 13.
- 131 „*Wenn die Ausstellung als Erinnerungsarbeit an der Person und dem Werk dieses außergewöhnlichen Künstlers verstanden werden kann, so ist das Motiv Warhols zu diesem jahrelangen Projekt der Time Capsules auch vom Wunsch nach Vergessen bestimmt.*“ Sokolowski/Kittelmann 2003, S. 12.
- 132 Vgl. Interview van Beveren 2004, Z. 529–535.
- 133 Sokolowski/Kittelmann 2003, S. 9.
- 134 Smith 1997, S. 280.
- 135 Van Beveren reflektiert heute die Zwanghaftigkeit des Sammelns, die ihn während der Zeit des Archivs leitete: „*Was mir in diesem Moment ein viel besseres Gefühl gibt ist, dass ich nicht mehr das Gefühl habe, ich müsste die Zeit, in der ich lebe, auch gleich dokumentieren.*“ Interview van Beveren 2001, Z. 300–302.
- 136 Interview van Beveren 2001, Z. 799–819.
- 137 Vgl. Interview van Beveren 2004, Z. 875f; 881f.
- 138 Interview van Beveren 2004, Z. 580–590.
- 139 Wall 2004, S. 248.
- 140 Vgl. Wall 2004, S. 258. Dies mit allen Konsequenzen für den Betrachter, der aufgrund von Wahrnehmungsprozessen in einen Dialog mit dem Kunstwerk tritt: „*Broodthaers setzt sich sowohl über das traditionelle Museumsarchiv als romantischen Kunsttempel, als auch als wissenschaftlich geordnete Kunstpräsentation hinweg und entwirft eine neue, besonders komplexe Form des Museums-labors. [...] Das Musée d’Art Moderne erweist sich als eine Art Beobachtungsstation, die sowohl die Museumsstrukturen, als auch das Verhältnis des Betrachters zur Kunst beleuchtet. Broodthaers’ Musée d’Art Moderne arbeitet als Labor seiner Selbst, als Metamuseum.*“ Wall 2004, S. 267.
- 141 Hansen weist darauf hin, dass es die auf den ersten Blick wertlosen Dokumente waren, die als Zeugnisse eines Austauschs zwischen Künstlern ins Archivkonvolut eingingen; vgl. Hansen o.J.
- 142 Van Beveren fungierte als ein Impuls- oder Ideengeber für die Künstler, mit denen er im Austausch stand; er selbst verwendet das Wort „Stativ“ als Umschreibung für seine Funktion im Kunstkontext; vgl. Interview van Beveren 2001, Z. 2001–2014.
- 143 Interview Armleder 2004, Z. 297–306.
- 144 Hansen, o.J.
- 145 Vgl. Interview van Beveren 2004, Z. 977–979.
- 146 Sokolowski/Kittelmann 2003, S. 8.
- 147 Hansen o.J.
- 148 Van Beveren führt in diesem Zusammenhang das Beispiel eines französischen Künstlers an, der sich weigerte, Informationen über sein Werk an van Beveren zu senden. Dieser Künstler begründete seine Entscheidung damit, dass er nie in den Niederlanden ausgestellt worden und völlig unbekannt sei; eine Dokumentation seines Werkes mache im Kontext der Niederlande daher keinen Sinn. Van Beveren fasst diese Reaktion als einen Beitrag auf, mit dem der Künstler die Sammlung von Dokumenten und Informationen grundsätzlich in Frage stellt; Dokumentation bzw. Archivierung, so der Gedanke von Beveren, stehe immer mit einem Kontext in Verbindung; vgl. Interview van Beveren 2001, Z. 1430–1450.
- 149 Vgl. Interview van Beveren 2001, Z. 45; 317; 319; 747; 799; vgl. auch Interview van Beveren 2004, Z. 528.
- 150 Van Beveren betont dies selbst explizit; vgl. Interview van Beveren 2001, Z. 208. Vgl. Interview van Beveren 2004, Z. 453–459.
- 151 Interview van Beveren 2004, Z. 446–451.



Józef Robakowski in der
Exchange Gallery, Lodz, 1983

Foto: Zofia Rydet

© *Exchange Gallery*, Lodz

4 Exchange Gallery/Galeria Wymiany

4.1 Analyse der Archiventwicklung

Józef Robakowski, 1939 in Poznań geboren, nahm in den 1960er Jahren¹ ein Studium in Kunstgeschichte an der *Mikołaj Kopernik Universität (UMK)* in Toruń auf. Er wählte die Fachrichtungen Museumswissenschaft/-management und Konservierung (*studia konserwatorskie*) und führt dazu aus:

*In the beginning there were conservation, museum studies. That's when my interest in history was aroused. I needed it in order to evaluate the present situation.*²

Das kunstgeschichtliche Studium eröffnete ihm auch den Blick auf die zeitgenössische Kunst. Es wurde ihm möglich, aktuelle Phänomene in der Kunst vor einem zeitgeschichtlichen und kunsthistorischen Hintergrund zu betrachten,³ sie auf Entwicklungslinien zurückzuführen und für seine Arbeit auszuwerten:

*Through the awareness of significant, important facts a kind of hierarchy was born. Nowadays time (in art) is ahistoric, which is very interesting. [...] Without referring to facts in history we wouldn't have been able to recognize mediocrity.*⁴

Das kunstgeschichtliche Wissen machte Robakowski seinen eigenen künstlerischen Standort und den Stand der Entwicklung zeitgenössischer Kunst bewusst. Kunstgeschichte blieb für ihn ein Parameter in der Auseinandersetzung mit aktueller Kunst. Auf Anregung der Professoren seiner Universität legte er eine eigene Bibliothek an, die nicht nur Sekundärliteratur, sondern auch dokumentarische und künstlerische Materialien umfasste.

In den Vorlesungen von Professor Kazimier Malinowski setzte sich Robakowski erstmals gezielt mit dem Thema der Sammlung auseinander.⁵ Malinowski legte weder Werthierarchien unter Sammlungen an noch machte er ihren kulturellen Wert an der ‚Erlesenheit‘ der in ihnen enthaltenen Kunstwerke oder ihrem Umfang fest. Er verwies im Gegenteil auf die Vielfalt der Sammlungsformen und erweiterte dadurch den Sammlungsbegriff: (Kunst-)Sammlungen des Adels und des Bürgertums, Sammlungen von Künstlern, folkloristischen und naturwissenschaftlichen Sammlungen, letztendlich auch Sammlungen, die eine bewusst kuriose Ausrichtung hatten, maß er den gleichen Wert und die gleiche Bedeutung für ihren zeitgenössischen Kontext und die Zukunft bei.

Ein besonderes Interesse entwickelte Robakowski während seines Studiums in Toruń für die Gotik, vor allem für gotische Architektur. Ihre Konstruk-

tionsprinzipien, das Organische, das Subjektive und die Verbindung zwischen Form und Energie, sollten ihn immer wieder beschäftigen.⁶

Bereits vor Beginn seines Studiums hatte Robakowski begonnen, künstlerisch zu arbeiten. 1958 schließlich, während er sich auf die Aufnahmeprüfung an der Filmhochschule (Filmówka) vorbereitete, realisierte er erste Fotoaufnahmen,⁷ farbige, kleinformatische Arbeiten, in denen sich fotografische mit malerischen Prinzipien verbanden. Er nannte diese Arbeiten „Photo Paintings“ und entwickelte sie bis 1967 weiter.⁸ 1959 war er mit Fotografien an der Ausstellung „Ogólnoposka Wystawa Fotografii Artystycznej“ (GTF, Gliwice) beteiligt.

Die Theorie der Fotografie wurde noch während der frühen 1950er Jahre von der Idee bestimmt, die fotografische Abbildung selbst als eine Form der Wirklichkeit anzusehen. Die Leistung und Legitimation der Fotografie sah u. a. der Filmkritiker André Bazin (1918–1958) darin, dass sie die Realität zu reproduzieren im Stande wäre. Ihre Objektivität mache ihre Originalität aus.⁹ Robakowski schreibt vor dem Hintergrund dieser Theorie zu seiner Arbeit:

We, young students of photographic art, could begin our artistic work without any obstacles on the part of those arguments, which were so skilfully presented to us. However, this materialistic state of bliss complicated things extremely in the critical year of 1956, when under the influence of political and social events a critical movement of independent thought appeared in our country. Suddenly, within the context of official socialist culture, there comes into being (mainly in the provinces) a self-educating „movement of amateurs“. Beside the professional system of official associations many new student clubs, creative groups and societies began to arise. In Toruń the students of the Nicolai Copernicus University found [...] film, photographic and artistic establishments.¹⁰

Das Paradigma in der Theorie der Fotografie war nicht aufrechtzuerhalten. Es wandelte sich im Zuge der Geschehnisse um 1956, als polnische Intellektuelle von der Regierung mehr Freiheiten und Reformen forderten, was schließlich zu einem Aufstand in Poznań führte. Die Regierung leitete in den folgenden Jahren bescheidene Reformen ein.¹¹ Die kurze Zeit der Befreiung von der Blockade, die das Regime der Kunst und Kultur gestattet hatte, führte zu einer intensiven Beschäftigung der Künstler mit Einflüssen aus dem Westen. Besonders die Abstraktion, Informel und die „Malerei der Materie“,¹² erfuhr großen Zuspruch.¹³ Die Abstraktion war in der Periode des Sozialistischen Realismus verboten und aus der Kunst verbannt worden. Sie blieb von der zweiten Hälfte der 1950er Jahre bis in die 1970er Jahre hinein für die Künstler attraktiv, da sie mit Freiheit und Modernität in Verbindung gebracht wurde.¹⁴

1960 gründete Robakowski gemeinsam mit anderen Studenten in Toruń die experimentelle Künstlergruppe OKO (*Auge*) und die Gruppe STKF *Pętle* (*Twórczy Klub Filmowy Pętle/Schlaufe*, 1960–1966).¹⁵ Im folgenden Jahr

gehörte Robakowski neben Wojciech Bruszewski, Antoni Mikołajczyk und Andrzej Różycki zu den Gründungsmitgliedern der Gruppe *Zero-61*, die bis 1969 existierte. Diese Künstlergruppen entstanden in einer Zeit der allgemeinen Aufbruchsstimmung, die Kunst, Kultur und Philosophie erfasst hatte. In der Kunst zeigte sie sich in einer Tendenz zur Grenzüberschreitung und Experimentalität. Da diese Entwicklung von offizieller Seite keine Befürwortung fand, eröffnete eine Reihe kleiner Veranstaltungsorte in Klubs, Kellern, Galerien, Fabrikhallen sowie ähnlichen alternativen und privaten Orten. Hier fanden sich Künstler bzw. Studenten, Amateure und Laien zu Künstlergruppen zusammen, um gemeinsam zu arbeiten.¹⁶ Die Tendenz zur Grenzüberschreitung prägte auch Robakowskis Arbeit in diesen Jahren.¹⁷ Seine künstlerische und theoretische Arbeit blieb nicht allein auf den Bereich der Fotografie beschränkt.¹⁸ Innerhalb der Künstlergruppen, die Robakowski mitgegründet hatte, wurde mit verschiedenen Medien experimentiert. 1962, noch bevor er sein Studium an der Filmhochschule begann, drehte er seinen ersten Experimentalfilm (auf 16mm).¹⁹ 1965 folgte ein weiterer Film, eine Arbeit über seinen Professor Tymon T. Niesiołowski. Im selben Jahr gründete er mit anderen Studenten die Gruppe *Krąg (Stowarzyszenie Krąg/Kreis)*, die bis 1967 bestand. Er und seine Kommilitonen wandten sich in sehr direkter Form gegen die offizielle Kunst, die in Toruń durch den Workshop um Professor S. Borysowski verkörpert wurde.²⁰ Eine unabhängige Kunstszene konnte sich, getragen von der neuen, progressiven Bewegung einer grenzüberschreitenden, experimentellen Kunst, erst Anfang der 1960er Jahre im Zuge der Entstehung der verschiedenen Künstlergruppierungen und -initiativen herausbilden. Diese Kunstszene funktionierte auf der Grundlage von Kommunikation und bildete ein eigenes künstlerisches Netzwerk aus. Auch Robakowski gehörte dieser Szene an und trug durch seine Arbeit in den Künstlergruppen zum Aufbau des Netzwerkes bei.

Die Gruppe *Zero-61* war die bedeutendste unter den Gruppierungen, an deren Bildung Robakowski in den 1960er Jahren beteiligt war. Gegen Mitte der 1960er Jahre siedelten ihre Mitglieder nach Lodz um. In Lodz war es nach dem Zweiten Weltkrieg nicht möglich gewesen, an die progressiven, freien Künstlervereinigungen der Avantgarden der Vorkriegszeit anzuknüpfen, gemeint sind Gruppen wie *a.r.* und *Jung Jidysz*. Die Gruppe *Zero-61* agierte zwar nur auf lokaler Ebene und etablierte einen lokalen Kontaktradius, konnte der alternativen Kunstszene in Lodz jedoch neue Impulse geben.²¹ Im Zuge seiner Aktivitäten innerhalb der Künstlergruppen, insbesondere in der Gruppe *Zero-61*, dokumentierte Robakowski zugleich ihre Arbeit. Durch die Zeugnisse künstlerischer Ereignisse, Prozesse und Verbindungen, auch in Gestalt von Kunstwerken, erhielt er eine Momentaufnahme der zeitgenössischen Kunstszene. Die Mitglieder der Gruppe tauschten untereinander ihre Arbeiten aus, zumeist so genannte „Photogramme“. Es waren die ersten Arbeiten aus seiner Generation, die Robakowski erhielt und bewahrte: Werke von Jerzy Wardak, Andrzej Różycki und Antoni Mikołajczyk.²² Diese Arbeiten gingen später in das Konvolut der *Exchange Gallery* ein.

Robakowskis Sammlungsinteresse richtete sich auf die Werke der Formisten, die der 1917 gegründeten Gruppe *Polnische Expressionisten* angehörten.²³ Mitte der 1960er Jahre entschloss er sich dazu, einige ihrer Werke anzukaufen, da er sie als wichtige Dokumente ihrer Zeit ansah.²⁴ Aus dem gleichen Grund begann er, öffentliche Kunstaktionen und -veranstaltungen auf Tonkassetten und Videos aufzunehmen sowie Magazine zu sammeln, wie er im Weiteren ausführt:

*I collect unique, unusual magazines, and provoke them into being because I know that they reflect the culture of this place. Collecting was something extremely interesting for me.*²⁵

Zwischen 1961 und 1969 organisierte Robakowski Ausstellungen und andere Veranstaltungen für seine Künstlergruppen, an denen er auch mit eigenen Werken beteiligt war. Neben den oben genannten „Photo-Paintings“ arbeitete Robakowski 1959 an Fotografie-Aktionen, begann mit den „Objective Recordings“ (bis 1979) und den „Metaphorical Intuitions“, die von der Diskussion mit Tymon Niesiołowski und dem Toruńer Professorenkreis beeinflusst waren.²⁶ Erst gegen Ende der 1960er wandte er sich von der Fotografie ab. Das Medium Fotografie spielte in seiner Arbeit jedoch weiterhin eine wichtige Rolle; so entstanden beispielsweise während der 1960er Jahre eine Reihe von fotografischen Objekten.²⁷

1966 nahm er ein weiteres Studium an der Filmhochschule in Lodz (*Wydziałe Operatorskim PWSFTViT/National Film, Television and Theatre College*) mit der Studienrichtung Kamera/Film und Fotografie auf. Robakowski profitierte von der internationalen Atmosphäre in Lodz. Sie ging von der Filmhochschule und dem *Muzeum Sztuki* aus, dessen Sammlung sich dem 20. Jahrhundert widmet.²⁸ Das Museum in Lodz bot, wie andere Kunsteinrichtungen in Polen, beispielsweise die *Galerie Foksal* (gegründet 1966 in Warschau), Freiräume für das künstlerische Experiment und den Austausch zwischen Künstlern. Sie waren Knotenpunkte einer internationalen künstlerischen Verständigung und Kooperation, arbeiteten häufig am Aufbau eigener Sammlungen und schufen internationalen avantgardistischen Strömungen ein Forum.²⁹

Robakowski knüpfte während seines Studiums grundlegende Kontakte zu zahlreichen Künstlern. Einerseits die Sammlung des Museums, andererseits die Veranstaltungen im Rahmen eines Kulturaustauschs, den Museum und Filmhochschule vorantrieben, erweiterten den Blick des Künstlers auf in die aktuellen Tendenzen internationaler avantgardistischer Strömungen.³⁰ Gemeinsam mit seinen Kommilitonen unternahm Robakowski verschiedene Reisen, zuerst in den Osten, dann in die Tschechoslowakei, nach Ungarn und Jugoslawien, schließlich bereiste er verschiedene Male das westliche Ausland. 1968 nahm er an der Ausstellung „Polska Fotografia Subiektywna“ (*Pawilon BWA*) in Krakau teil. Im darauf folgenden Jahr beendete die Gruppe *Zero-61*, jetzt unter dem Namen *Zero-69*, ihre Aktivitäten mit der Ausstellung „Kuznia“ („Schmiede“), die in einer alten Schmiede in Toruń stattfand.³¹

1970 legte Robakowski an der Filmhochschule sein Examen ab und arbeitete bis 1981 als Dozent. Ebenfalls in das Jahr 1970 fällt die Gründung des *Workshop of the Film Form* (*Warsztat Formy Filmowej, WFF*) durch Absolventen und Studenten der Filmhochschule, zu denen auch Robakowski zählte. Der Workshop stand unter der Schirmherrschaft des Wissenschafts-Klubs und existierte bis 1979.³² Seine Mitglieder, darunter Filmemacher, Musiker, Kameramänner, Dichter und Techniker, beschäftigten sich mit dem Film und seinen Grenzbereichen: Es wurden verschiedene nicht-kommerzielle Veranstaltungen organisiert, beispielsweise Fernsehübertragungen, Ausstellungen und Klang-Performances; die Mitglieder führten künstlerische Interventionen und Aktionen durch. Sie setzten sich nicht nur mit dem Medium Film auseinander, sondern untersuchten u. a. auch Fotografie, Installation und Video. Robakowski gehörte neben Ryszard Waśko, Paweł Kwiek und Wojciech Bruszewski zur Kerngruppe. In den 1970er Jahren kam es zwischen den Mitgliedern des Workshops und Protagonisten einer Laienkunstszene, die sich während dieser Jahre bildete, zu verschiedenen Kooperationen;³³ Łukasz Ronduda, Kurator für Neue Medien am *Centre for Contemporary Art* (Warschau), führt dazu aus:

*Workshop members believed this movement to be a mainstream of values absent from the world of professional art or cinematography, values like disinterested creativity, a creative stance towards the world, enthusiasm, „pureness“ and sincerity of creative effort. They saw the amateur movement as a source of energy that cleansed them of the rigid schemes of artistic procedures enforced by dominant culture. Avant-garde artists and amateurs shared a similar critical stance of outsiders towards this culture.*³⁴

Die Mitglieder des Workshops lehnten die traditionelle Wertungskategorie der Kunst ab und suchten nach neuen Impulsen. Der Workshop definierte sich über seinen Widerstand gegen eine akademische Kunst. Er eröffnete den Studenten ein Forum, in dem sie verschiedene Formen und Medien unter neuen Perspektiven erproben konnten. Die Workshop-Aktivitäten zielten darauf ab, das traditionelle Curriculum aufzubrechen. Auch die Fotografie-Kurse des Professors Zbigniew Dłubak umgingen den vorgeschriebenen Lehrplan;³⁵ seine theoretischen Ansätze nahmen Einfluss auf den Workshop und das fotografische und filmische Werk Robakowskis.³⁶ Sie bildeten darüber hinaus eine Grundlage für dessen Arbeit mit der *Exchange Gallery*. Bei Dłubak gingen Theorie und Praxis eine künstlerische Symbiose ein. Dies zeichnete sich in der filmischen Arbeit der Mitglieder des Workshops ab, deren strukturelle Filme auch als theoretische Ansätze und Konzepte betrachtet werden können.³⁷ Dłubaks Ansätze waren auf den russischen und polnischen Konzeptualismus des frühen 20. Jahrhunderts bezogen, der auch ein wichtiges Fundierungsprogramm des *WFF* darstellte.³⁸ Zudem untersuchten seine Mitglieder linguistische und kulturelle Strukturen, Konzepte und Phänomene, darunter das Medium Film selbst, worauf Ronduda in seinem Artikel zum Workshop hinweist:

Films made by the group range from those that are a (clearly modernist) reflection upon the nature of the film medium to those that are (clearly

postmodernist) attempts to merge film with „languages“ of different extra-artistic fields of knowledge or science (such as sociology, psychology, politics, ethnography, etc.). Nevertheless, as practiced by the Workshop of the Film Form, analysis of the film medium never related to the modernist tendency to consider form an absolute aspect (a tendency tied to a characteristic utopia of transcendence). Instead, it was connected to a search for systemic generalizations typical of science and for objective structural characteristics of the analysed „artistic language“. [...] Generally speaking, they attempted to prove the absence of a correspondence between the world and language.³⁹

Die Mitglieder des Workshops agierten auf der Basis internationaler Kontakte. Die ersten dieser Kontakte waren auf ihren Reisen und durch Besuche ausländischer Künstler und Kunstschaffender im *Muzeum Sztuki* in Lodz zustande gekommen. Viele der Mitglieder waren zuvor in anderen Künstlergruppen tätig gewesen und schöpften sowohl aus ihren Erfahrungen, als auch aus gemeinsamen Ausstellungen mit anderen polnischen Künstlern. Darüber hinaus griffen sie in ihrer Arbeit auf das Netzwerk der studentischen Kunstbewegung zurück.⁴⁰ Der Kreis internationaler Kontakte erweiterte sich in den folgenden Jahren erheblich.⁴¹ 1973 überließ das *Muzeum Sztuki* den Mitgliedern des Workshops für 25 Tage seine Räumlichkeiten. Es entstand eine multimediale Schau, die Werke zeigte, in denen sich die Künstler mit dem Gebiet der Kommunikation im weitesten Sinne auseinandersetzen.⁴²

Für die jungen Künstler des Workshops spielte die *Galerie EL*, 1961 von Gerard Kwiatkowski in Elbląg gegründet, eine wichtige Rolle. Die Mitglieder des *WFF* beteiligten sich an zahlreichen Veranstaltungen der Galerie. 1973 organisierte der Workshop gemeinsam mit der *Galerie EL* eine erste internationale, unabhängige und genreübergreifende Filmveranstaltung unter dem Titel „Laboratorycinema“ („Kinolaboratorium“). Über dieses Festival konnte der Workshop Kontakt zu Stefan Themerson (1910–1988) herstellen,⁴³ Pionier einer polnischen Avantgarde-Filmbewegung, die vor und während des Kriegs aktiv gewesen war. Die Mitglieder des Workshops – so auch Robakowski – beriefen sich in ihrer Arbeit auf Themerson und dessen Werk. 1979 folgte Themerson einer Einladung des Workshops zur Ausstellung „Film as Film. Formal experimental film 1910–175“ (*Hayward Gallery*) in London und wurde hier als ‚Vater‘ der neuen Avantgardebewegung des Films präsentiert.⁴⁴

Die Workshop-Mitglieder widmeten sich auch dem Aufbau einer nicht-kommerziellen Film- und Videosammlung, deren Schwerpunkt auf dem Experimentellen lag: Sie stellt die erste Sammlung ihrer Art in Polen dar und sollte der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Es folgten Anstrengungen, diese Arbeiten in ganz Polen und auf internationaler Ebene zu zeigen. Zahlreiche Filmvorführungen fanden in privaten Galerien und alternativen Kunstorten, einige in polnischen Museen statt.⁴⁵

In Polen und auf ihren Reisen führten die Workshop-Mitglieder neben Aktionen und künstlerischen Interventionen so genannte „artistic exercises“⁴⁶ durch, die sie als freie und unverfälschte Äußerungen einer künstlerischen Protestform verstanden. Seit den 1970er Jahren war Robakowski an internationalen Ausstellungen beteiligt: Neben der Ausstellung „Atelier“ in Edinburgh (1972) waren erste Stationen Köln („Searching Photographers“, Fotokina, 1972), São Paulo („Przekaz Z Łódź“, Biennale Sztuki, 1973) und Buenos Aires („Polska '73', Exhibition of Polish Contemporary Art“, CAYC, 1973).⁴⁷ Auch auf dem Festival für experimentellen Film „V“ war Robakowski vertreten.⁴⁸ Auf Einladung Birgit Heins nahmen die Mitglieder des Workshops an der „documenta 6“ (1977) in Kassel teil.⁴⁹ 1974 realisierte Robakowski seine erste Videoarbeit.⁵⁰ Im Zusammenhang der internationalen Ausstellungen ist auch auf die frühen Ausstellungen in Amsterdam hinzuweisen. Nachdem die *Galerie De Appel* 1974 erstmals Werke von Robakowski gezeigt hatte, nahm er dort zwei Jahre später an einer Ausstellung mit den Schwerpunkten Video und Film teil.⁵¹

Die Workshop-Mitglieder veröffentlichten in verschiedenen Organen der alternativen polnischen Kunstszene Artikel über ihre theoretischen Ansätze und ihre künstlerische Arbeit. Zu diesen Zeitschriften zählten „Student“ und „Robotnik Sztuki“ („Kunstarbeiter“). Zudem gab der Workshop eigene Publikationen heraus.⁵² Wie alle anderen Materialien, die im Kontext des Workshops entstanden – dokumentarische Videoaufnahmen, Film- sowie Videoarbeiten etc. – gingen diese in dessen Dokumentationsammlung ein. 1975 entstand das Manifest des Workshops.⁵³ In ihm proklamierten die beteiligten Künstler, Filmemacher und Techniker ihre Unabhängigkeit vom offiziellen Kulturprogramm und von akademischen Kunstvorstellungen. Sie betonten ihre Ablehnung gegenüber tradierten Werten und kritisierten oberflächliche Ästhetik ebenso wie Entertainment.⁵⁴ Auch ihre Ziele legten sie im Manifest nieder: Diese sahen sie einerseits in der Untersuchung von Transmissionsstrukturen, andererseits in der Auseinandersetzung mit der Bedeutung und Funktion von Kommunikation.⁵⁵ Die hier formulierten Ziele entsprechen auch denen der *Exchange Gallery*. In den 1970er Jahren plante Robakowski, eine nicht-offizielle Zeitschrift herauszugeben, die sich den Samisdat-Publikationen widmen sollte. Aufgrund der fehlenden finanziellen Mittel konnte sie jedoch nicht realisiert werden.⁵⁶

Die zunehmende Anzahl zirkulierender Schriften eines künstlerischen Samisdat in den 1970er Jahren, d. h. Newsletter, Bulletins, kopierte Bücher, Flyer und Broschüren, ging auf die Eröffnung vieler kleiner, von der Förderung und dem (Kultur-)Programm des Staates unabhängiger, halbprivater Galerien und Künstlerinitiativen in ganz Polen zurück: darunter die *Galerie Adres* (Ewa Partum, Lodz), die *Creative Information Gallery* (Wroclaw), der *Workshop for Activities, Documentation and Dissemination* (Warschau), *Permafo* (Wroclaw), die *New Art Gallery* (Wroclaw), die *Remont Gallery* (gegründet von Henryk Gajewski in Warschau) und *Akumulatory II* von Jarosław Kozłowski in Poznań.⁵⁷ Gegen Ende der 1970er Jahre entstanden

insbesondere in Lodz weitere alternative Künstlerinitiativen, etwa *Zespol T* und *Łódź Kaliska*. Künstler fanden sich zusammen, um das Medium Video im Zuge der allgemeinen Tendenz des Medialismus zu untersuchen, u. a. die Gruppe *VIDEO* (Lodz). Sie fanden Inspiration im *Workshop of the Film Form*.⁵⁸ Eine andere wichtige Künstlerinitiative war *STK (Stowarzyszenie Tworcow Kultury/Association of Culture Creators)*, die viele Veranstaltungen und Künstlertreffen organisierte. Sie wurde vom Staat als subversive Vereinigung beurteilt und aufgrund ihrer nonkonformistischen Ausrichtung permanenter Beobachtung ausgesetzt.

Inmitten der Entwicklung dieser unabhängigen Kunstorte ist die Entstehung der *Exchange Gallery* zu verorten: 1978 besuchten einige jugoslawische Künstler Lodz. Robakowski hatte sie auf seinen Reisen durch Europa kennen gelernt. Sie brachten künstlerische und dokumentarische Materialien mit, um sie in der alternativen polnischen Kunstszene zu verteilen. Bei einem Treffen in Robakowskis Wohnung überließen sie ihm den größten Teil ihrer Materialien. Diese Übergabe kann als der Gründungsakt der *Exchange Gallery* gelten.⁵⁹ Mitbegründerin der *Exchange Gallery* war die Schauspielerin und Regisseurin Małgorzata Potocka, später Robakowskis Lebensgefährtin.

Der Vorgang der Galerie- bzw. Archivgründung steht rückblickend symbolisch für die Funktions- und Arbeitsweise der *Exchange Gallery*: Sie existierte, indem sie Treffpunkt von Künstlern, Kunstinteressierten und Kunstschaffenden war. Robakowski veranstaltete Videovorführungen, Ausstellungen, Konzerte, Events und Aktionen im Rahmen der *Exchange Gallery* und stellte Publikationen her, die ausschließlich im privaten Kreis zirkulierten. Standort der Galerie und des Archivs war bis etwa 2003/04 Robakowskis Privatwohnung.

Der gesamte Archivbestand geht auf den Austausch von Informationen und Materialien zurück, erweiterte sich im Zuge der künstlerischen Aktivitäten Robakowskis und war der alternativen, unabhängigen Kunstszene ebenso wie einer interessierten Öffentlichkeit zugänglich.⁶⁰ 1979 nahm Robakowski an dem von der Galeristin Wies Smals organisierten internationalen Künstlertreffen „Works and Words“ in der *Galerie De Appel* teil. Smals überließ ihm ebenfalls eine Reihe von Materialien. Der fortlaufende Austausch dokumentarischer und künstlerischer Materialien funktionierte hauptsächlich über die Post, durch Besuche polnischer, aber auch ausländischer Künstler und durch gemeinsame Projekte. Vor diesem Hintergrund lässt sich nicht von einer Sammlung sprechen, da der Archivbestand durch Tausch zustande kam und aus Robakowskis künstlerischer Arbeit erwuchs. Weder Werke noch Informationsmaterialien seiner zeitgenössischen Kunstszene kaufte er gezielt an.⁶¹

Ein wichtiges Projekt, das auf der Grundlage des internationalen Künstlernetzwerks und unter Beteiligung Robakowskis realisiert wurde, war die Video-Zeitschrift „Infermental“.⁶² Die Idee zu dieser Zeitschrift entstand 1980, als Robakowski das ungarische Künstlerehepaar Gábor und Verusch-

ka Bódy in Budapest besuchte. Ursprünglich war geplant, über das Videomagazin einen auf Werken von Künstlern basierenden, sich selbst finanzierenden Video-Buch-Verlag zu gründen; diese Idee konnte jedoch nicht umgesetzt werden. Erst im Oktober des nächsten Jahres wurde „Infermental“ gegründet; Initiator des Projekts war Gábor Bódy. Der Titel der Videozeitschrift setzte sich aus den Begriffen ‚International‘, ‚Ferment‘ und ‚Experimental‘ zusammen. In ihrem Gründungsmanifest, in dem zugleich zur Einsendung von Beiträgen aufgefordert wurde, erklärten die Organisatoren des Projekts ihr Vorhaben wie folgt:

INFERMENTAL ist ein Aufruf für den Start eines enzyklopädisch angelegten Video-Periodikums, welches in mehreren Kopien [...] zwischen den Filmzentren von Europa und den Vereinigten Staaten zirkulieren würde. Aus den Wiederholungen [gemeint sind Tendenzen einer globalen visuellen Sprache], welche bis zu einem gewissen Grade vorher kalkulierbar wären, ergeben sich folgende Kategorien: Medienforschung, Artikulationsforschung, neue Funktionen, aktuelle Kulte.⁶³

„Infermental“ sollte der Wegbereiter eines internationalen Netzwerks für eine lebendige Kommunikation über die Medien Film und Video sein. Die Verfasser des hier zitierten Manifestes beklagten eine Stagnation in der Entwicklung des Experimentalfilms. Sie sahen diesen auf der lokalen Ebene verharren und in eine subkulturelle Nische der internationalen Kunstszene verdrängt, wodurch ein breiter Austausch zwischen den Video- und Filmkünstlern verhindert wurde. Daher machten sie es sich zur Aufgabe, eine breite, offene und freie Kommunikation zwischen Künstlern in verschiedenen Ländern in Gang zu setzen, die den Prinzipien der Filmindustrie entgegenliefe. Es sollten internationale Zusammenhänge zwischen künstlerischen Strategien und Absichten, die mit dem Medium verfolgt wurden, aufgezeigt bzw. geschaffen werden.⁶⁴

Bis zum Tod von Gábor Bódy 1990 erschienen im Abstand von jeweils etwa einem Jahr neun Ausgaben und eine Extra-Ausgabe. Vera Bódy führte das Projekt über den Tod ihres Mannes hinaus weiter, so dass 1991 eine letzte Edition erscheinen konnte.⁶⁵ „Infermental“ war ein reines Künstlerprojekt, finanziell unabhängig und ohne kommerzielle Ausrichtung. Für jede ihrer Ausgaben zeichnete eine andere Redaktion verantwortlich. Die Distribution oblag den Künstlern, wurde jedoch zentral koordiniert.

Das Ziel der Videozeitschrift, einen kontinuierlichen audiovisuellen Informationsfluss zu gewährleisten, erhielt Anfang der 1980er Jahre eine konkrete Bedeutung für polnische Künstler: Im Dezember 1981, mit Einführung des Kriegsrechts in Polen, brachen viele internationale Kontakte ab. Die Kunsthistorikerin Dorota Monkiewicz verdeutlicht die Konsequenzen dieses Ereignisses für die alternative und Avantgarde-Kunst:

Die neuen Gesetzesregelungen führten zur Schließung der alternativen Galerien. Mit einem Streich brach die gesamte Infrastruktur der Avantgardekunst zusammen, die kraft des Trägheitsgesetzes das alte System konserviert hatte.⁶⁶

Die Künstler, so fährt Monkiewicz fort, seien gezwungen gewesen, auf die veränderte Situation zu reagieren, wodurch neue Kräfte in der Kunstszene freigesetzt worden wären.

Robakowskis Post wurde kontrolliert, häufig konfisziert oder zerstört. „Infermental“ bedeutete für ihn und andere polnische Künstler in dieser Zeit eine Brücke aus der Isolation: Die in Polen entstandenen Video-Arbeiten konnten, beispielsweise im Gepäck von Studenten der Filmhochschule, unbemerkt nach Budapest gebracht und in den Editionen der Video-Zeitschrift veröffentlicht werden. Robakowski veranstaltete seinerseits in verschiedenen unabhängigen polnischen Privat-Galerien Vorführungen der Ausgaben, u. a. in der *Galerie STK*.⁶⁷ Video erwies sich als ein für die Distribution von Informationen und Werken einer zeitgenössischen alternativen Kunstszene geeignetes Medium, insbesondere für die polnischen Künstler Anfang der 1980er Jahre.⁶⁸

Über seine Informationsfunktion hinaus sieht Morzuch die Bedeutung des Mediums darin, dass es aufgrund der Möglichkeiten seiner Distribution zum Ausgangspunkt gemeinsamer Projekte werden konnte:

*That's why we could see performance art, but also the first Jim Jarmusch feature film or films by Maria Vedder shortly after they'd been made. It was very unusual that in the situation of being cut off from the world such a channel of current audiovisual information was created. It was also the reason to watch the tapes together, to get together, simply speaking, to be together.*⁶⁹

Im Zusammenhang mit der Bedeutung von Kunstveranstaltungen, auf denen Künstler in diesen Jahren zusammentreffen und sich austauschen konnten, nahm auch die Bedeutung einer Einrichtung wie der *Exchange Gallery* zu.

Robakowski berichtet, dass sich die Situation in Lodz für ihn mit den Ereignissen des Jahres 1981 verschlechtert hatte und dass sich seiner Ansicht nach auch die kulturelle Szene in der Stadt unter dem Druck des Regimes veränderte:

*However, not all was well, interrogations, arrests, house searches multiplied while frequent confiscation of priceless parcels that included books, videotapes, and films made any meaningful exchange at best difficult. Finally the confiscation of passports of many independent artists reduced possibilities of contact with the world „outside“ to nil. At the Film School, where many of us worked at that time, the hard won reforms were reversed. We had to retreat! The new administration of the School, which was appointed entirely by the authorities, brought back the pre-Solidarity structure. As a result, virtually all younger lecturers left the School.*⁷⁰

Auch Robakowski legte seine Dozentur im Jahr 1981 kurzfristig nieder. Eine Möglichkeit, der Isolation zu entkommen und an der internationalen Kunstszene zu partizipieren, eröffnete sich ihm durch Guy Schraenen in Antwerpen.⁷¹ Das Ergebnis dieses Kontaktes waren zahlreiche Veranstaltungen, die sie gemeinsam in Polen und Belgien organisierten. In den

1980er Jahren realisierte Schraenen eine Reihe von Ausstellungen zu polnischer Kunst und zeigte Arbeiten internationaler, insbesondere belgischer Künstler in Polen. Robakowski erhielt aus Antwerpen zahlreiche Materialien und Informationen, so dass er sich über die Entwicklungen in der internationalen Kunstszene auf dem Laufenden halten konnte.⁷²

Seit Einführung des Kriegsrechts arbeitete Robakowski im Rahmen der *Exchange Gallery* an der Dokumentation von Ereignissen und Veranstaltungen, Tendenzen und Entwicklungen der unabhängigen polnischen Kunstszene.⁷³ Das Material, das er zwischen 1981 und 1984 zusammentrug, veröffentlichte er in einer Monografie, die Schraenen 1986 neu auflegte.⁷⁴ Schraenen geht im Vorwort zur Publikation „Signs of New Art“ auf Inhalt und Bedeutung des dokumentarischen Werkes Robakowskis ein: *It is a survey as well of the exhibitions, art places, art meetings, publications as of the film and video productions, in one world of the art life. It is the awareness of „signs of new art“. The importance of this publication resides in the fact that the registered activities were „illegal“ and that for many of them no other printed documents exist. It shows us that despite all pressure and material problems the Polish artscene stayed alive during this period.*⁷⁵

In den 1980er Jahren nahm Robakowski an einer Reihe von Ausstellungen in Polen, aber auch an Kunstveranstaltungen außerhalb Polens teil. In diesem Zusammenhang war „70–80: Nowe Zjawiska w Sztuce Polskiej Lat 70“ („Neue Phänomene der polnischen Kunst der 70er“) eine wichtige Ausstellung, die 1981 in der *Galeria BWA* in Sopot gezeigt wurde. Sie präsentierte die Arbeit von Künstlern, die im Kontext der alternativen Galerien und unabhängigen Kunstorte entstand, und rückte das Genre der Künstlerpublikationen in den Mittelpunkt.⁷⁶

Robakowski zeichnete nicht nur mitverantwortlich für die Realisierung von „70–80“, er fügte auch die Texte der beteiligten Künstler und Kunstsachfenden zu einer dokumentarischen Publikation zusammen, die er in einer Auflage von 100 Exemplaren auf dem Fotokopierer vervielfältigte und an die Teilnehmer ausgab, „for internal use only“.⁷⁷

Eine andere wichtige Ausstellung war „Konstrukcja w Procesie I“ („Construction in Process I“), an der sich Robakowski mit Werken beteiligte. Sie fand 1981 in Lodz statt, organisiert von der Künstlergruppe *Grupa Pracy* (*Arbeitsgruppe*) und Ryszard Wasiko. „Konstrukcja w Procesie I“ zeigte neben polnischen auch Werke internationaler Künstler, auf Initiative und durch die Unterstützung der *Solidarność*-Bewegung.⁷⁸ Diese Ausstellung war eine Retrospektive und zeichnete das Bild einer konzeptuell orientierten Kunstszene während der 1970er Jahre nach, die von der Auseinandersetzung mit Medien geprägt war. Auch Robakowskis Arbeit war von dieser Tendenz beeinflusst: Er untersuchte die Ausdrucksmöglichkeiten der Medien Video und Fotografie.⁷⁹ Zugleich versuchte die Ausstellung, einen

Ausblick auf die 1980er Jahre zu geben und führte damit die Diskussion um die Entwicklung konzeptueller Tendenzen weiter.⁸⁰

Robakowski nahm in den 1980er Jahren hauptsächlich mit Foto- und Videoarbeiten an internationalen Gruppenausstellungen im Ausland teil, u. a. in Sydney, Berlin, Paris, Cambridge (Mass.) und Prag.⁸¹

Im Zusammenhang mit der künstlerischen Strategie der Dokumentation ist auch der Film „View from my window“ zu nennen, dessen Realisierung Robakowski 1978 begann. Bis 1999 filmte er mit einer fixierten Kamera die Situation aus dem Fenster seiner Wohnung im Zentrum von Lodz. Er erhielt dadurch eine kontinuierliche Aufnahme politischer, sozialer sowie alltäglicher Ereignisse auf dem Platz vor seinem Fenster und dokumentierte so einen Ausschnitt des Zeitgeschehens.

Robakowski widmete sich darüber hinaus nicht nur der Dokumentation von Ereignissen, Aktivitäten und Veranstaltungen der unabhängigen polnischen Kunstszene, die zu dieser Zeit im Bereich der Künstlerpublikationen äußerst lebendig war. Er verfolgte auch die subkulturelle Bewegung des Punk in ihren vielfältigen Manifestationsformen, d. h. Festivals, Konzerten und Untergrund-Magazinen. Die Punk-Szene sah er vom künstlerischen Untergrund aktiviert und beeinflusst:

In spite of these setbacks, the progressive movement in Lodz flourished. Many underground publications emerged including Fabryka (the Plant), several editions of Lodz Kaliska journal Tango appeared; there were two editions of PST – czyli Sygnia Nowej Sztuki, there were new films, video works, exhibitions, occasional newsletters, art objects, photographs and excellent posters (e.g. Tadeusz Piechura and Maciej Nowakowski). It was this movement from which emerged an extremely interesting initiative by Alexander Honory and Wojciech Grochowski titled Prawdziwe Brzmienie Lodzi (the True Sound of Lodz); it energized several alternative rock bands from all over Poland. That concert broadened the reach of the alternative music scene – until then available only to a very narrow following – and exposed a new energy and vitality of the movement.⁸²

Robakowski wollte die Lebendigkeit und Energie dieser Szene einfangen, die in der Musik, den Musikperformances, der Kleidung, der Sprache und den Publikationen zum Ausdruck kamen. Er filmte beispielsweise auf dem Punk-Festival in Jarocin und 1983 auf dem von Honory und Grochowski organisierten Untergrund-Festival „Prawdziwe brzmienie Łódzi“ („Die wahren Klänge von Lodz“).⁸³ Dabei konzentrierte er sich nicht nur auf die Bandauftritte, sondern filmte auch das Publikum. Die Punkband „Moskwa“ („Moskau“), die auf diesem Festival auftrat, lud er für insgesamt 19 Video-Aufnahmen in ein angemietetes Aufnahmestudio in einem Keller ein. Fünf dieser Aufnahmen nutzte er für Video-Clips. Sie wurden später auch im Fernsehen gezeigt, obwohl ihre Ausführung nicht den professionellen Kriterien von Videoclips entspricht. Vielmehr waren sie im Stil der Musik und ihrer Dynamik gedreht; so erklärt Robakowski: „They are authentic ,war’ clips, and that’s their argument.“⁸⁴ Neben Werken von Bernard Heidsiek,

Joan La Barbara, Aufnahmen aus *Het Apollohuis* in Eindhoven und osteuropäischen Klangkunarbeiten, beispielsweise von *Group 180* (Budapest) und Janusz Dziubak (Warschau), zählen heute auch Aufnahmen der ersten und zweiten Generation internationaler Punkmusiker und -bands zum Konvolut der *Exchange Gallery*, darunter „Joy Division“ und „Einstürzende Neubauten“.⁸⁵

Gegen Mitte der 1980er Jahre belebte sich die künstlerische Untergrundszene, in Lodz insbesondere durch die Aktivitäten der neu gegründeten *Galeria Wschodnia* („East Street Gallery“); Robakowski spricht hinsichtlich dieser Entwicklung von einer „Explosion künstlerischer Energie“.⁸⁶ Die Repressionen von Seiten der staatlichen Autoritäten waren allerdings weiterhin spürbar; zahlreiche kleinere Galerien in Privatwohnungen waren gezwungen, zu schließen. Die *Exchange Gallery* gehörte jedoch zu den Galerieinitiativen, deren Gründer, Künstler und Privatpersonen, ihre Aktivitäten auch unter erschwerten Bedingungen fortsetzten.

Die Galerie wurde zu einem wichtigen Zentrum in der unabhängigen Kunstszene von Lodz. Sie fungierte als Treffpunkt und Informationsort. 1986 organisierte Robakowski beispielsweise ein Künstlertreffen unter dem Titel „*Swiatko Ciszy*“ („Licht der Stille“, *STK*, Lodz) und präsentierte den Archivbestand in der Ausstellung „*Obrazy*“ („Bilder“). Die *Exchange Gallery* war jedoch auch ein Knotenpunkt des internationalen Künstlernetzwerks und Forum für neue Medien. Robakowski koordinierte in ihrem Rahmen zahlreiche Projekte und beteiligte sich an Initiativen, die sich mit dem Medium Video beschäftigten:⁸⁷ Neben „*Infermental*“ ist hier die Künstlergruppe *Zeittransgraphie* zu nennen, die sich aus den Teilnehmern eines Seminars zusammensetzte, das Gábor Bódy, Martin Potthoff und Folkmar Hein 1983 an der *Deutschen Film- und Fernsehakademie* in Berlin geleitet hatte. *Zeittransgraphie* arbeitete an der Schnittstelle zwischen Computer und Video und lotete auf der Basis entwickelter Parameter die technischen Möglichkeiten der Bild- und Tonkomposition experimentell aus.⁸⁸ Ein anderes Projekt war *Videocongress*, ein Zusammenschluss unabhängiger Videokünstler, der sich 1982 auf der „*documenta*“ in Kassel formiert hatte. Sie gaben ein so genanntes Videonal heraus, ein Video-Magazin, dessen einzelne Ausgaben sich aus internationalen Beiträgen zu einem jeweils übergreifenden Thema zusammensetzten.⁸⁹ Seit 1985 widmete sich *Videocongress* seiner Vernetzung mit ausländischen Videokünstlern und Videokunstzentren, darunter auch der *Exchange Gallery*.

1987 organisierte die *Exchange Gallery* gemeinsam mit der *Association of Artists for Culture* ein dreitägiges Festival, „*The First International Festival Video – Art – Clips*“ (16.–18. 1., Lodz). Mit den Filmvorführungen des ersten Tages widmeten sich die Organisatoren dem Schwerpunkt der polnischen Videokunst, insbesondere dem Werk von Waclaw Antcak. Am zweiten Tag wurden internationale Produktionen präsentiert, als Hommage an Joseph Beuys.⁹⁰ Das gezeigte Material entstammte zum größten Teil der *Exchange Gallery*.⁹¹ Abschließend zeigte das Festival Arbeiten

von Gastkünstlern; insgesamt gelangten 50 Produktionen aus 60 Ländern zur Aufführung.⁹² Robakowski plante, die gesamten Produktionen in einer Sammlung zu vereinen, um diese für weitere Präsentationen an polnische Galerien und Kunstorte weiterzugeben. Die *Exchange Gallery* gab im Anschluss an das Festival drei Editionen der Produktionen heraus.⁹³

Die Aktivitäten der *Exchange Gallery* auf dem Gebiet der Distribution von Videokunst und Experimentalfilmen blieben bis zum Ende der 1980er Jahre die einzigen derartigen Unternehmungen in Polen. In einem Artikel der Festival-Broschüre aus dem Jahr 1987 äußert sich Robakowski zur Bedeutung des Videos in dieser Zeit:

*Throughout the world, video offers the possibility of contact between viewers and artists. [...] Like mail-art in the 60s and 70s, video has the potential of establishing independent communication between people. This is optimistic. The video-cassette becomes a letter. [...] Video loves freedom and it is out of freedom that it has grown. It is a tool for all [of] those who see it as another possibility to LIVE.*⁹⁴

Der ungehinderte Austausch zwischen Künstlern bzw. zwischen Künstler und Betrachter stellt auch einen zentralen Aspekt in den künstlerischen Anstrengungen Robakowskis dar. Er wählte das Video als Medium des Austauschs, der Verbreitung von Ideen sowie der Vernetzung von Künstlern und Kunstorten.

Robakowski und eine Reihe anderer polnischer Künstler versuchten 1979, die eigene neoavantgardistische Bewegung aufzuarbeiten und ihre Werke in einem breiteren Rahmen zu präsentieren, der über die künstlerische Untergrundszene hinausgehen sollte. Die politischen Umstände Ende der 1980er Jahre verhinderten das Projekt, das den Titel „Sztuka Innych Mediów“ („Die Kunst der anderen Medien“) hatte tragen sollen. 1989 wurde dieses Projekt wieder aufgegriffen und im Mai desselben Jahres mithilfe des *Museum of Cinematography* unter dem neuen Titel „Lochy Manhattanu“ („Die Kerker Manhattans“, Lodz) realisiert.⁹⁵ 1992 beteiligte sich Robakowski an der Ausstellung „Łódzki Ruch Neoawangardy“ („Neoavantgardistische Bewegung in Lodz“, *Pałac Grohmana*, Lodz), die ebenfalls darauf ausgerichtet war, die polnischen neoavantgardistischen Bewegungen der vergangenen Dekaden zu beleuchten. Er beteiligte sich mit eigenen Werken oder Leihgaben aus seinem Archiv an polnischen und internationalen Retrospektiven zur polnischen Avantgardekunst seit 1945.⁹⁶

Die *Exchange Gallery* trug in den 1990er Jahren selbst mit zahlreichen Ausstellungen zur Aufarbeitung der polnischen Neoavantgarde der 1960er und 1970er Jahre sowie der künstlerischen Arbeiten aus dem Untergrund bei, zu diesen zählen u. a. „II Prezentacja Galerii Wymiany“ (*Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego/Gemeindemuseum Leona Wyczółkowski*, Bydgoszcz, 1996), „Sztuka polska 1945–1996“ (*Galeria Műcsarnok*, Budapest, 1997)⁹⁷ und „Żywa Galeria (łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1997)“ (*Galeria Zachęta*, Warschau, 1997).

Robakowski setzte sich weiterhin mit Film, Fotografie und multimedialer Kunst auseinander und nahm an internationalen Film- und Video-Festivals sowie Medien-Biennalen teil.⁹⁸ Daneben wurden seine Werke auf Einzelausstellungen präsentiert und er war mit Arbeiten auf zahlreichen anderen, auch internationalen Gruppenausstellungen vertreten. Einige dieser Ausstellungen fanden in polnischen Autorengalerien und alternativen Kunstorten statt, beispielsweise in der *Galeria Wschodnia* in Lodz, der *Galeria Arsenal* und der *Galeria FF* in Poznań.

Ab den 1990er Jahren wurde es zu einem Bestandteil von Robakowskis künstlerischer Arbeit, junge, unbekannte polnische Künstler und Künstlerinnen zu entdecken und ihr Werk der Öffentlichkeit bekannt zu machen. In einem Interview führt Robakowski dazu aus:

*It's like collecting. I guess it has to do with observation and my experience as a teacher. It's a way of life that doesn't petrify life but instead enriches it with something new and significant. One can't neglect that, God forbid.*⁹⁹

1995 nahm er seine Lehrtätigkeit an der Filmhochschule wieder auf und arbeitet neben seiner künstlerischen Tätigkeit bis heute als Dozent. Er schuf jungen Künstlern einen Raum für die Präsentation ihrer Arbeiten und realisierte verschiedene Ausstellungen für sie.¹⁰⁰ Das Entdecken junger Künstler und die Vermittlung ihrer Arbeit verbanden sich zunehmend mit Robakowskis Anliegen, einen aktuellen Kunstdiskurs durch neue Ideen und Impulse zu beleben. Diese Anstrengungen sind mit dem Dokumentationsprozess gleichzusetzen, den Robakowski seit den 1960er Jahren entfaltete: Das Sammeln von Zeugnissen der avantgardistischen Tendenzen, das Zusammentragen von Informationen galt einer Revitalisierung und Vernetzung der unabhängigen Kunstszene. Wie der Sammlungsvorgang ist die Förderung junger Künstler als künstlerische Strategie zu betrachten. Dies zeigt sich am Beispiel der Ausstellung „Polish Art 1945–1996“ („Sztuka Polska 1945–1996“), die 1997 von der *Műcsarnok Gallery* organisiert wurde: Ein Raum der Ausstellung war dem Werk Robakowskis gewidmet. Er zeigte hier jedoch keine Auswahl seines Œuvres, sondern ließ stattdessen die Werke junger, unbekannter polnischer Künstler ausstellen, deren Arbeit ihn interessierte. Die Ausstellungskoje präsentierte auf diese Weise den Blick Robakowskis auf die vielfältige Kunstszene; die Idee zur Gestaltung der Kojе kann als Anlehnung an die Assembling-Arbeiten des Künstlers begriffen werden.¹⁰¹

In den 1990er Jahren produzierten die *Exchange Gallery* und der Sender *OTV Łódź* eine Fernsehserie über die Neoavantgarde und die künstlerische Untergrundszene. Sie wurde zwischen 1992 und 1998 unter dem Titel „Art Noc“ („Kunstnacht“) gesendet. Die Realisierung der insgesamt 15 Folgen übernahm Robakowski, wobei er teilweise mit anderen Künstlern kooperierte. Die Sendereihe griff Themen der künstlerischen Avantgarde, experimentelle Arbeiten und aktuelle Tendenzen in der polnischen und internationalen Kunstszene auf, um über sie zu informieren und eine theoretische

Auseinandersetzung anzuregen. Einige dieser Themengebiete wurden anhand von dokumentarischen Filmen dargestellt, die über Ausstellungen berichteten und an denen Robakowski mitgewirkt hatte.¹⁰² Die zwölfte Folge von „Art Noc“ befasste sich anlässlich der Galerieausstellung „Pytania Do Siebie – Galeria Wymiany J. Robakowskiego“ („Fragen an sich selber – Exchange Gallery J. Robakowski“) 1996 mit der *Exchange Gallery*.¹⁰³ Die Ausführung übernahm L. Bonar, die Moderation Robakowski. Zum Abschluss von „Art Noc“ fand ein internationales Künstlertreffen statt, das Performances, Vorträge und andere Veranstaltungen umfasste.¹⁰⁴

2003 realisierte Robakowski mithilfe des Archivbestands die Ausstellung „Obiekty Mentalne“ („Mentale Objekte“) im *Studio Mozer* in Lodz.¹⁰⁵ Er thematisierte in ihr das Prinzip des künstlerischen Austauschs, der im Rahmen der Galerie stattfand, und den Vorgang der Ansammlung des Archivbestandes. Die präsentierten Objekte wurden als Zeugnisse einzelner Handlungen oder schöpferischer Akte dargestellt, die in ihrer Gesamtheit einen Kommunikationsprozess erkennen ließen. Die Ausstellung war eine wichtige Reflexion über die *Exchange Gallery* und ihre grundlegenden Strukturen.

Eine weitere Archivausstellung wurde 1998 vom *Muzeum Sztuki* organisiert: „Kolekcja Multimedialna, Galerii Wymiany, Józefa Robakowskiego“.¹⁰⁶ Sie gab einen umfassenden Überblick über die Aktivitäten der *Exchange Gallery* und den Archivbestand. Robakowski hatte eine besondere Verbundenheit zum *Muzeum Sztuki* entwickelt, die aus seiner Auseinandersetzung mit der polnischen Avantgarde der 1920er und 1930er Jahre resultierte. 2003 begann er, in Zusammenarbeit mit dem Museum, die Übergabe seines Archivs in dessen Bestände vorzubereiten; dieser Prozess wurde 2005 weitestgehend abgeschlossen. Mit dem Transfer verfolgte Robakowski das Ziel, die Sammlung einer möglichst breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen und das Konvolut systematisch aufarbeiten zu lassen.

4.2 Archivkonzept und Archivpraxis

4.2.1 Austausch und Dokumentation

Ausgangspunkte des Sammelns, Dokumentierens und Bewahrens

Bevor er 1978 die *Exchange Gallery* gründete, hatte Robakowski bereits ein Interesse am Sammeln und Bewahren entwickelt. Erste Ansätze finden sich im Aufbau der kleinen Bibliothek, die in ihrer Zusammensetzung auf die Anlage des späteren Archivs hinweist. Auf der Grundlage eines kunstgeschichtlichen Wissens, das vor allem die polnischen und russischen Avantgarden der 1920er und 1930er Jahre umfasste, setzte sich Robakowski

mit der zeitgenössischen Kunst auseinander. Die Kenntnisse der Kunstgeschichte machten ihm seinen eigenen künstlerischen Standort innerhalb der aktuellen Kunstszene bewusst, da er sich auf Traditionslinien berufen konnte.¹⁰⁷

*They [die sich Anfang des 20. Jahrhunderts in Polen bildenden avantgardistischen Gruppen und privaten Künstlerinitiativen, namentlich Jung Jidysz und a.r.] were a kind of guarantee for me that the collected pieces and alternative ideas would be able to stand under all circumstances, regardless of the current political situation in the country. It was important, for example, during the martial law in Poland, when SPATIF [Polnische Vereinigung der Theater- und Filmkünstler] and STK [Kultur Künstler Vereinigung] had been suspended. These conditions force you to private actions, independent from official propositions.*¹⁰⁸

Auch für die *Exchange Gallery* legte Robakowski eine eigene Bibliothek an, die zu einem integralen Bestandteil des Archivkonvoluts wurde.¹⁰⁹

Eine weitere Station im Sammlungsprozess findet sich Mitte der 1960er Jahre, als Robakowski verschiedene Arbeiten der Formisten ankaufte.¹¹⁰

Die Formisten beeinflussten die Entwicklung einer neuen Avantgarde in Polen wesentlich, da ihre Ansätze von Künstlern der jüngeren Generation übernommen wurden. Sie waren in den Gruppen *Blok* (1924–1926) und *Praesens* (1926–1939) aktiv und entwickelten den Konstruktivismus und Funktionalismus weiter.¹¹¹ Diese Kunstwerke blieben die einzigen, die Robakowski ankaufte.

Schließlich ist der Austausch von Werken zwischen den Mitgliedern der Gruppe *Zero-61* zu nennen. Dieser Austausch ist gleichzusetzen mit einer Form der Kommunikation auf lokaler Ebene. Die getauschten Werke illustrieren im späteren Archivkonvolut eine Phase der (eigenen) künstlerischen Aktivität und sind Zeugnisse von Robakowskis frühen Verbindungen und Kontakten. Insgesamt gesehen stellt ihr Vorhandensein eine Momentaufnahme der polnischen Kunstszene dar; sie verweisen als solche auf die sich in den 1980er Jahren entfaltende dokumentarische Arbeit Robakowskis. Darüber hinaus belegen sie, dass Robakowski bereits in den 1960er Jahren Strukturen entwickelte, auf denen die *Exchange Gallery* basieren sollte: ein nicht-kommerzieller, auf persönliche Kontakte sich gründender Austausch, der ausschließlich dem Informationsfluss diene.

Umsetzung und Bedeutung von Austausch und Dokumentation

Der Ausgangspunkt der *Exchange Gallery* war die Übergabe von Materialien jugoslawischer Künstler und Kunsttheoretiker. Robakowski übernahm die Aufgabe ihrer Distribution und legte damit die grundlegende Funktion der *Exchange Gallery* fest, die darin bestand, als Informationszentrum zu fungieren. Der Name des Archivs deutet auf diese Funktion hin. Er verweist nicht nur auf den Austausch materieller, konkreter Informationen, sondern impliziert überdies einen Gedankenaustausch über Kunst, wie Robakowski ausführte:

*Yes, it can be described as a gallery of creating initiatives, too, since my flat was the place where ideas for some artistic events were born: exhibitions, film presentations, actions, artists' meetings and seminars.*¹¹²

Mit dem Namen *Exchange Gallery* unterstrich Robakowski den kommunikativen Aspekt seines Archivs; alle weiteren Funktionen ergaben sich aus dem fortlaufenden Austausch.

Die *Exchange Gallery* war keine Galerie im eigentlichen Sinne, da der Verkauf von Arbeiten nicht zu Robakowskis Tätigkeitsfeld gehörte:

*This gallery is something very fictitious, because there is some perfidy in this situation as the gallery does not exist as a real thing. It is a conception of what it should be. First of all it is not a gallery in the traditional sense, organizing exhibitions of paintings, drawings or sculptures. It is mainly a place where people can meet with each other, discuss, exchange ideas and opinions. There is also an archive, which I may say is unique in Poland.*¹¹³

Das Archivkonvolut ist Abbild eines kontinuierlichen Dialogs zwischen Künstlern und Kunstschaffenden in der Galerie. Darüber hinaus knüpfte Robakowski mit seiner Galerie an ein internationales künstlerisches Kommunikationsnetzwerk an. Die dokumentarischen und künstlerischen Materialien seines Archivs entstammten dem Tausch mit polnischen und internationalen Künstlern.¹¹⁴ Die Galerie etablierte sich als einer der Knotenpunkte dieses Netzwerkes. Aktivitäten wie das Dokumentieren und Bewahren fügten sich in den künstlerischen Prozess ein.

Wie in der Chronologie des Archivs beschrieben worden ist, dokumentierte Robakowski seit 1981 die Ausprägungen der alternativen polnischen Kunst- und Kulturszene: Veranstaltungen wie Performances, Aktionen, Konzerte, Ausstellungen u. a. zeichnete er mit Videokamera oder Tonbandgerät auf und/oder hielt sie fotografisch fest. Er sammelte die Poster und Flyer dieser Veranstaltungen, die theoretischen Texte und Aufzeichnungen der Künstler sowie Magazine und Fanzines, die in der Untergrundszene kursierten.¹¹⁵

Die dokumentarische Arbeit steht bei Robakowski in einem Zusammenhang mit der organisatorischen; beide Ebenen waren für den Künstler in gleichem Maße bedeutsam. Dokumentation wie Organisation sollten eine Entwicklung in der alternativen Kunst- und Kulturszene in Gang halten, neue Projekte anregen und den künstlerischen Diskurs beleben. Die Archivmaterialien bildeten die Grundlage für Diskussionen und wurden zu Exponaten bzw. Leihgaben. In der Zukunft sollte das Konvolut über die polnische unabhängige Kunstszene der 1960er bis 1980er Jahre informieren können. Den Ansatz, der hinter dieser Zielsetzung der Galerie liegt, entwickelte Robakowski bereits in den 1970er Jahren, vor Gründung der *Exchange Gallery*: Er bestimmte die Ausrichtung des *Workshop of the Film Form* und prägte insbesondere Robakowskis Einstellung und seine Arbeitsmotivation. Ronduda beschreibt diesen Ansatz wie folgt:

The pioneering work pursued by the Workshop of the Film Form must be considered in the context of an ongoing movement away from the production

*of traditional art objects and toward mechanical registration media such as film or photography (tied to the neo-avant-garde direction in art). These were the media to which neo-avant-garde artists linked their desires and strategies of „dematerialization“, „intellectualization“, „objectivization“ and of focusing attention upon the communicative aspect of the artistic process.*¹¹⁶

Der Schwerpunkt im künstlerischen Prozess des Workshops lag auf dem Aspekt der Kommunikation. In der Galerie behielt Robakowski diesen Schwerpunkt bei und vertiefte ihn.

Vor diesem Hintergrund kann der sich entwickelnde Dokumentationsprozess als künstlerische Aktivität bezeichnet werden, deren Ziel es war, das künstlerische Schaffen abzubilden, zu initiieren und künstlerische Kommunikation zu untersuchen. Die Galerie ist damit als meta-künstlerische Arbeit anzusehen, auch durch Robakowskis theoretische Auseinandersetzung mit Themen wie Sammlung, Dokumentation und alternativen Kunstorten. So betrachtet er die Dokumentation künstlerischer Ereignisse durch Videoaufnahmen als eine der vier grundlegenden Verfahrensweisen in der Arbeit mit Video: *VIDEO ART – charakter tej nowej dyscypliny technicznej, jej problematykę wyznaczili sami artyści, dlatego możemy jedynie ich osiągnięciami opisać to zjawisko.*

Podstawowe cechy metodyczne VIDEO ART:

I Zapisy dokumentujące wydarzenia artystyczne (Huebler, Long, Oppenheim, Kaprow) [Hervorhebung von I.S.]

II Bezpośrednie zapisy własnej mentalności (Acconci, Beuys, Boltanski, Davis, Lüthi, Palestine, Rainer)

III Próby poszerzenia możliwości technicznych (LeWitt, Siegel, Tambellini, Piene, Paik)

*VI Badanie struktury telewizji (Ruthenbeck, Warsztat Formy Filmowej, Kaprow, Export).*¹¹⁷

Exchange Gallery: Sammlung oder Archiv

Wie bereits erwähnt, hat sich der Bestand der *Exchange Gallery* im Laufe der Zeit als Reaktion auf die künstlerischen und organisatorischen Tätigkeiten Robakowskis erweitert. Diese Aktivitäten riefen einen beständigen Zustrom von Werken und Informationen hervor, die zumeist über das Postsystem eintrafen.¹¹⁸ Künstler aus aller Welt, die Robakowskis Arbeit und die Galerie kannten, schickten ihm Dokumentationsmaterialien und Werke, insbesondere Künstlerpublikationen. Auch die Korrespondenz und die Ergebnisse seiner zahlreichen Kooperationen mit Künstlern und Kunstschaaffenden bewahrte er. Er erhielt und erhält noch heute viele Arbeiten von Studenten, die er als Dozent an der Filmhochschule betreute. Durch inoffizielle Künstlertreffen, kleinere Ausstellungen und Filmvorführungen in der Galerie wurde seine private Wohnung zur Anlaufstelle und zum Treffpunkt der alternativen Kunstszene. In diesem Sinne generierte Robakowski durch seine künstlerische Kommunikation Informationen; der Archivbestand ist

Ausdruck seines künstlerischen Umfelds und lässt so auch wieder Rückschlüsse auf den Künstler selbst zu.

Robakowski traf unter den Materialien keine Auswahl, alles ging ins Archiv ein. Alle Archivpositionen haben für ihn den gleichen Wert innerhalb der Sammlung. Nach persönlichen Präferenzen und besonderer Wertschätzung von Werken im Archiv befragt, antwortete Robakowski:

*I think highly [of] all of them. If I had to count a few: Jiří Kolář – the greatest contemporary Czech artist, Milan Grygar, Dóra Maurer – the most outstanding Hungarian artist, Dick Higgins, Paul Sharits – the most important American artists, Michael Druks – Israeli artist from [the] younger generation, Nam June Paik – these are the most significant names in the art of the world. I am glad to have their works.*¹¹⁹

Mit den hier hervorgehobenen Künstlern verband Robakowski entweder eine persönliche Beziehung oder ihr Werk nahm besonderen Einfluss auf seine Arbeit.¹²⁰

Die Vereinigung von Materialien durch Austausch und Kommunikation, wie Robakowski sie in seiner Galerie ausführte, entspricht nicht der Sammeltätigkeit eines traditionellen (Kunst-)Sammlers. Robakowski bezeichnet diesen Prozess zwar als einen Sammlungsprozess und spricht von seinem Archivbestand als einer Sammlung. Es finden sich jedoch keine Kriterien, wie sie das stereotype, traditionelle, konventionelle Bild eines Sammlers in der Literatur, der Psychologie oder der Soziologie aufweist: das *Aus-schweifen*, d. h. das gezielte Suchen in Galerien, auf Kunstmes-sen, in Bibliotheken, Buchhandlungen oder auf Reisen zum Zweck des Ankaufs, die *Willkürlichkeit*, d. h. der Ankauf, der einem Sammlungskonzept folgt und das Ziel hat, die Sammlungsobjekte dem Konvolut einzuverleiben, die *Kom-pletierung*, d. h. das Bestreben, ein Gebiet mit allen ihm zugehörigen Aspekten und Positionen sammelnd abzudecken, sowie *das Besitzen bzw. Horten*, d. h. eine Sammelleidenschaft, die bis zum Ankauf mehrerer Exemplare eines Auflagenobjekts geht.¹²¹ Die Arbeit eines Sammlers konzentriert sich auf die Sammlung selbst, ihre Ausgestaltung und Vervollständigung. Indem sich Robakowski mit seinem Archivbestand aktiv in den Kunstkontext einbrachte, lief seine Tätigkeit diesem Sammlertypus jedoch entgegen. Dies unterscheidet das Konvolut der *Exchange Gallery* grundlegend von traditionellen Sammlungen.

Das Konzept des *mentalen Objekts*

Robakowski betrachtete den Entstehungsprozess seines Archivs seit Beginn der Galerieaktivitäten unter einer zweiten, metaphorischen Perspektive. Das Ausstellungskonzept der Archivpräsentation „Obiekty mentalne“ („Mentale Objekte“) im Jahr 2003 zielte darauf ab, auf diese Metaebene des Archivs aufmerksam zu machen. Im einführenden Text der Ausstellungsbroschüre schreibt Robakowski zur Bedeutung der grundlegenden Galeriestrukturen:

*Each „work“ (not even „artistic“) which is a result of a mental act might take its place in the Exchange Gallery collection. Since the very beginning I have been convinced that these acts will have their special meaning for many artists in the future (which actually has already happened), as they were created without any artistic calculations. They were created as a result of current creative premises, beyond any profit motives or any fashion of the time. So they are a disinterested private act, confirming by their intention nothing but respect for other individuals as they are given to the close person in a special moment.*¹²²

Die Gegenstände, die ins Archiv eingingen, waren in erster Linie Zeugnisse eines künstlerischen Austauschs und bedeuteten eine kontinuierliche Erweiterung des Informationsmaterials. Darüber hinaus sieht Robakowski die sich zu einem Konvolut zusammenfügenden Materialien als Ausdruck vieler einzelner mentaler Prozesse. Der gedankliche Austausch und die Verbundenheit zwischen Künstlern manifestierte sich in der Gestalt des bewahrten Objekts. Unter dieser Perspektive trat das ins Archivkonvolut eingehende Objekt als konkreter Gegenstand in den Hintergrund, der Akt des Austauschs jedoch in den Vordergrund; das Objekt fungierte so allein als ein Zeichen des Austauschs von Informationen und Ideen.

Die Zeichen dieses Austauschs im Rahmen der *Exchange Gallery* waren nicht notwendigerweise Kunstobjekte. Die an diesem Prozess beteiligten Künstler und/oder Freunde Robakowskis brachten durch ihre bloße Teilnahme eine bestimmte Überzeugung und Geisteshaltung zum Ausdruck. Die ‚Äußerung‘ dieser Einstellung speicherte Robakowski in seinem Archiv in Form des Objekts oder Dokuments etc. Die Gesamtheit aller Archivpositionen ist Abbild sowohl der Künstlerszene als auch einer bestimmten kulturpolitischen Situation und der Reaktion der Künstler auf diese Situation.

Die Archivprozesse – Versammeln, Dokumentieren, Bewahren, Informieren und Vermitteln – fanden nach dem Prinzip der unabhängigen Kommunikation statt. Das konkrete Objekt ist innerhalb dieser Prozesse zugleich eine Botschaft oder Äußerung, ein übertragener Gedanke oder eine Idee; Robakowski bezeichnet den Gegenstand daher als *mentales Objekt*. Austausch und Kommunikation betrachtet er als energetische Akte, die auf dem Prinzip des Schöpferischen basieren und sich aus einem Dialog heraus entwickeln. Diese Energie floss als schöpferische Kraft in den künstlerischen Prozess zurück:

*These „mental objects“ might fill our living space – they are with us in our intimate situations. Sometimes they get attached to us till the end. There’s a magic power immersed in their memory, the power within the shape of cumulated energy. I hope that one of these days the energy will be released unforeseen, in other public circumstances, becoming an authentic art work of uncommon significance.*¹²³

Die Betrachtung der Gegenstände als *mentale Objekte* hebt den Moment der Übergabe bzw. des Austauschs als besonders bedeutsam hervor; Robakowski betont damit den der Galerie zugrunde gelegten Aspekt des Dialogs:

*The most valuable aspects [der Galerie] are the discussions and the meetings held in this flat, from which emerged initiatives, later on embodied into life, and which so knew a concrete existence.*¹²⁴

Für den von Robakowski in diesem Zusammenhang häufig erwähnten Begriff der Energie lassen sich vor diesem Hintergrund auch Begriffe wie Inspiration, Unterstützung oder Bestätigung einsetzen.

Robakowski verwendet in seinen Aufsätzen oft Umschreibungen wie ‚vital‘, ‚lebendig‘ und ‚magisch‘, etwa wenn er sich zur Bedeutung der Galerie und seiner Arbeit mit dem Archiv äußert:

*I believe that presenting other artists' work, giving them the possibility to express their ideas, is a form of creation and very stimulating for all. Being with people, living our life through art, is vital.*¹²⁵

Das Prinzip der Energie, das sich hier in den Archiv- und Sammlungsprozessen zeigt, spielt im Konzept der *Exchange Gallery* insgesamt eine wichtige Rolle.

4.2.2 Modelle und Einflüsse

Das Konzept der *Exchange Gallery* wurde von verschiedenen Phänomenen der polnischen Kunstgeschichte beeinflusst. Robakowski verweist auf eine lange Tradition unabhängiger Künstlervereinigungen seit Beginn des 20. Jahrhunderts.¹²⁶ Die *Exchange Gallery* entwickelte sich zudem im Kontext und Zusammenspiel mit verschiedenen zeitgenössischen polnischen und internationalen privaten Initiativen.

Die avantgardistischen Künstlergruppen *Jung Jidysz* und *a.r.*

Im Zusammenhang mit der Entstehung des Archivs hebt Robakowski die Künstlergruppe *Jung Jidysz* aus Lodz hervor. Sie wurde 1919 von bildenden Künstlern, Musikern, Schriftstellern und Theaterschaffenden ins Leben gerufen. Ihr Treffpunkt war die Privatwohnung und der Familienwohnsitz von Icchak (Vincent) und Ida Brauner, wo Konzerte, Lesungen und ein reger künstlerischer Austausch stattfanden. Die Gruppe gab ihre eigene Zeitschrift heraus, organisierte Ausstellungen und veranstaltete erste interdisziplinäre Kunstaktionen. Die einzelnen Mitglieder arbeiteten mit verschiedenen polnischen Künstlerinitiativen und Kunsteinrichtungen zusammen, darunter *Bunt*, *Künstlervereinigung Poznań*, dem *Teatr Żydowski* (*Jüdisches Theater*) und *Teatr Marionetek* (*Puppentheater*), und unterhielten Kontakte zu Künstlern aus dem Ausland.¹²⁷

Robakowski nennt zudem die Gruppe *a.r.* (*revolutionäre Künstler*, 1929–1936),¹²⁸ gegründet von Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro und Henryk Stażewski nach der Auflösung der Gruppe *Praesens*. Im Jahr 1930 schlossen sich ihr die Dichter Julian Przyboś und Jan Brzękowski an. Die Mitglieder bemühten sich verschiedentlich, ihre Ideen und Ansätze

sowie das Programm der Gruppe publik zu machen; sie veröffentlichten ihre Schriften u. a. in den Zeitschriften „Europa“, „Forma“ und dem von der Gruppe herausgegebenen Bulletin „Communication“. Darüber hinaus planten sie ein Bibliotheksprojekt. An kollektiven Ausstellungen der Gruppe zeigten die Mitglieder wenig Interesse, sie nahmen jedoch an zahlreichen Gruppen- und Einzelausstellungen teil. Die Kontakte ins Ausland waren für sie besonders bedeutsam, im Speziellen die Kontakte zu avantgardistischen Gruppen und einzelnen Künstlern in Paris.¹²⁹

Auf Strzemińskis Initiative ist es zurückzuführen, dass in Lodz eine internationale Sammlung moderner Kunst entstand. Auf der Basis ihrer Kontakte konnte die Gruppe *a.r.* in einem Zeitraum von ca. zwei Jahren eine Sammlung polnischer und internationaler Kunstwerke zusammentragen, die sie 1931 dem Stadtmuseum in Lodz übergab. Die Sammlung bildet das „geistige und materielle Fundament“¹³⁰ des *Muzeum Sztuki*.

Folgende drei Aspekte sind für die beiden Künstlergruppen der historischen Avantgarde herauszustellen, die Robakowski in das Konzept der *Exchange Gallery* integrierte und deren Grundsätze er in seiner Arbeit im Rahmen des Archivs umsetzte: Interdisziplinarität, die Vernetzung mit Kunstszenen im Ausland und die Arbeit auf der Grundlage einer gemeinsamen Theorie oder eines avantgardistischen Gedankens. In der Künstlergruppe *a.r.* zeigte sich letzterer Aspekt in Form einer gemeinsamen ideologischen Basis. Diese Aspekte werden im Folgenden ausgeführt.

Jung Jidydz war eine unabhängige, interdisziplinär arbeitende Künstlerinitiative, die eine progressive und experimentelle Richtung in der Kunst verfolgte. Der interdisziplinäre Ansatz zeigt sich auch in Robakowskis *Galerie*, die sich zu einem Forum für Künstler aus unterschiedlichen Bereichen entwickelte, aus deren Zusammentreffen gemeinsame Projekte hervorgingen, Filmvorführungen, Aktionen, Seminare, Künstlertreffen, Lesungen etc. Auch der Archivbestand war nicht auf ein Medium oder eine Kunstdisziplin beschränkt. Robakowski widmete seine Arbeit dem Ziel, Grenzen zwischen Genres aufzulösen, ein Beispiel stellen seine Fotografien in der Gruppe *Zero-61* dar.¹³¹ Interdisziplinär war auch die Künstlergruppe *a.r.* ausgerichtet, die sich aus Künstlern verschiedener Bereiche zusammensetzte, vorwiegend aus Bildhauern und Dichtern.¹³²

Beide Gruppen der historischen Avantgarde waren mit den Kunstszenen im Ausland vernetzt und maßen diesen Kontakten eine besondere Bedeutung bei. Aus diesen Kontakten resultierten neue Initiativen und Veranstaltungen. Der künstlerische Austausch bildete die Grundlage ihrer Aktivitäten und belebte die unabhängige Kunstszene, innerhalb derer die Mitglieder arbeiteten. Auch hier zeigt sich eine Parallele zur *Exchange Gallery*. Die Existenz der *Exchange Gallery* befruchtete die zeitgenössische Kunstszene, indem sie als Knotenpunkt des internationalen Netzwerkes und als Forum internationaler künstlerischer Entwicklungen in Polen fungierte.

Da für Robakowski die Bedeutung seiner Galerie in den Gesprächen, dem Austausch und den Kontakten zu anderen Künstlern lag, kann die *Exchange Gallery* auch als rein virtueller Kommunikationsraum beschrieben werden. Robakowski selbst spricht in diesem Zusammenhang von einem „fiktiven“¹³³ Ort.

Der Aufbau einer internationalen Sammlung moderner Kunst, wie ihn die Gruppe *a.r.* durchführte, wurde durch die künstlerische Vernetzung ihrer Mitglieder möglich. Es war in erster Linie dieser Punkt, der Robakowski auf die Gruppe *a.r.* Bezug nehmen ließ, neben ihrer Interdisziplinarität und ihrer selbständigen publizistischen Tätigkeit. Die Sammlung konnte allein durch die Souveränität der Künstler, ihre internationalen Verbindungen und ihr gemeinsames Engagement zustande kommen. Der Akt ihrer Gründung war eine kollektive Leistung. Die Künstler trugen die Werke der Sammlung selbst zusammen, insbesondere unter Nutzung ihrer bereits erwähnten Verbindungen nach Paris. Die Sammlung setzte sich aus polnischen Werken und Arbeiten ausländischer Künstler zusammen, unter Letzteren vornehmlich Mitglieder der Gruppe *Cercle et Carré*, die 1930 von Michel Seuphor und Joaquín Torrès-García gegründet worden war.

Die Idee der internationalen Zusammenarbeit, die in der gemeinsamen Arbeit am Aufbau einer Sammlung sichtbar wird, ist mit der Tradition der Avantgarde eng verknüpft.

Die Mitglieder der Gruppe *a.r.* teilten die Überzeugung, dass es sinnvoll sei, den modernen Stil in allen Bereichen der Kunst wirksam werden zu lassen. Diesen Stil machten sie an den Kriterien der organischen Form sowie der Prägnanz und Logik der Form fest.¹³⁴ Mit diesen Kriterien verbanden sie einen utopistischen Glauben an die künstlerische Kreativität und Kreation: Die künstlerische Kreativität, so glaubten die Mitglieder, habe die Kraft, auf der Grundlage der rationalistischen Idee des Konstruktivismus einen auch sozialen Wandel herbeizuführen.¹³⁵ Robakowski griff diese radikale, optimistische Utopie im Projekt der *Exchange Gallery* nicht auf. Sein Galerie- bzw. Archivkonzept basierte jedoch ebenfalls auf dem Gedanken einer vitalen mentalen Kraft, die aus den Informationen, dem Austausch und der Kommunikation resultierte. Sie sollte den unabhängigen Kunstkontext beleben und den Künstlern als Bestätigung ihres Wirkens dienen; zugleich bildete sie die Grundlage, auf der die Galerie bzw. das Archivkonvolut zum Abbild und Beweis dieses Wirkens werden konnte. Mit der Galerie setzte Robakowski den kulturpolitischen Bedingungen einen Widerstand entgegen. Robakowski erklärt zur Bedeutung der Galerie bzw. des Archivbestands:

*The material treasures of the Exchange Gallery, the books, the drawings, the documentation, the photoworks, the films, video tapes and the visitors who consult all these documents are a proof of our existence.*¹³⁶

Die Versammlung von Kunstinformationen polnischer und internationaler Herkunft in der Privatgalerie eines Künstlers kann vor diesem Hintergrund als ein künstlerisches Statement gelesen werden.

Anders als die Arbeit der beiden historischen Avantgarde-Gruppen war Robakowski's Wirken weniger auf die Gesellschaft gerichtet, sondern zielte vor allem darauf ab, mehr über sich selbst zu erfahren:

*We live in difficult conditions. So, the very first thing is to ask oneself „how do we live, in what way do we live“ and we are more concerned by the substance of life than by aesthetics.*¹³⁷

Robakowski verfolgte in seiner künstlerischen Arbeit und mit der Galerie nicht die Utopie, einen Wandel der sozialen Verhältnisse herbeiführen zu können. Sein Einfluss auf den Kunstkontext war sublimer Art und erfolgte durch eine diskursive Strategie, durch den Versuch der Verortung seines künstlerischen Standortes, durch die Durchdringung von Medien, auch des ‚Mediums‘ Archiv, sowie die Untersuchung von Kommunikationsstrukturen und -kanälen. Die Galerie bildete als Diskursraum die Grundlage für Robakowski's Einflussnahme auf den Kunstkontext. Worin der Einfluss der künstlerischen Arbeit auf die Kunstszene für ihn besteht, führt Robakowski anhand eines anderen künstlerischen Mediums, des Videos, wie folgt aus:

*Przenośna aparatura video przez fakt, że może się znaleźć w rękach każdego z nas, zrywa z ustalonymi szematami, [...] ingeruje swą obecnością w rzeczywistość przez nas wyobrażoną, może stać się narzędziem odkrywającym ją lub kompromitującym. Tylko w postaci faktu rzeczywistego może odegrać twórczą rolę, spowodować odświeżenie naszego poglądu na świat we wszystkich tkankach myślenia i postępowania, ma szansę stać się operacją, w wyniku której mogą zostać podważone wszelakie wzorce i układy artystyczne, polityczne, moralne, obyczajowe, religijne, filozoficzne, mentalne...*¹³⁸

Robakowski's Äußerung zur Einflussnahme über das Medium Video lässt sich auch auf die Arbeit mit der Galerie und ihre Wirkungskraft übertragen: Die Untersuchung der Galerie bzw. des Archivs als (Kommunikations-)Struktur, an der jeder beteiligt sein konnte, bedeutete zugleich eine Überprüfung der Wirklichkeit.

Das Muzeum Sztuki – Die Sammlung als Kunstwerk

Die Funktions- und Arbeitsweise eines Museums, wie sie in Bezug auf das *Muzeum Sztuki* verstanden wird, begründet sich auf die Sammlungskonzeption, die die Gruppe *a.r.* entwickelt hatte.¹³⁹ Dieser Konzeption fühlt sich auch Robakowski verbunden, wobei für ihn insbesondere von Bedeutung war, dass die Sammlung der Gruppe *a.r.*, die zur Sammlung des *Muzeum Sztuki* wurde, aus einem kollektiven Akt heraus entstand. Der Kunsthistoriker Jaromir Jedliński legt dar, dass die Sammlung Resultat einer Zusammenarbeit zwischen den Avantgarden in Ost und West war:

Die mit dem Entstehen der Internationalen Sammlung Moderner Kunst verbundene Problematik ist mit der Geburt einer avantgardistischen Haltung in der polnischen Kunst der 20er und 30er Jahre eng verwandt. Aus dieser Zeit stammen auch die Anfänge der praktischen Zusammenarbeit einer Gemeinschaft europäischer Künstler der Avantgarde in Ost und West. [...]

*Die moderne europäische Kunst, hier seit den 20er Jahren als übernationale Einheit erfasst – was ja mit der programmatischen Selbstbestimmung der Avantgarde übereinstimmt –, kann auch als Ideal und Tradition der Zusammenarbeit verstanden werden.*¹⁴⁰

Ausgehend von diesem Gedanken kann eine Funktion der *Exchange Gallery* darin gesehen werden, die Verbindung zwischen polnischen und internationalen Künstlern wieder aufzunehmen und den einstigen Austausch zwischen den internationalen avantgardistischen Bewegungen durch eine unabhängige polnische Kunstszene erneut in Gang zu setzen. Robakowski verweist in diesem Zusammenhang auf Initiativen wie „Infermental“ und andere internationale Galerien und Kunstorte, etwa die Antwerpener *Galerie Kontakt* und die *Galerie Demarcos* in Edinburgh: Sie sahen ihre Aufgabe darin, an einem alternativen Künstlernetzwerk und der Umsetzung internationaler Projekte und Kooperationen mitzuwirken. Beide Galerien stellt Robakowski als zeitlich parallele Modelle seiner eigenen Einrichtung heraus.¹⁴¹

Die Sammlung der Gruppe *a.r.*, die auf einen souveränen künstlerischen Willen und ein kollektives Engagement zurückgeht, ist als internationales Projekt einzustufen. Im *Muzeum Sztuki* ist das Erbe der Avantgarde bis heute verankert: Das Museum arbeitet auf der Grundlage internationaler Kooperationen und setzt den über die Grenzen hinaus wirkenden Kulturaustausch fort. Dieser Austausch zielt auf eine Auseinandersetzung von Künstlern und Kulturschaffenden verschiedener europäischer Kulturen mit einem gemeinsamen, verbindenden Gegenstand ab: der europäischen Avantgarde, ihren Traditionen und historischen Bezugspunkten der künstlerischen Arbeit.¹⁴² Diese Auseinandersetzung soll letztendlich zu einer Verständigung über Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der avantgardistischen Kunst von Ost und West führen. In der Anlage der Sammlung zeigt sich der Versuch, diese Diversität ebenso wie gemeinsame künstlerische Aspekte in repräsentativen Werken zu vereinigen und vor Augen zu führen.

Im Folgenden wird erörtert, auf welche Weise Robakowski dem Konzept der Internationalen Sammlung mit der *Exchange Gallery* folgte. Aufgrund des Engagements von Künstlern, die den Aufbau der Internationalen Sammlung als gemeinschaftliches Projekt begriffen, birgt diese Sammlung ein künstlerisches Moment. Jedliński bezeichnet daher die Kunstwerke der Sammlung, obwohl sie sich im Museum, einer Art Speicherraum befinden, als „lebendige Kunst“.¹⁴³ Die Fortsetzung des künstlerischen Aspekts im *Muzeum Sztuki* sieht Jedliński darin, dass im Laufe der Zeit immer wieder Künstler zur kontinuierlichen Mitarbeit an Ausstellungen und Projekten angeregt worden sind. Sie bringen sich in den Museumskontext ein, indem sie in einen Dialog über ihre aktuellen künstlerischen Ansätze treten und diese mit den in der Sammlung befindlichen historischen Referenzen in Beziehung setzen. Jedliński betont, dass durch die Auseinandersetzung mit historischen Positionen ein Reflexionsprozess über das eigene Werk in Gang gesetzt wird:

Wir müssen also annehmen, dass erst die Resonanz zwischen kreativen Persönlichkeiten und ihren künstlerischen Versuchen und Ergebnissen (in einer globalen Perspektive betrachtet, obwohl sie oft fest in einer lokalen Tradition verwurzelt sind) ihrem universellen Wert Inhalt und bleibende Gültigkeit verleiht. Das Muzeum Sztuki möchte an diesem Prozess teilnehmen. Seine so verstandene Daseinsberechtigung und die von ihm getroffene Auswahl werden bestätigt von dem Willen vieler bedeutender Künstler, sich mit ihm durch die Sammlung und die Ausstellungen zu verbinden.¹⁴⁴

Die Sammlung des Muzeum Sztuki wird auf diese Weise vom aktuellen Kunstgeschehen durchdrungen. Sie verliert ihre Selbstreferentialität und wird dadurch mit ihrem Kontext verknüpft. Der künstlerische Dialog, der von der Beschäftigung mit der Sammlung angeregt wird, ist darauf ausgerichtet, den Stand der aktuellen Kunst, ihre Fort- und Rückschritte zu evaluieren. Anders ausgedrückt wird der Dialog zum Prinzip einer Objektivierung des eigenen Standortes unter Verwendung eines historischen Bezugssystems. Der Gedanke der *lebendigen Kunst*, auf dem das Konzept des Muzeum Sztuki basiert, beeinflusste auch die *Exchange Gallery*. Er bildet die Grundlage für das von Robakowski formulierte Konzept der „live gallery“¹⁴⁵, das dem Archiv zugrunde liegt. Dieses wird im gleichnamigen Katalog, „Żywa Galeria“, der sich der neoavantgardistischen Kunstszene in Lodz widmet, zum Erklärungsmodell des Phänomens kleiner privater Galerien und Atelieregalerien: Sie belebten von den 1970er Jahren bis in die 1990er Jahre hinein die Kunstszene, schufen eine gegenläufige Struktur zum offiziellen Ausstellungssystem und wurden zum künstlerisch-kulturellen Untergrund.¹⁴⁶

Die *Exchange Gallery* war Bestandteil dieser Szene, partizipierte zugleich jedoch an einer internationalen Kunstszene, auch wenn die Wege der Vernetzung über die Grenzen hinaus Anfang der 1980er Jahre nur beschränkt nutzbar waren. Die Galerie funktionierte systemisch, d. h. die in ihrem Rahmen ausgeführten Aktivitäten waren nur durch den Austausch und im Zusammenspiel mit den verschiedenen Kontexten möglich, einer lokalen, überregionalen bzw. nationalen und internationalen Kunstszene.

Indem die ersten Materialien, mit denen die Galerie gegründet wurde, von ausländischen Künstlern mit dem Wunsch eingebracht wurden, verbreitet zu werden, war die Informations- und Distributionsfunktion der Galerie festgelegt. Über Robakowskis Kontakte und die Galerie bot sich die Möglichkeit, eine lokale und überregionale polnische Kunstszene mit der internationalen zu verknüpfen und damit das Projekt der historischen polnischen Avantgarde-Künstler wieder aufzunehmen.

Die Materialien, die in den Bestand der Galerie gingen, sollten nicht nur ihre eigene Existenz belegen. Sie bildeten die Basis eines Austauschs und einer Diskussion, sie waren das Material für neue künstlerische Projekte, deren Dokumentation wiederum ins Archiv einging. Im Kontext der Galerieaktivitäten wurde das Material zu einer aktiv genutzten Sammlung und die Galerie wie bereits oben gesagt zu einer *live gallery*; im Zusammenhang mit der *Exchange Gallery* lässt sich auch von einem ‚lebendigen Archiv‘

sprechen. Als solches hatte die *Exchange Gallery* auf ihren Kontext dieselbe Auswirkung wie die Internationale Sammlung des *Muzeum Sztuki*: Die in der Galerie bewahrten Informationen boten einen Bezugsrahmen für die Orientierung und Positionierung der mit ihr verbundenen Künstler in der alternativen und avantgardistischen Kunst. Auch die *Exchange Gallery* war ein Verbindungspunkt zwischen Ost und West, da sie eine Untersuchung und Diskussion von Gemeinsamkeiten und Parallelen zwischen internationalen avantgardistischen Kunstrichtungen ermöglichte und eine gemeinsame Sprache etablierte.¹⁴⁷ Jedliński betont diese Funktion für die Sammlung des *Muzeum Sztuki*:

*In Anbetracht der [...] Rolle, welche der Dialog und die Zusammenarbeit als Prinzip der Objektivierung des Zustandes der Kunst spielen, organisiert das Muzeum Sztuki mit wachsender Frequenz Ausstellungen seiner Sammlung (oder bedeutender Teile davon) außerhalb der eigenen Mauern. Dies erlaubt es ihm, seine Identität zu überprüfen und seiner Eigendefinition als Museum neue Impulse zu geben. Zu diesem Zweck konzentriert es sich auf den Dialog, der [sowohl] innerhalb der Kunst selbst als auch in der Reflexion über Kunst stattfindet, auf diachronischer wie auch synchronischer Ebene.*¹⁴⁸

Dieselbe Rolle kommt der *Exchange Gallery* innerhalb ihrer Kunstszene zu. Das Konzept der *live gallery* basiert auf der Grundlage einer Idee künstlerischer Kollektivität, einem kontinuierlichen Dialog und dem Austausch von Informationen. Es bedeutet, dass die künstlerischen Aktivitäten im Rahmen einer Einrichtung eine Einbindung in deren Kontext erfahren und neue künstlerische Effekte und Wirkungen innerhalb ihrer Kunstszene entfalten.

Provinziale Sammlungen

Die *Exchange Gallery* bezieht sich auf die provinziellen Sammlungen in polnischen Dörfern und Gemeinden auf dem Land, einen Archiv- oder Sammlungstyp, der der folkloristischen polnischen Kultur zugehörig ist. Diese Sammlungen waren meist in Schulen oder Gemeindesälen untergebracht und wurden von Lehrern oder Kunstlaien betreut. Sie waren öffentlich zugänglich, auch in Bezug auf den Eingang von Gegenständen in die Sammlung.

Diese Sammlungen sind kein spezifisch polnisches Phänomen. Ihrem Charakter nach stehen sie der Idee des Kuriositätenkabinetts des 15. und 16. Jahrhunderts näher als einer Kunstsammlung. Robakowski begegnete diesen Einrichtungen zum ersten Mal in seiner Kindheit. Die Gemeinde, in der er wohnte, besaß einen eigenen „Erinnerungs-Saal“, in dem Raritäten, Kunsthandwerk, künstlerische Laienarbeiten, biologische Abnormitäten und Besonderlichkeiten aus der Umwelt gesammelt und bewahrt wurden. Während seines Studiums in Toruń setzte sich Robakowski mit dieser Art von Sammlung theoretisch auseinander:

I was particularly interested in provincial collections, which were usually treated as „remembrance halls“ where one could in fact find anything

*exemplifying the mentality of the local society. [...] Artistic values needn't have set any criteria for them. The pieces were not only a manifestation of the people's creative activities but also were a whole set of weird things, and natural collections have been a prototype for my long standing venture.*¹⁴⁹

Seine künstlerische Arbeit wurde durch dieses Interesse beeinflusst. Es zeigt sich in einer Ausstellung der Toruñer Künstlergruppe *Kraq* (1965–1967), in der die Idee eines Raritäten- und Kuriositätenkabinetts auf spielerische Weise umgesetzt wurde. In einem abgedunkelten Raum stellten die Künstler folkloristisch anmutende Kuriositäten aus, darunter Teile eines Wal-fischskeletts und ein nachgebildetes oder ausgestopftes Kalb mit zwei Köpfen. Die Objekte traten aus der Dunkelheit hervor, da sie im Lichtkegel von Scheinwerfern standen. Die aus dem naturwissenschaftlichen Kontext stammenden Exponate wurden hier in einem künstlerischen Rahmen präsentiert und dadurch mit neuer Bedeutung aufgeladen, getragen von der menschlichen Faszination an skurrilen, abnormen Objekten.

Die provinziellen Sammlungen basierten auf Prinzipien, die Analogien zu avantgardistischen Kunstsammlungen aufweisen. Sie eröffnen jedoch eine neue Perspektive auf das Thema des Sammelns und radikalisieren so ungewollt das Konzept der Avantgarde-Sammlung. Beide Sammlungskonzepte entsprechen sich darin, dass sie in ihrem Aufbau auf kollektive Leistungen zurückzuführen sind, wodurch Verbindungen unter den Mitwirkenden entstanden, sei es unter Privatpersonen eines Landkreises, sei es unter Künstlern internationaler avantgardistischer Strömungen. Sie trugen für die Gemeinschaft bedeutsame oder interessante Objekte zusammen und präsentierten sie in einem gemeinsam erarbeiteten Rahmen.¹⁵⁰

Jeder Einzelne wirkte am Aufbau der Sammlung mit und brachte damit zugleich einen Teil seiner eigenen Lebens- und Gedankenwelt ein. In der provinziellen Sammlung kommt der Aspekt der Identität sehr viel deutlicher zum Ausdruck, da ihr eine emotionale Dimension zu Eigen ist. Sie war grundsätzlich inhaltlich offen, sowohl Kunstwerke als auch Kuriositäten fanden in ihr Platz, wodurch eine Hierarchiebildung von vornherein ausgeschlossen war. Im Gegensatz dazu ist die avantgardistische Sammlung zur Einordnung des eigenen künstlerischen Standortes angelegt und hat demnach eine hierarchisierende Funktion. Beide Sammlungen wirken zwar identitätsstiftend, die Avantgarde-Sammlung jedoch auf einer kognitiven, analytischen, die Gemeinde-Sammlung auf einer affektiven Ebene. In der provinziellen Sammlung traten das Objekt an sich und seine inhaltliche Bedeutung in den Hintergrund. Es wurde zum Ausdruck des ‚sich Einbringens‘ in die Sammlung, d. h. einen gemeinschaftlich geschaffenen Ort.

An dieser Stelle ist auf das *mentale Objekt* zurückzukommen, das Robakowski in der gleichnamigen Ausstellung thematisierte. Diese Ausstellung führte er in ihrer Konzeption auf die provinziellen Sammlungen zurück und setzte sich darin mit dem Prinzip der Wertfreiheit jener Sammlungen auseinander:¹⁵¹ Das Konzept des *mentalen Objekts* in der *Exchange Gallery*

basiert auf den provinziellen Sammlungen, in denen die Objekte und Phänomene nicht nur kunsthandwerklicher Natur waren, sondern auch aus dem Alltag der Gemeindebewohner stammten. Auch der Archivbestand Robakowskis setzt sich nicht nur aus Kunstwerken zusammen. Die in ihm enthaltenen Objekte beziehen ihre Bedeutung auch und vor allem aus dem Akt ihrer Übergabe und aus der in diesem Akt liegenden Bedeutung: dem Wunsch, miteinander in Verbindung zu treten und zu kommunizieren, Erfahrungen und Informationen zu teilen, gemeinsam zu arbeiten und daraus neue Ideen entstehen zu lassen. Das Objekt bzw. die einzelne Information bezieht Energie aus dem Sammlungszusammenhang, in dem sie sich befindet. Bei Robakowski ist dies ein künstlerischer Zusammenhang, der den Gegenständen eine künstlerische Konnotation verleiht. Ihre Rezeption im Kunstkontext trug wiederum zur Entstehung neuer Kunstprojekte bei.

Im Konzept der *live gallery* vereinigen sich vor diesem Hintergrund zwei divergierende Prinzipien, das der Objektivität und das der Subjektivität: Die Objektivität zeigt sich in der künstlerischen Positionierung und Weiterentwicklung auf der Grundlage aktueller und historischer Bezugspunkte, die Subjektivität meint das (Sich-)Einbringen in einen diskursiven künstlerischen Prozess.

4.2.3 Koordination und Organisation

Für Robakowski war die Initiation, Organisation und Koordination von Projekten ein integraler Bestandteil seiner künstlerischen Arbeit, durch den er zugleich die Rolle des Künstlers erweiterte. Die Galerie bot ihm dafür ein künstlerisches Arbeitsfeld und einen Handlungsrahmen. Über sie untersuchte er den Aspekt der Kommunikation, indem er sich mit der Abbildung von Kommunikationsprozessen auseinandersetzte.¹⁵² Die Beschäftigung mit Kommunikation diente letztendlich der Untersuchung der Realität; es ging Robakowski um die Objektivierung der Abbildung von Aspekten der Realität. Das Archiv, in dem er Kommunikationsprozesse in Gestalt von Werken, Informationsmaterialien, Korrespondenz etc. dokumentierte, ist seiner Auffassung nach ein Abbild der Wirklichkeit. Jede einzelne Archivposition ist ein Beitrag zu einem Gesamtwerk. Es besteht aus einer Vielzahl einzelner kommunikativer Handlungen, die Kommunikationsprozesse als Struktur erkennbar werden lassen und damit objektivieren. Die *Exchange Gallery* ist unter dieser Perspektive das künstlerische Werk Robakowskis, obwohl ihr Konvolut sich vorwiegend aus Beiträgen anderer Künstler und Kunstschaffender zusammensetzt.

Dasselbe Prinzip, auf dem die Schaffung der Galerie bzw. des Archivs basiert, liegt den frühen Filmen zugrunde, die während der ersten Jahre seiner Mitarbeit im *Workshop of the Film Form* entstanden, den Assembling-Fil-

men.¹⁵³ Diese Filme fügen sich aus den Beiträgen verschiedener Künstler zusammen; sie wurden von Robakowski, der im weiteren Verlauf der Projekte die Rolle des Koordinators einnahm, selbst initiiert. Ronduda untersucht den Bereich der Assembling-Filme bei Robakowski. Er schreibt bezüglich ihrer Funktion und Bedeutung:

*Robakowski's early works made in the Workshop include a number of noteworthy films produced as attempts at „objectively“ representing reality using a film camera. This drive towards objectivization was an effect of the scientific attitude that was cultivated inside the Workshop of the Film Form. The group's members were highly critical towards the ways of portraying reality that were dominant in the Film School and had an ambition to find a manner of portraying on film an aspect of reality, a person, or a group of people in the most objective manner possible. Robakowski's assembling movies were one of the ways in which this task was approached.*¹⁵⁴

Dieselbe Ausrichtung, die Ronduda für den Assembling-Film feststellt, zeigt sich auch im Archiv: Robakowski versuchte sowohl über das Video als auch über die *Exchange Gallery* einen Aspekt der Realität abzubilden und in möglichst objektiver Form zu erhalten. Unter dieser Perspektive können beide Medien miteinander verglichen werden: Der Assembling-Film ist ein Kunstwerk, sein Autor Robakowski. Das Assembling kann als Form des Archivs bezeichnet werden, indem in ihm Werke verschiedener Künstler Aufnahme finden und bewahrt werden. Unter diesen Voraussetzungen lässt sich im Gegenzug auch die *Exchange Gallery* als Assembling betrachten. Durch den Zweck, den sie erfüllen, sind Video und Galerie bzw. Archiv bei Robakowski künstlerische Medien: Insofern er sich über sie mit der Abbildung eines Wirklichkeitsaspektes auseinandersetzt, mit Kommunikation, ihrer Speicherung und Weitergabe als Information, verweisen beide auf sich selbst und ihre mediale Natur zurück. Da Assembling-Film und Archiv somit eine künstlerische Botschaft transportieren, sind sie selbst als Kunstwerke einzustufen.

An dieser Stelle wird der Wandel von Bedeutung und Darstellung des Archiv- bzw. Speicherraumes seit der Avantgarde besonders deutlich. Er wurde zu einem multimedialen Raum: der Fokus lag nicht mehr auf dem Inhalt des Archivs, sondern verlagerte sich auf die Technik des Speicherns und das Speichermedium selbst. Dies entspricht dem Konzept eines Avantgarde-Archivs, wie der Literatur-, Sprach- und Kulturwissenschaftler Sven Spieker es für das beginnende 20. Jahrhundert beschreibt:

*The avant-garde archive questions all models of memory (especially narrative ones), favoring openly dynamic, discontinuous forms contiguous with the modern means of technological reproduction (cf. Rodchenko; El Lissitzky; Popoval), especially photography and film. In literature, the audio-visual archives of the avant-garde find an equivalent in archives that operate not unlike a cabinet of index cards, or a telephone directory. Walter Benjamin's „Passagenwerk“ as well as the Constructivist „literature of fact“ (Shklovsky) are examples of an archive-based literature whose splicing and cutting is imitative of avant-garde films.*¹⁵⁵

Die *Exchange Gallery* ist insofern ein Archiv, als sie die Entwicklung der unabhängigen Kunstszene des Untergrunds ihrer Zeit spiegelt. Mehrfach betont Robakowski, sein Archiv sei alles andere als ein rein materielles Konvolut. Er stellt die Aktivitäten als das Bedeutsame heraus, den kommunikativen Austausch über die Galerie, die in und mittels der Galerie organisierten Projekte, den Ort als Treffpunkt und Forum, die in ihm enthaltenen Informationen und die im Material sich abbildenden Kontakte.¹⁵⁶ Die *Exchange Gallery* als Kunstwerk thematisiert den Archivraum und insofern ist sie, entsprechend dem avantgardistischen Archiv wie Spieker es darstellt, kein narratives, sondern ein dynamisches Archiv.¹⁵⁷

4.2.4 Die *Exchange Gallery* unter Betrachtung der künstlerischen Aspekte im Werk Józef Robakowskis

Die *Exchange Gallery* bildet mit der künstlerischen Arbeit Robakowskis eine Einheit, was sich anhand verschiedener Werkaspekte nachvollziehen lässt.¹⁵⁸ Der Medientheoretiker und -kritiker Ryszard W. Kluszczyński hat einige dieser Aspekte im Werk Robakowskis untersucht, die Galerie als Betrachtungsfeld dabei jedoch ausgespart.¹⁵⁹

Ronduda schließt seine Analyse der Assembling-Filme bei Robakowski mit dem Hinweis darauf, dass der Künstler im Prozess der Arbeit an diesen Filmen ein eigenes Foto- und Filmarchiv aufbaute.¹⁶⁰ An diesem Punkt wird die Verknüpfung zwischen den beiden Werken, Assembling-Film und Galerie-Archiv, konkret. Das Konzept des Archivs realisierte Robakowski nicht nur in der Galerie, es war ein grundlegendes künstlerisches Konzept seiner Arbeit.

Einige Aspekte, die Kluszczyński für das Werk Robakowskis herausstellt, werden im Folgenden anhand des Archivs erörtert: das Organische, die Energie, der Medienaspekt und das Subjektive.

Der Aspekt des Organischen

Die Kunsthistorikerin Magdalena Ujma macht den Aspekt des Organischen am Aufbau der fotografischer Arbeiten fest und führt ihn auf das Studium der Kunstgeschichte und der Konservierung (*studia konserwatorskie*) sowie das besondere Interesse an gotischer Architektur zurück.¹⁶¹ Den Begriff des Organischen erklärt sie für das Werk Robakowskis wie folgt:

For Robakowski organicity means the construction of the piece that is able to reconcile the logical structure with the unpredictable filler, the geometry with its tissue of non-form (Informel) it is overgrown with. And that predilection had its source in his study time – this time in Toruń where he read art history and conservation. He then got interested in ... the Gothic. He said about it: I was fascinated with the winding stairs in the church towers, where – beseeched with the sense of confinement, one needed to

cover hundreds of steps in order to recover his biological liberation [Józef Robakowski, *Ergo-Geometry*, u. a. in: Bożena Koalska, *In search of Order, Artists about Art*. BWA Modern Art Gallery, Katowice; EL Gallery, Elbląg, 2001].¹⁶²

Robakowski verbindet in seinen organischen fotografischen Arbeiten den äußeren Aufbau und die Struktur mit einem formlosen Inneren. Die organische Konstruktion eines Werkes setzt sich auf einer theoretischen Ebene aus Antagonismen zusammen, aus etwas Konstruiertem, d. h. etwas Konkretem oder auch Rationalem, und einem organisch Formlosen, womit eine Subjektivität und/oder Emotionalität gemeint ist.

Unter der Perspektive des organischen Konstruktionsprinzips lässt sich auch das Archiv betrachten. Die Einrichtung des Archivs besitzt eine konkrete Form, sowohl in der Architektur als auch in der institutionellen Struktur. Auch die in seinem Innern ablaufenden Kommunikationsprozesse gehören zur rationalen Ebene des Archivs. Die Informationen hingegen bezeichnet Robakowski als *mentale Objekte*, etwas Schöpferisches und Nicht-Fassbares.

Das Organische begegnete Robakowski darüber hinaus in der Anlage der provinziellen Sammlungen, die auf der Grundlage und als Ausdruck einer kommunalen Identität organisch gewachsen sind. In ihnen wurden Sammlungsschwerpunkte nicht gezielt gewählt und verfolgt, sondern sie ergaben sich im Prozess des Zusammentragens von Ausstellungsgegenständen. Dieses Konzept des Organischen funktioniert auch im Kunstkontext, wo Robakowski es zur Anwendung bringt: hier bildet das Archivkonvolut eine künstlerische Einstellung ab.

Der Aspekt der Energie

Kluszczyński geht dem Aspekt der Energie und ihrer Übertragung durch Medien im Werk Robakowskis nach, ein Vorgang, den Kluszczyński als „energy transmission“¹⁶³ bezeichnet. Der Kunsthistoriker Łukasz Guzek widmet seinen Artikel über das Werk Robakowskis ausschließlich dem Aspekt der Energie; er spricht von einer dessen Kunst eigener „energy art theory“.¹⁶⁴ Energie ist für Robakowski eine Quelle der Kreativität und künstlerischen Arbeit, da sie fähig ist, Aktivität zu stimulieren und eine Entwicklung voranzutreiben.

In der Moderne wurde Energie als eine Kraft gesehen, die Veränderung hervorruft und einen neuen Zustand erzeugt. Als eine solche transformatorische Kraft war sie auf ein Ziel, den neuen Zustand, gerichtet. Dieser stand im Vordergrund; die Bedeutung der Energie lag allein darin, ihn hervorzurufen.¹⁶⁵ Bei Robakowski gibt es weder ein determiniertes Ziel noch eine endgültige Form, auf die sich die Kunst richtet. Sein Konzept von Energie ist nicht funktionalistisch. Seit der Postmoderne ist Energie mehr als eine reine Funktion. Es liegt eine andere Auffassung von Realität vor: Sie wird in ihrer kontinuierlichen Dynamik begriffen, die darin eigene Werte konstituiert. Energie ist in diesem Konzept von Realität ein Wert für sich.

Der beständige Wandel der Realität zeichnet sich für Robakowski am deutlichsten in der Kunst ab, wie Kluszczynski herausstellt:

*Art is after all – according to Robakowski – among other things an expression of the energy of a particular time. Through its nervous system it is included in the real world and reacts, earlier than anything else, to the subcutaneous processes which will shortly dominate reality.*¹⁶⁶

Kunst ist nach Robakowskis Auffassung eine Form des Ausdrucks von Energie. Energie steht hier für menschliche Vitalität, Dynamik, Veränderung oder auch beständige Erneuerung.

Unter der Perspektive dieses künstlerischen Konzepts der Energie, das die kontinuierliche Veränderung von Formen voraussetzt, ist die *Exchange Gallery* als Kunstwerk zu begreifen: Sie regt künstlerische Energie an und bildet sie ab. Sie ist der Rahmen, in dem künstlerische Aktivitäten ablaufen und in dem daher eine Dynamik herrscht. Auf diese Weise trägt sie zur beständigen Veränderung und Erneuerung der Kunstszene bei.

Das Konzept der Energie, das der *Exchange Gallery* zugrunde liegt, entwickelte Robakowski in der Auseinandersetzung mit dem russischen Konstruktivismus und mit einem Begriff von Energie, wie ihn die Moderne verstand. Insbesondere geht seine Auffassung von Energie auf die Theorie der Malerei des Suprematismus von Kasimir Malewitsch (1878–1935) zurück, die dieser in der 1928 erschienenen Publikation „Die gegenstandslose Welt“ darlegte. Malewitschs Theorie entstand aus dem Misstrauen gegenüber der Dominanz des Verstandes und der Leitfunktion des Bewusstseins, die er in der Kultur des Westens repräsentiert sah. Verstand und Bewusstsein setzte er irrationale Denkbewegungen gegenüber, eine Art unbewusste Energie. Ihr schrieb er die Kraft zur Veränderung zu und glaubte in ihr Faktoren zu erkennen, die jede Art von Erkenntnis hervorzurufen vermögen. Diese Energie nannte er „reine“ oder „elementare Erregungen“;¹⁶⁷ sie gebe den Menschen Impulse zum aktiven Handeln.

Die traditionelle Kunst, so Malewitsch, schaffte der Erregung keinen Raum; sie oktroyiere ihr Regeln und Grenzen auf. Der Suprematismus, eine gegenstandslose Kunst, könne diese Grenzen überwinden, da die Gegenstandslosigkeit der reinen Erregung entspreche, die den Menschen zur Aktivität anrege. Hier zeigt sich die Dynamik der Theorie Malewitschs: *Der Suprematismus hat offenbart, dass aus der Vorstellung der Bewegung sich die Ursache aller Ursachen ergibt. Somit ist alles, was wir Material und Faktur der Oberfläche nennen, eine aus der Erregung hervorgegangene Bewegung. Alles das, was Material in sich enthält, ist ein durch die Erregung hervorgerufener Bewegungszustand. Alles das, was wir unter Form oder Körper verstehen, ist Gedanke. Daraus ließe sich schließen, dass eine Erregung, die über den Gedanken zu einer geordneten Bewegung gebracht wird, diese oder jene Form, Beziehung, diesen oder jenen Körper oder Raum, Gewicht und so weiter ergibt.*¹⁶⁸

Auch bei Robakowski regt Energie zur Aktivität an. In seinem Werk strebt er nach einer Erweiterung der Kunst und nutzt dabei die Kraft der Energie

und die energetische Übertragung, auch durch Medien. Kluszczyński führt aus, dass sich Robakowski der Grenzen, die die Kunst sich durch ihr Regelwerk setze, bewusst sei:

*The mechanical and electrical equipment is necessary only to externalise this vitality. It then finally transfers to the machines themselves: the vitality of humans becomes the vitality of machines. In this way subjectivity also begins to be manifested as the expression of individual energy, while artistic conventions, delaying energetic freedom, once again show their destructive nature. Because art, as Robakowski wants, grows out of the private sphere, and not out of the world of duties and rules. And that is where it finds the source of its energy.*¹⁶⁹

Die Inspiration, die durch Freisetzung von Erregung bzw. Energie entsteht, findet ihre Entsprechung bei Malewitsch.¹⁷⁰ Bei ihm suchen sich diese Erregungsenergien den Bildraum zur Entfaltung und für den Transfer zum Betrachter. Er entwickelte das Konzept des energetischen Bildfeldes,¹⁷¹ das darauf abzielt, eine Bewusstseinsveränderung herbeizuführen und die kreative Kraft des Künstlers wie auch die der ihn umgebenden Umwelt in ihrer Dynamik zu speichern, aufzunehmen und an den Betrachter weiterzuleiten.¹⁷² Die Neue Kunst, die Malewitsch postulierte, ist nicht mehr nur Abbildung der Erregung, sondern „die Verkörperung der Erregung als Erweckung zum Sein, zur Wirklichkeit“.¹⁷³

Für Robakowski erhielt die Theorie der Neuen Kunst von Malewitsch eine sehr konkrete Bedeutung: Inspiration und Aktivität durch energetische Prozesse können sich nur auf der Grundlage eines uneingeschränkten Austauschs entwickeln, der wiederum einen freien und unabhängigen Ort der Entfaltung und einen Fluss von Informationen voraussetzt. Gerade in den 1960er und 1970er Jahren und insbesondere während der frühen 1980er Jahre waren diese Voraussetzungen in Polen allerdings nur eingeschränkt gegeben. Insofern suchte auch Robakowski nach dem, was Malewitsch ein energetisches Feld genannt hatte. Gemeint ist ein Raum, in dem Austausch und Aktivitäten möglich sind, oder auch ein Raum, der durch Kreativität in Bewegung und im Fluss ist. Die Galerie bot Robakowski einen solchen Raum, in dem Energien gespeichert und freigesetzt werden konnten. Er beinhaltete auch das dynamische Prinzip der Entwicklung und Neu-Aktivierung. In der *Exchange Gallery* nahm die Energieübertragung konkrete Formen an, in Ausstellungen, künstlerischen und dokumentarischen Materialien, Diskussionen etc.

In anderen Werkbereichen, Fotografie, Film und Video, setzte sich Robakowski mit Energie als künstlerisches Konzept auseinander: Er untersuchte Wege ihrer Transformation und Übermittlung oder arbeitete an der Abbildung menschlicher Energie.¹⁷⁴ Besonders deutlich tritt der Aspekt der Energie jedoch in den Film- und Videoarbeiten hervor, in denen er sich mit Energie in einer konkreten Form beschäftigte, beispielsweise in Form von Licht.¹⁷⁵

In vielen seiner Werke sind die Medien, die der Übertragung von Energie dienen, mechanische und elektronische Geräte.¹⁷⁶ Bei ihrem Einsatz ist

Robakowski die Untersuchung der Verbindung zwischen Mensch und Maschine wichtig. Die Medien übernehmen bzw. erweitern die Funktionen des menschlichen Organismus. Robakowski nennt diese Werke „biomechanische Aufzeichnungen“ („Zapisy mechaniczno-biologiczne“):

Wreszcie, dzięki swej specyfice i możliwościom, pozwalają na przekroczenie moich wyobrażeń o utajonych w skomplikowanej „rzeczywistości” zjawiskach, stają się narzędziem penetracji tajemnic świata, jeszcze jedną metodą ich odkrywania. To wspaniałe urządzenia, przy pomocy których mogę ujawnić więcej niż wiem, widzę, czuję. Często dochodzi do swego rodzaju sprzężenia, dodania natury narzędzia do natury środowiska.¹⁷⁷

Robakowski betont hier einerseits die Möglichkeiten einer Übertragung menschlicher Vitalität auf technische Medien und andererseits die Erweiterung menschlicher Wahrnehmungs- und Reflexionsleistungen durch technische Medien. Die Verbindung zwischen Gerät und Umwelt kann Energie freisetzen.

Die hier beschriebene Anwendung des energetischen Prinzips in den Videoarbeiten erweitert den Blick auf die Umsetzung dieses Prinzips in der Galerie. Die *Exchange Gallery* lässt sich als Medium verstehen, das es dem Künstler ermöglichte, Energie in Form von Projekten, Werken, Ideen und Diskursen zu übertragen und zu generieren. Die *Exchange Gallery* wurde so zu einem Akkumulations- und Speicherort von Energie und zum Medium ihrer Transformation in konkrete Projekte.

Die Umsetzung seines Konzepts von Energie in der Galerie und anderen Medien diente Robakowski darüber hinaus dazu, die Realität und insbesondere Kunst und Kultur zu erforschen. Dazu schreibt Guzek:

Their ideas [die der russischen Konstruktivisten] find a continuation in art due to the fact that Robakowski explores the features of art based on electronic media and places the ideas in the post-modernistic way of thinking about the world and culture. For this he needs art forms as well as his awareness of art history. The latter lets him discover the sources of his art and its general context. In this way the energy art theory validates contemporary art.¹⁷⁸

Guzek weist hier auf den Ausgangspunkt von Robakowskis künstlerischer Laufbahn hin, das Studium und die Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte. Von Beginn an widmete sich Robakowski der Aufgabe, seinen künstlerischen und kulturellen Kontext zu analysieren und zu evaluieren. Auch die *Exchange Gallery* war ein Explorationsfeld dieses Ansatzes, in ihr speicherte er Informationen über den Zustand und die Transformation der zeitgenössischen Kunstszene.

Der Medienaspekt

Diese Überlegungen führen zum Medienaspekt im Werk Robakowskis. Dieser Aspekt basiert auf der Vorstellung, dass jede Anwendung eines Mediums zugleich seiner eigenen Untersuchung dient und eine Reflexion über dieses ist. Robakowskis Frage richtet sich dabei auf die dem Medium

eigenen Kriterien.¹⁷⁹ Kluszczyński verdeutlicht dies anhand von Film und Video:

*The distance between the artistic interest in film and the scientific (cognitive) – the discriminating factor in Robakowski's attitude – was an expression of the medialism characterising the attitude of this artist. Film experiments which he undertook at that time possess an intriguing form which means that their perception is not free of aesthetic experiences – and they bring at the same time knowledge on the subject of film per se, which means in turn that they can also be watched with theoretical-cognitive interest. Video, as soon as it became one of the tools of Robakowski's work, immediately became the object of this analysis.*¹⁸⁰

Ziel der Medienanalyse ist es, eine Erkenntnis über das jeweilige Medium zu erhalten, um seine Funktion und Wirkungsweise zu verstehen.

Die *Exchange Gallery* war nicht nur Ort der Evaluation, sondern zugleich Gegenstand und Medium der Analyse. Unter Betrachtung des Medienaspekts wird besonders deutlich, dass die Galerie ein künstlerisches Medium Robakowskis war und der Untersuchung ihrer Funktionen, ihres Kontextes und der ihr zugrunde liegenden Strukturen diene. Da die Galerie auf grundlegenden kulturellen Strukturen basierte, bedeutet ihre Untersuchung zugleich eine Untersuchung der Kultur. In der Galerie richtet sich diese auf strukturelle Phänomene, beispielsweise auf Strategien und Funktionsweisen der Kommunikation.

Der Aspekt des Subjektiven

In den 1970ern und 1980ern sieht Kluszczyński in Robakowskis künstlerischer Haltung eine Tendenz zur Subjektivität. Er bezieht sich dabei auf Robakowskis Versuch, eine authentische Verbindung zwischen dem Künstler-Ich und der den Künstler umgebenden Umwelt herzustellen. Eine Tendenz zur Subjektivität zeigt sich besonders im filmischen Werk, etwa in „View from My Window“ von 1978.¹⁸¹ Sie findet jedoch auch Eingang in die Arbeit mit dem Medium Video, auf dessen Eigenschaften Robakowski hinweist:

*We have to maintain daily contact with video because it can be inquisitive, expansive, to the point, intimate and delicate. The result depends on who has held the rod. [...] Video is a nerve within ourselves.*¹⁸²

Durch das Video kehrt sich die Blickrichtung um und richtet sich auf die Privatsphäre des Künstlers.¹⁸³ Der Einsatz des Mediums eröffnet dem Betrachter einen Einblick in dessen Gedanken und Gefühle und lässt ihn an den Erfahrungen des Künstlers teilhaben. Das Video überträgt eine persönliche Botschaft. Einsatz und Funktion des Videos erinnern hier an die medialen Eigenschaften des in die Galerie eingebrachten *mentalen Objekts*.

An einer Serie kurzer Videoarbeiten, die unter dem Titel „Dedications“ erschienen, wird diese Parallele noch deutlicher: Der Betrachter ist Empfänger einer persönlichen Botschaft, die Robakowski direkt an ihn richtete.

Der Betrachter war aufgefordert, mit einer persönlichen Antwort zu reagieren. Zu „Dedications“ schreibt Kluszczyński:

*It is no longer just the figure of the author, but also the person to whom the work is directed, who gives away his reality to the structure of the work. The viewer, therefore, included in this intimate dialogue, cannot react in any other way than with an equally personal commitment of his or her own perception.*¹⁸⁴

Robakowski versuchte mit den Videos die Situation einer konkreten, persönlichen Kommunikation herzustellen. Das zuvor einseitige Eindringen in die Privatsphäre des Künstlers, das dem Betrachter durch die Präsentation im Video ermöglicht wurde, wird in den „Dedications“-Videos von einer dialogischen Form abgelöst. Sie führt zu einer systemischen Funktion des Mediums, zu einem Austausch zwischen Sender und Empfänger.

In der *Exchange Gallery* ist das Medium des Austauschs das *mentale Objekt*, es hat dieselbe Funktion wie das Video in „Dedications“. Das Konvolut insgesamt ist, obwohl es Informationen über die Kunstszene enthält, Abbild und Ausdruck des Künstlers, wodurch die subjektive Ebene der Galerie ins Spiel kommt; unter dieser Perspektive lehnt sich das Archiv als Werk wiederum an die Form des Assemblings an.

Mit dem Video wirkt Robakowski in einen Raum hinein, den Guzek als „existentiellen Raum“ bezeichnet:

*Therefore, video and media-based art constitute an ideal instrument for expressing such a picture of the world and the human being. They are pop-media and as such they can operate directly in a social space open to everybody. Space, no longer understood as a modern abstract, but as an existential space is a source and destination of this message.*¹⁸⁵

Das Archiv erzeugt einen Raum der Kommunikation. Dieser Raum geht über den konkreten Galerieraum hinaus, da er zusätzlich eine soziale, mentale und virtuelle Dimension erhält. Während der Phase der Zensur war das Archiv Ausdruck einer Notwendigkeit, einen Ort der Informationen und Ideen zu besitzen, die frei und ungehindert gespeichert und übermittelt werden konnten. Das machte die *Exchange Gallery* zu einem *existentiellen Raum*.

Als subjektiver, zugleich künstlerischer Ausdruck Robakowskis ist die *Exchange Gallery* ein Kunstwerk; sie überträgt ein Abbild seiner privaten und künstlerischen Wirklichkeit. Dieses Abbild wird bei Robakowski zur Botschaft, das durch die Galerie als künstlerisches Medium der Öffentlichkeit vermittelt wird.

4.3 Resümee

Das Besondere der *Exchange Gallery* liegt in ihrer vielfachen Bedeutung: Sie ist als Galerie und Archiv, Kunstwerk und künstlerisches Medium, Kunstforum und Kommunikationsraum zu beschreiben.

Robakowski wählte die Form einer Galerie bzw. eines Archivs zur Realisierung eines komplexen Konzepts.¹⁸⁶ Die *Exchange Gallery* hatte eine nach außen gerichtete Funktion und partizipierte am Kunstdiskurs, spiegelte zugleich jedoch die Innenansicht des Künstlers.¹⁸⁷ Robakowski betrachtet die Galerie auch als einen „fiktionalen“¹⁸⁸ Raum, denn sie basierte auf den in ihr ablaufenden diskursiven Prozessen, so dass die Galeriegestalt in den Hintergrund trat. Ihre Existenz war an die Besucher und die künstlerischen bzw. privaten Kontakte Robakowskis gebunden.

Die *Exchange Gallery* umfasst verschiedene zeitliche Ebenen. Ihr Konzept ist von historischen avantgardistischen Tendenzen und Phänomenen beeinflusst. Sie war in den sie umgebenden aktuellen Kunstkontext eingebunden und trat als Momentaufnahme eines bestimmten Kunstkontextes hervor. In ihrer dokumentarischen Funktion war sie auf die Zukunft ausgerichtet.

Indem Robakowski Galerie bzw. Archiv einsetzte, um kulturelle Strategien und künstlerische Handlungsweisen zu erproben und zu analysieren, ist die *Exchange Gallery* als künstlerisches Medium zu bezeichnen. Er entwickelte so ein tieferes Verständnis seiner eigenen künstlerischen Position und seines Kunstkontextes, von Kultur und Wirklichkeit. In Anlehnung an die Theorie der Malerei von Kasimir Malewitsch schuf Robakowski mit der *Exchange Gallery* zugleich ein Medium der Übermittlung künstlerischer Energie. Durch ihre Vernetzung mit verschiedenen Kunstszenen und als Knotenpunkt eines künstlerischen Netzwerkes kann die *Exchange Gallery* selbst als künstlerisches System bezeichnet werden.

Die *Exchange Gallery* stellt sich unter anderer Perspektive als Kunstwerk dar: Sie ist als künstlerischer Ausdruck Robakowskis zu begreifen, wobei die Erschaffung der Galerie auch eine politische Haltung implizierte. Mit diesem Werk suchte er die Verbindung zum ‚Betrachter‘ bzw. Besucher: Robakowski bezog diesen in die Organisation der Galerie und die Gestaltung der Aktivitäten, die in ihrem Rahmen stattfanden, ein. Die Galerie als Kunstwerk konstituiert sich aus Dialogen, Kontakten und Verbindungen. Dies entspricht einer situationistischen Auffassung, nach der Raum, Zeit und Geschehen in einem bestimmten Moment eine Einheit bilden. In dieser Einheit, einer sich im Raum manifestierenden (Alltags-)Situation, realisiert sich die ästhetische Idee von einem parallel verlaufenden zweiten Leben.¹⁸⁹

Die kulturpolitische Situation, in der die Galerie entstand und arbeitete, nahm Einfluss auf ihre Gestaltung. Während der Zeit des Kommunismus war Robakowskis Arbeit auf künstlerische Freiheit und Unabhängigkeit gerichtet. Robakowski schuf mit der *Exchange Gallery* einen künstlerischen Freiraum. Diese Freiheit realisierte sich erst im Moment des Dialogs, indem Informationen und Ideen zugänglich gemacht, miteinander diskutiert und weitergegeben wurden.

- 1 In der ersten Hälfte der 1950er Jahre versuchte die polnische Regierung auf Weisung Moskaus den Sozialistischen Realismus ('Sozialismus') in der Kunst als Träger der politischen Propaganda einzuführen. Diese Maßnahme stellte nach dem Zweiten Weltkrieg ein weiteres Hindernis für den internationalen Austausch dar. Die historischen Avantgarden wurden verdrängt; eine Anknüpfung an sie sollte verhindert werden; vgl. Jedliński 1997, S. 142. Der 'Sozialismus' hielt sich allerdings nur von 1949 bis 1955, als eine Liberalisierung des kulturellen und gesellschaftlichen Lebens eintrat. Zudem fand er keinen Halt in der Kunst und war verantwortlich für die einflussreiche Rolle, die die Moderne, als Kontrapunkt, in der Nachkriegskunst einnahm; vgl. Cieślińska-Lobkowsicz 2000, S. 13–16; Turowski 1997, S. 201f; Piotrowski 1997, S. 214f.
- 2 Józef Robakowski in: Morzuch/Robakowski 1998, S. 8.
- 3 Robakowskis Auseinandersetzung mit der Theorie der polnischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts kann als allgemeine Tendenz in seiner Künstlergeneration beschrieben werden: *„Avant-garde art theory was both a form of self-representation and a means of manifesting the identity of the creative endeavour that, in the early 20th century, aimed to redefine the essence and the limits of the work of art along new lines. As formulated, it represented one of several attempts to validate specific ideas, styles, imaginings, linked more or less intimately to a given form of art practice; to legitimise the new art in a cultural field strained by the interplay of conflicting interests that – apparently – did not have much in common with the avant-garde. In such a perspective the art theory of the avant-garde was in equal measure a Utopia of art, defining the horizons of artistic knowledge in the Modernist universe, and a strategy of artistic knowledge in the Modernist universe, and a strategy of artists struggling to exist and gain control over more or less institutionalised circles of contemporary culture.“* Turowski 1997, S. 196.
- 4 Józef Robakowski in: Morzuch/Robakowski 1998, S. 8.
- 5 Vgl. Robakowski 2003.
- 6 Das Interessenspektrum Robakowskis verwies bereits Ende der 1950er Jahre auf Kriterien, die Mitte der 1970er Jahre, im Zuge einer, wie Piotrowski schreibt, „strukturalistischen Invasion“, die Kunst beschäftigen sollten: *„[...] Wesen, Form, Struktur, System, Idee, Telos, Organismus, Bewusstsein usw.“* Vgl. Piotrowski 1993. Siehe Ujma, Magdalena: „Ardent Love“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/ujma.htm> [Stand: Januar 2005].
- 7 Vgl. Józef Robakowski in: Morzuch/Robakowski 1998, S. 8. Robakowski stellt heraus, dass er während dieser Zeit mit verschiedenen Kunstrichtungen in Berührung kam, die ihn beeinflussten, wie der Dadaismus. Er suchte nach Außergewöhnlichem in der Kunst und entdeckte Künstler wie Hans Richter, Man Ray und László Moholy-Nagy, aber auch wegweisende polnische Künstler. In diesem Zusammenhang nennt er beispielsweise Andrzej Pawłowski.
- 8 Siehe Robakowski, Józef: „Works“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/main.html> [Stand: Januar 2005]. Ujma stellt die frühen Fotoarbeiten Robakowskis in einen politischen und kunsthistorischen Zusammenhang, indem sie deren deutliche Anlehnung an die Malerei betont. Siehe Ujma, Magdalena: „Ardent Love“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/ujma.htm> [Stand: Januar 2005].
- 9 *„Die Objektivität der Fotografie verleiht ihr eine Stärke und Glaubhaftigkeit, die jedem anderen Werk der bildenden Künste fehlt. Welche kritischen Einwände wir auch immer haben mögen, wir sind gezwungen, an die Existenz des repräsentierten Objekts zu glauben, das tatsächlich re-präsentierten, das heißt des in Zeit und Raum präsent gewordenen. Die Fotografie profitiert aus der Übertragung der Realität des Objekts auf seine Reproduktion.“* Bazin [1945] 1999, S. 62. Bazin betrachtet die Übertragung, nicht die Übertragungsleistung, und klammert damit den Fotografen selbst aus. Zu Recht weist Kemp darauf hin, dass sich bei Bazin bereits die Verschiebung der Perspektive andeutet (vgl. Kemp 1999, S. 30; 59). Der Film sei, so Bazin, einerseits das dem Medium der Fotografie sich anschließende, verwandte Medium, andererseits habe er den Charakter einer eigenen Sprache.
- 10 Robakowski, Józef [1999]: „Thermograms“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/term.htm> [Stand: Januar 2005].
- 11 Für die Kunst in der Phase der Nachkriegsfestigung und der nach 1956 fortschreitenden Stabilisierung vgl. u. a. Piotrowski 1993. 1957, während einer kurzen Phase der Öffnung Polens zur westlichen Welt, wurde in der *Galerie Denise René* in Paris eine Ausstellung zum polnischen Konstruktivismus gezeigt.
- 12 Vgl. Cieślińska-Lobkowitz 2000, S. 22.
- 13 Vgl. Czerni 1997, S. 265.
- 14 Vgl. Rottenberg 1997, S. 14. Für den Standort der Künstler während der Zeit des Sozialistischen Realismus vgl. Koztowski [2000] 2004, S. 14.
- 15 Im folgenden Jahr wurden Fotografien der Gruppe OKO, darunter auch Fotografien Robakowskis, in einer Ausstellung gezeigt: *„Wystawa Fotograficzna Grupy OKO“*, KMPiK, Toruń, 1961.
- 16 Für eine Beschreibung der *„Splendid Sixties“* vgl. Rottenberg 1997, S. 14f. Einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zu dieser Entwicklung leisteten verschiedene Institutionen und wichtige Galerien, die *Galeria Krzysztofory* (Krakau), die *Galeria Foksal* (Warschau) und das *Muzeum Sztuki* (Lodz); vgl. u. a. Jedliński 2000, S. 45f. Vgl. Beke 1999, S. 47.
- 17 *„The art theories of the avant-garde defined the autonomy of art and the means of overstepping boundaries from inside one's own artistic discourse.“* Turowski 1997, S. 208.
- 18 Im Rahmen seines Studiums beschäftigte sich Robakowski weiterhin mit historischen Phänomenen der Kunst zwischen 1919 und 1939, vor allem unter Professor T. Niesiołowski und Professor

- S. Narebski aus dem Vilnius-Kreis. Zu Vilnius und der „New Art“-Ausstellung vgl. u. a. Rottenberg 1997, S. 125f. Robakowski schreibt zu Themen und Gegenständen, die während dieser Zeit diskutiert wurden, und ihrem Einfluss auf seine künstlerische Tätigkeit: „*The fact that we discovered the problems of symbolic art together was later reflected in our first artistic gestures, both in photography and in film. We managed to break away from social and political reality, and that was our triumph. We tried to compensate the lack of perspectives by playing care-free artists.*“ Robakowski, Józef [1999]: „Thermograms“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/term.htm> [Stand: Januar 2005]. Vgl. auch Józef Robakowski in: Morzuch/Robakowski 1998, S. 8.
- 19 Kluszczyński sieht diesen ersten Film als wegbereitende Arbeit für den polnischen neoavantgardistischen Film; vgl. Kluszczyński 1996.
 - 20 Einige der Strategien, die der Kunst der ‚materialistic humanists‘ entgegengesetzt wurden, beschreibt Robakowski wie folgt: „*As elements of artistic contrariness we often employed the strategy of destruction of classical images – using irony, pastiche, kitsch, parody, absurd situational humour or comic strips. In order to erase mental boundaries we employed a fictitious figure of a pseudo-artist called J. Korbliela, who was always – naturally – the best of us all.*“ Robakowski, Józef [1999]: „Thermograms“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/term.htm> [Stand: Januar 2005].
 - 21 Robakowski führt dazu in seinem Artikel über die Kunstszene der Stadt seit den 1960er Jahre aus: „*Many years of interdisciplinary activities of this group in Toruń (film, photography, other visual arts, texts, art interventions) combined with excellent organizational skills used to organize progressive movement outside the official channels in Poland, enabled these completely unknown newcomers a quick impact on the local scene.*“ Robakowski 2000, S. 16.
 - 22 Vgl. Józef Robakowski in: Morzuch/Robakowski 1998, S. 9.
 - 23 Die Gruppe *Polnische Expressionisten* nannte sich später Formisten. In ihren Arbeiten widmeten sie sich dem Versuch, einen modernen und zugleich nationalen Stil zu kreieren; vgl. u. a. Piotrowski 1993; Piotrowski 1997, S. 211; Wojciechowski 1977, S. 11–16.
 - 24 Vgl. Józef Robakowski in: Morzuch/Robakowski 1998, S. 8. Die Preise für die Arbeiten der Künstlergruppe waren zu dieser Zeit noch relativ niedrig.
 - 25 Józef Robakowski in: Morzuch/Robakowski 1998, S. 9.
 - 26 Robakowski, Józef [1999]: „Thermograms“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/term.htm> [Stand: Januar 2005].
 - 27 Siehe Robakowski, Józef: „Works“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/net/main.html> [Stand: Januar 2005].
 - 28 Zur Entstehung und zum Konzept des 1931 gegründeten *Muzeum Sztuki* sowie zur Idee des ‚Kulturexports‘ vgl. Jedliński 1993, S. 27–25, bes. 18f.; 21f. Das Konzept des ‚Kulturexports‘ geht auf Joseph Beuys zurück, der das Museum seit Anfang der 1980er Jahre bis zu seinem Tod im Jahr 1986 maßgeblich prägte.
 - 29 Zur Bedeutung des *Muzeum Sztuki* vgl. Cieślińska-Lobkowitz 2000, S. 26ff. Vgl. auch Jedliński 2000, S. 45. Interessant ist, dass Jedliński keine alternativen Kunstorte aufführt.
 - 30 Vgl. Józef Robakowski in: Morzuch/Robakowski 1998, S. 9.
 - 31 Vgl. Robakowski 2000, S. 16.
 - 32 Robakowski 2000, S. 16.
 - 33 Zu diesen Laienkünstlern zählte Waclaw Antczak, dessen Arbeit die Mitglieder des Workshops sehr schätzten.
 - 34 Ronduda 2004, S. 62. Es kam auch zur Zusammenarbeit zwischen den Workshop-Mitgliedern und dem Laientheater *Teatr Kowalskiego (Kowalskis' Theater)*; vgl. auch Robakowski 2000, S. 16.
 - 35 Vgl. Robakowski 2000, S. 16.
 - 36 Vgl. Turowski 1997, S. 203f.
 - 37 Vgl. Ronduda 2004, S. 65.
 - 38 Die Workshop-Mitglieder verwarfen traditionelle Konzepte der Filmproduktion, wie Narration und Realismus. Sie arbeiteten auf der Grundlage konstruktivistischer Modelle, bezogen sich jedoch auch auf konzeptuelle und analytische Tendenzen und Positionen in der Kunst der 1960er und 1970er Jahre, beispielsweise *Art & Language*, Joseph Kosuth u. a.; vgl. Ronduda 2004, S. 28.
 - 39 Ronduda 2004, S. 64f.
 - 40 Vgl. Robakowski 2004, S. 24.
 - 41 Auf der Ausstellung „Atelier“ (1972), organisiert vom *Muzeum Sztuki* und Richard Demarco, Edinburgh, traf Robakowski u. a. mit Nam June Paik und Charlotte Moormann zusammen; vgl. Józef Robakowski in: Morzuch/Robakowski 1998, S. 9.
 - 42 „Akcja Warsztat“, *Muzeum Sztuki*, Lodz, 1973.
 - 43 Stefan Themerson war polnischer Fotograf, Schriftsteller, Kulturtheoretiker und Filmregisseur; vgl. u. a. Czartoryska 1994, S. 135f.; Ausst.-Kat. Lodz 1981; Ausst.-Kat. Wien 1989.
 - 44 Vgl. Themerson 1983. Vgl. auch Józef Robakowski in: Morzuch/Robakowski 1998, S. 9. Robakowski verweist nicht nur auf Themerson als Vorbild und Fundament seiner Arbeit, sondern auch auf Jalu Kurek und dessen Experimentalfilm „OR“.
 - 45 Vgl. Robakowski 2000, S. 16.
 - 46 Vgl. Robakowski 2004, S. 25.
 - 47 Für eine Auswahl weiterer Ausstellungen Robakowskis in diesen Jahren siehe Robakowski, Józef: „Exchange Gallery/Galeria Wymiany“. URL: <http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl> [Stand: Januar 2005].

- 48 „V“, Festival of Experimental Films, *Cinema Casino*, Knokke/Heist, 1974. Für Robakowskis Performance auf diesem Festival vgl. Ronduda 2004, S. 35. Dieses Festival stellte sich für den Künstler aufgrund neuer Kontakte und Einsichten als wegweisend heraus; vgl. Józef Robakowski in: Morzuch/Robakowski 1998, S. 9f.
- 49 Vgl. London 2004, S. 11f. In Kassel traf Robakowski den amerikanischen Experimentalfilmer Paul Sharits (1923–1991). Es kam zu einem regen Austausch und verschiedenen gemeinsamen Projekten. Zwei weitere Zusammentreffen folgten, anlässlich von „Film as Film“ (*Hayward Gallery*, London, 1979) und „Construction in Progress“ (*Hala Budremu*, Lodz, 1981). Die Freundschaft währte bis zu Sharits' Tod. Eines der Kooperationsprojekte war die Arbeit „Attention: Light!“; vgl. Sharits/Robakowski 2004.
- 50 Vgl. Kluszczynski 1996.
- 51 „Actual Art in East Europe“, I.C.C., Antwerpen, 1974; „Video – Film – Photo – Text“, *Galerie De Appel*, Amsterdam, 1976; „Workshop Film Form“ (film – video exhibition), International Festival, I.C.C., Antwerpen.
- 52 Finanziert durch die Mitglieder entstanden insgesamt neun Publikationen. Sie enthalten theoretische Ausführungen zu Methoden, Verfahren und Strategien der Werke sowie zur Konzeption der Gruppe, aber auch die Dokumentation von Veranstaltungen.
- 53 Vgl. Workshop [2000] 2004, S. 15–22.
- 54 Diese Aspekte wie auch die Auslotung von Grenzen und Möglichkeiten verbaler Kommunikation sind als Referenzen zum Unismus zu verstehen und damit zu einem Bereich der polnisch-russischen Avantgarde des beginnenden 20. Jahrhunderts. Zum Unismus vgl. Honisch 1993, S. 37–47; bes. 42. Vgl. auch Piotrowski 1993. Piotrowski verortet den Unismus in einer „progressiv-utopistischen“ Phase der 1920er Jahre. Robakowski äußert sich in einem Interview zum Einfluss des Unismus auf seine Arbeit, vgl. Józef Robakowski in: Interview Bury 1996.
- 55 Vgl. Workshop [2000] 2004, S. 15–22.
- 56 Vgl. Robakowski 2000, S. 16.
- 57 Einen Beitrag zur Förderung der Konzeptkunst antiinstitutioneller Positionierung leisteten die Gründer der *Galerie Akumulatory II*, Jarosław Kozłowski und Andrzej Kostowski, seit 1972. Sie hatten keinen Etat, erhielten jedoch finanzielle Unterstützung durch die Studentenclubs der Universität in Poznań. Später wurden sie von der Hochschule für Bildende Künste unterstützt. Die Galerie erlangte im Laufe der 1970er und 1980er Jahre internationales Renommee, insbesondere durch das Ausstellungsprogramm, das nationale und internationale Künstler umfasste, darunter Richard Long, Carlfriedrich Claus und Petr Štembera. Vgl. Schlott 2000, S. 119. Zur Arbeit von Kozłowski vgl. Ausst.-Kat. Regensburg 2004, S. 6–15.
- 58 Einige Studios drehten Filme über polnische Künstler der Avantgarde des beginnenden 20. Jahrhunderts und der Gegenwart; vgl. Robakowski 2000, S. 17.
- 59 Vgl. Józef Robakowski in: Morzuch/Robakowski 1998, S. 10; Robakowski 2000, S. 17.
- 60 Dies ist darauf zurückzuführen, dass die *Exchange Gallery* zu dieser Zeit eine private Einrichtung war. Der Begriff ‚unabhängig‘ wird im Kontext der osteuropäischen Kunst- und Kulturszene der 1960er bis 1980er Jahre im Sinne des Begriffs ‚alternativ‘ verwendet; vgl. Schraenen 1985b.
- 61 Siehe Józef Robakowski in: „Józef Robakowski's Multimedia Exchange Gallery“. [Józef Robakowski im Interview mit Alicja Cichowicz] URL: <http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/english/wywiad.html> [Stand: Januar 2005].
- 62 Siehe Pape, Rotraut [1998]: „Infermental. Wie ein unabhängiges Netzwerk entsteht“. URL: http://www.werkleitz.de/-pape/d/04projects/01whatisinfermental/infermental_pape.html [Stand: Januar 2005]; vgl. Józef Robakowski in: Morzuch/Robakowski 1998, S. 10; Bódy et al. 2000.
- 63 Infermental [1981] 1998, S. 46f. Die Organisatoren dieses Projektes und zugleich Unterzeichner des Manifestes waren Gábor Bódy, Astrid Heibach, Georg Pinter und Józef Robakowski. Neben der Koordinationsstelle in Köln, die Bódy selbst führte, entstanden ‚Büros‘ in Amsterdam (*Montevideo*), Hamburg (*M. Raskin Stichting*), Lyon (FRIGO), Berlin (Astrid Heibach und Gusztáv Hámos), London (I.C.A.), Tokio (OM/RICE), Budapest (*Balázs Béla Stúdió*), Lodz (Józef Robakowski und Małgorzata Potocka) sowie Vancouver (*Western Front Video*).
- 64 Die einzelnen Ausgaben setzten sich aus bis zu 102 Beiträgen zusammen und zeigten zwischen vier bis sieben Stunden Material. Die Beiträge einer Ausgabe stammten von Künstlern aus teilweise mehr als sieben Ländern, eine Ausgabe umfasste Arbeiten von Künstlern aus insgesamt 25 verschiedenen Ländern. Unter den Beiträgen waren auch Filme (auf Super 8 und 16mm), so dass „Infermental“ kein reines Videomagazin darstellt.
- 65 Vgl. Infermental 1981/91. Als Vera Bódy nach Budapest umzog, fehlte allerdings die treibende Kraft in der Hauptkontaktstelle, und das Magazin wurde eingestellt.
- 66 Monkiewicz 1993. Aus dieser Haltung heraus bildete sich die Gruppe *Łódź Kaliska*. Auf ihr Wirken gehen zahlreiche konzeptuelle Aktionen und Handlungen zurück, die sie zum Zentrum eines unabhängigen Künstlerkreises und Netzwerkes werden ließen, vor allem durch die Zeitschrift „Tango“. Die Mitglieder einte eine anarchistische, skeptische, nihilistische Haltung. Sie verweigerten sich der Annahme tradierten Werte, lehnten die offizielle, aber auch alternative Kunst, die Gesellschaft, den Staat sowie das Kunstsystem und die Konsumhaltung des Westens ab. Die Bezeichnung, die sie ihrer Kunst gaben, drückt ihre Einstellung aus: „Kultura Zruty“ („Kultur der Verwerfung“ bzw. „Kultur des Zusammenschmeißens“). Vgl. Monkiewicz 1993; Schlott 2000, S. 120; Robakowski 2000, S. 18f.

- 67 Da sich die *Exchange Gallery* dem Gedankenaustausch widmete, nicht dem Verkauf von Werken, erhielt Robakowski die Möglichkeit, die „Infermental“-Editionen unentgeltlich in Polen zu präsentieren.
- 68 Robakowski 2000, S. 19.
- 69 Maria Morzuch in: Morzuch/Robakowski 1998, S. 10.
- 70 Robakowski 2000, S. 19.
- 71 „*This contact was extremely fruitful as far as the exchange of information beyond official, institutionalized channels was concerned.*“ Józef Robakowski in: Morzuch/Robakowski 1998, S. 10.
- 72 Für Kooperationen mit Schraenen vgl. Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 14ff. Siehe auch Kapitel II.1 (ASPC).
- 73 „*Meanwhile the Exchange Gallery begun on its own to document various alternative events taking place in the country, including video documentation of the Jarocin Festival, performances by Zbigniew Warpechowski, Andrzej Partum, Ewa Zarzycka, Jerzy Truszkowski, Barbara Konopka, Marek Janiak, Pawel Kwasniewski and many others. Similar initiative was undertaken by Janusz Kolodrubiec, Jacek Jozwiak and Andrzej Janaszewski.*“ Robakowski 2000, S. 19.
- 74 Es handelt sich um die nur in polnischer Sprache erschienene Publikation, vgl. Robakowski 1981; Robakowski 1983; Robakowski 1984b; vgl. dazu Ausst.-Kat. Lodz 1998, S. 32. Zur Entstehung einer „alternativen Gesellschaft“ des Untergrundes, einer „Kultur der Verwerfung“ („Kultura Zrzutu“) und zur Manifestation des „Nieme kino“ („Stummes Kino“) zwischen 1983 und 1985 vgl. Robakowski 2000, S. 18f; Schlott 2000, S. 120.
- 75 Schraenen 1986c.
- 76 Vgl. Robakowski 2000, S. 17f.
- 77 Vgl. Robakowski 1981, o. S.
- 78 Robakowski weist auf die politische Implikation der künstlerischen neoavantgardistischen Bewegungen in Polen hin; vgl. Robakowski 2000, S. 18.
- 79 Vgl. Monkiewicz 1993.
- 80 Monkiewicz spricht von einer „Krise der Avantgardegruppierungen“; vgl. Monkiewicz 1993.
- 81 Für eine Auswahl der Ausstellungsbeteiligungen in den 1980er Jahren siehe Robakowski, Józef: „Exchange Gallery/Galeria Wymiany“. URL: <http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl> [Stand: Januar 2005].
- 82 Robakowski 2000, S. 19.
- 83 In Polen existierten besonders in Jarocin und Krakau sehr lebhaft Punkszenen.
- 84 Józef Robakowski in: Morzuch/Robakowski 1998, S. 11.
- 85 Für eine Auswahl der Werke im Klangarchiv der *Exchange Gallery*, der *Plytoteka Galerii Wymiany*, vgl. Ausst.-Kat. Lodz 1998, S. 37.
- 86 Vgl. Robakowski 2000, S. 20. Robakowski weist besonders auf die Gründung der privaten *Galeria Wschodnia (East Street Gallery)* in Lodz hin. Ein weiterer wichtiger Ort, der die polnische alternative Kunstszene belebte, war das *Teatr Studyjny (Studio Theater)*.
- 87 Durch die Kontakte der *Exchange Gallery* zu anderen Einrichtungen für Videokunst wurde Lodz während der 1980er Jahre ein ‚Zentrum‘ für Ausstellungen und Projekte zum Bereich des Videos; sie wurden sowohl im privaten als auch im öffentlichen Rahmen realisiert.
- 88 Vgl. Film 1986b.
- 89 Themen waren u. a. Geld, Erotik, Zukunft, Angst und Begegnung; zu einzelnen Ausgaben des Videos gab es ein Beiheft. Es wurden zunehmend komplexere Themen gewählt, die Ausgaben erschienen unter Titeln wie „Realitätsersatz“ und „Metasprache“. Mit der neunten Ausgabe („Reisebekenntschaften“, 1986) wurde „Infermental“ beendet; siehe 235 Media Art GmbH. URL: <http://www.art.media.de/index.php?show=1> [Stand: Februar 2005]. *Videocongress* finanzierte sich über die Einnahmen aus den Präsentationen und nutzte bewusst kommerzielle Distributionswege. Das Filmmaterial wurde in Diskotheken, Cafés und Kinos gezeigt und auch als VHS-Kassette einem interessierten Publikum angeboten. *Videocongress* formierte sich neu und agiert heute unter dem Namen 235 Media als Distributionsstelle für Videokunst-Datenträger. 235 Media organisiert Projekte, realisiert Installationen und Produktionen, die Mitglieder der Einrichtung widmen sich der Bewahrung und Vergabe von Videokunstarbeiten; siehe 235 Media Art GmbH. URL: <http://www.art.media.de> [Stand: Februar 2004].
- 90 Die Stadt Lodz war Beuys verbunden: In der Aktion „Polentransport 1981“ hatte der Künstler über 1000 Werke, ergänzt um Dokumentationsmaterialien, nach Lodz gebracht, um sie dem *Muzeum Sztuki* zu schenken.
- 91 Schraenen sprach in dieser Zeit von der *Exchange Gallery* als der einzigen Galerie in Polen, die eine umfassende Videosammlung besaß; vgl. Schraenen 1987–88b, S. 570.
- 92 An diesem Festival nahmen auch die Verfasser von „Infermental“ und die Mitglieder von *Zeittrigraphie* sowie *Videocongress* teil.
- 93 „Prezentacje archiwalnego zestawu taśm video“, BWA (Lublin, 1987), *Galeria Dziekanka (Warszawa, 1988)* und unter dem Titel „III edycja Międzynarodowego Festiwalu Video Art Clip“ auf der Ausstellung „Lochy Manhattanu“ (Lodz, 1989).
- 94 Robakowski 1987–88, S. 570.
- 95 Zu „Lochy Manhattanu“ vgl. Robakowski 2000, S. 21.
- 96 Die Aufarbeitung der polnischen Avantgarde nach 1945 war vor allem in den 1990er Jahren Thema von Ausstellungen. Zu diesen Ausstellungen, die Leihgaben bzw. Werke Robakowskis zeigten, zählen u. a. „Polnische Avantgarde 1930–1990“ (*Neuer Berliner Kunstverein*, Berlin, 1993), „Europa,

- Europa“ (*Kunst- und Ausstellungshalle*, Bonn, 1994), „Polish Art 1945–1996“ (*Műcsarnok Gallery*, Budapest, 1997), „Najnowsza Fotografia Polska“ (*Ernst Museum*, Budapest, 1997), „The Lodz Film School of Poland: 50 Years“ (*Museum of Modern Art*, New York, 1998), „Global Conceptualism: Points of Origin 1950s–1980s“ (*Queens Museum of Art*, New York, 1999), „Zero-61“ (*Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego*, Bydgoszcz, 1999), „Warsztat Formy Filmowej (1970–1977)“ (*Centrum Sztuki, Współczesnej Zamek Ujazdowski*, Warschau, 2000), „Samizdat. Alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa: Die 60er bis 80er Jahre“ (*Akademie der Künste*, Berlin, 2000), „Pologne 1970-1990“ (Film/Video) (*Cinédoc*, Paris) und „A Short History of Polish Avant-garde and Experimental Film“ (*Museum of Modern Art*, New York, 2003). Für Ausstellungen, die auf Initiative und mithilfe der *Exchange Gallery* realisiert wurden, vgl. auch Ausst.-Kat. Lodz 1998, S. 27f.
- 97 Zu dieser Ausstellung entstand ein Film, der unter dem Titel „Dziewięć Przestrzeni – Sztuka z Polski 1945–1996“ in der Fernsehsendereihe „Underzenie Sztuki. Art Noc“ gezeigt wurde (*TVP II, Warszawa*); vgl. Film 1997.
- 98 Darunter „36. London Film Festival“ (*National Film Theatre*, London, 1992), „Film/Video International Festival“ (*Budapest Center for Resource Management*, Budapest, 1999), „XIIIe Festival International du Film d’Art et Pédagogique“ (*Maison d’Unesco*, Paris, 1999), „Festival Inner Space – Multimedia“ (*Galeria Jezuitów*, Poznań, 1999), „18. Kasseler Dokumentarfilm- und Videofest“ (Kassel, 2001), „International Short Film Festival“ (Oberhausen, 2001), „15th Stuttgart Filmwinter, Festival for Expanded Media“ (Stuttgart, 2002), „Festival International du Film d’Art et Pédagogique“ (*Unesco House*, Paris, 2002), „Video Zone, 1. Biennale Sztuki Video“ (Tel Aviv, 2002). Zu den Medien-Biennalen zählen u. a. „Minima Media“ (Medienbiennale) (*Fabrikhallen*, Leipzig, 1994), „1. Biennale Fotografii Polskiej“ (*Galeria Arsenal*, Poznań, 1998), „8th Biennial of Moving Images“ (*Centre for Contemporary Images Saint-Gervais*, Genf, 1999) und „II Biennale Fotografii“ (*Galeria Miejska „Arsenal”*, Poznań, 2000).
- 99 Józef Robakowski in: Morzuch/Robakowski 1998, S. 10.
- 100 1997 präsentierte er beispielsweise Arbeiten von Dariusz Korol, einem noch unbekanntem Lubliner Künstler, in der Ausstellung „Energia obrazu“ („Energie eines Bildes“) in der *Galeria Arsenal* in Poznań und in *Bunkier Sztuki* in Krakau. Die Ausstellung war der 13. Teil der Fernsehsendereihe „Underzenie Sztuki. Art Noc“. Er lief unter dem gleichen Titel auf *TVP II Warszawa*.
- 101 Vgl. Interview Robakowski 2004, Z. 1960–1967. Robakowski berichtet, dass sich die Organisatoren zunächst aufgrund des Raumgestaltungskonzeptes irritiert zeigten.
- 102 Zu diesen gehören die Programmfolgen „Videoprzestrzenie – Instalacje Multimedialne“ (Wystawa, PGŚ-Sopot, 1994, Folge VII), „Sztuka Mediacji Energetycznych“ (Wystawa multimedialna, BWA-Katowice, 1995, Folge VIII), „Pytania Do Siebie – Galeria Wymiany J. Robakowskiego“ (Muzeum Okręgowym, Bydgoszcz, 1996, Folge XII), „Energia obrazu“ (Galeria Arsenal, Poznań i Bunkrze Sztuki, Kraków, 1996, Folge XIII) und „Dziewięć Przestrzeni – Sztuka Z Polski 1945–1996“ (Galeria Műcsarnok, Budapest, 1997, Folge XIV).
- 103 Vgl. Film 1996.
- 104 Wrocław, 24.–26.5.1998.
- 105 Vgl. Robakowski 2003.
- 106 Vgl. Ausst.-Kat. Lodz 1998.
- 107 Auch später verortet Robakowski seine Aktivitäten auf der Grundlage historischer und zeitgenössischer künstlerischer Bewegungen: „At that event [gem. ist das Filmfest ‚Kinolaboratorium‘, *Galerie EL*, Elbląg, 1973] our works could also be confronted with productions realized in Hungary, Spain, West Germany, Netherlands, Argentina, Belgium or Soviet Union. Through comparisons with foreign artistic milieus we could establish quite clearly key features and an ideological basis for our planned actions. Discussions often pointed to a specific profile of [the] Workshop’s activities. These were seen as a part of a rational movement that emerged from a constructivist and analytical tradition.“ Robakowski 2004, S. 24.
- 108 Józef Robakowski in: „Józef Robakowski’s Multimedia Exchange Gallery“. [Józef Robakowski im Interview mit Alicja Cichowicz] URL: <http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/english/wywiad.html> [Stand: Januar 2005].
- 109 Für eine Auswahl des Bibliotheksbestandes der *Exchange Gallery* vgl. Ausst.-Kat. Lodz 1998, S. 30f. Robakowski beruft sich auf die avantgardistische Künstlergruppe *a.r.* (1929–1939). Diese Gruppe hatte es sich zur Aufgabe gemacht, ihre eigene Bibliothek zu publizieren. Bis 1936 konnte sie dieses Vorhaben unter großen finanziellen Schwierigkeiten mit sieben Bänden realisieren; vgl. Łąbecka 1973, S. 42f. Es zeigen sich Parallelen zu Robakowskis Verständnis von künstlerischer Arbeit.
- 110 Siehe Józef Robakowski in: „Józef Robakowski’s Multimedia Exchange Gallery“. [Józef Robakowski im Interview mit Alicja Cichowicz] URL: <http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/english/wywiad.html> [Stand: Januar 2005].
- 111 Vgl. Wojciechowski 1997, S. 11f.
- 112 Józef Robakowski in: „Józef Robakowski’s Multimedia Exchange Gallery“. [Józef Robakowski im Interview mit Alicja Cichowicz] URL: <http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/english/wywiad.html> [Stand: Januar 2005]. Als Beispiele für künstlerische Initiativen und Projekte, die sich durch den Austausch in seiner Galerie ergaben, nennt er „Artistic pilgrimage“ und „Nieme kino“. Zu diesen und anderen Projekten vgl. Robakowski 2000, S. 14–21.
- 113 Józef Robakowski in: Schraenen 1985b.

- 114 Siehe Józef Robakowski in: „Józef Robakowski’s Multimedia Exchange Gallery“. [Józef Robakowski im Interview mit Alicja Cichowicz] URL: <http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/english/wywiad.html> [Stand: Januar 2005].
- 115 Robakowski äußert sich zum Sammlungsprozess im Interview mit Maria Morzuch: „*I collect tapes and record public appearances of many artists. I collect unique, unusual magazines, and I provoke them into being because I know that they reflect the culture of this place. Collecting is something extremely interesting for me.*“ Józef Robakowski in: Morzuch/Robakowski 1998, S. 9.
- 116 Ronduda 2004, S. 28.
- 117 Robakowski [1976] 2000, S. 210. („*Video-Art – den Charakter dieser neuen, technischen Disziplin, ihre Problematik haben die Künstler selbst bestimmt, deshalb können wir dieses Phänomen nur mit ihren Leistungen beschreiben. Die methodischen Grundeigenschaften von Video-Art: I die die künstlerischen Ereignisse dokumentierenden Aufnahmen (Huebler, Long, Oppenheim, Kaprow)* [Hervorhebung von I.S.], *II die direkten Aufnahmen der eigenen Mentalität (Acconci, Beuys, Boltanski, Davis, Lüthi, Palestine, Rainer), III die Versuche, die technischen Möglichkeiten zu vergrößern (LeWitt, Siegel, Tambellini, Piene, Paik), IV die Untersuchung der Fernsehstruktur (Ruthenbeck, Warsztat Formy Filmowej, Kaprow, Export).*“) [Übersetzung Katarzyna Nowak].
- 118 Auf diese Weise konnte die *Exchange Gallery* wie andere Künstlerinitiativen und Privatgalerien ihre Unabhängigkeit bewahren. Robakowski verweist auf eine multimediale Kunstbewegung, die ihre eigene Sprache und ihre eigenen (Distributions-)Kanäle entwickelte: „*The so-called ‚other media‘ (multimedia installations, photography, experimental films, video, visual poetry, performance, expanded cinema, intervening actions, self-publications, occasional prints, etc.) and mail in particular, enabled artists involved in this movement to enter actively into open societal space independent from government sponsored official cultural establishments such as culture centres, art schools, museums, galleries, cinemas, etc.*“ Robakowski 2000, S. 14.
- 119 Józef Robakowski in: „Józef Robakowski’s Multimedia Exchange Gallery“. [Józef Robakowski im Interview mit Alicja Cichowicz] URL: <http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/english/wywiad.html> [Stand: Januar 2005].
- 120 Mit Maurer arbeitete er u. a. an der Konzeption und Realisierung des Videomagazins „Infermental“. Kolář traf er 1976 in Prag. Für gemeinsame Projekte und Ausstellungen vgl. Józef Robakowski in: Morzuch/Robakowski 1998, S. 9f.
- 121 Der Arzt, Publizist und Sammler Reiner Speck (Köln) erklärt das Phänomen am Beispiel seiner eigenen Person und seiner Bibliothek bzw. Sammlung; vgl. Speck 1996, S.127f. Zum Kriterium des Besitzens vgl. Baudrillard 2001, S. 111. Baudrillard spricht gar von einem „Fanatismus des Sammelns“. Eine Sammlung kann ganz auf sich selbst bezogen sein und die Verbindung zur Außenwelt verlieren. Sie erfüllt einen Selbstzweck und dient der Befriedigung einer Leidenschaft; vgl. auch Kapitel III 2.3 (Das Sammlerische bzw. Dokumentarische).
- 122 Robakowski, Józef: „Mental Objects from Exchange Gallery International Collection“. URL: http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/obiekty_mentalne/mental_objects.html [Stand: Februar 2005].
- 123 Robakowski, Józef: „Mental Objects from Exchange Gallery International Collection“. URL: http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/obiekty_mentalne/mental_objects.html [Stand: Februar 2005].
- 124 Józef Robakowski in: Schraenen 1985b.
- 125 Józef Robakowski in: Schraenen 1985b. Für eine historische Aufarbeitung des Konzepts des Schöpferischen in der Kunst, das auch den Begriff der ‚Energie‘ umfasst vgl. Bracht 2003, S. 133–141.
- 126 Józef Robakowski in: „Józef Robakowski’s Multimedia Exchange Gallery“. [Józef Robakowski im Interview mit Alicja Cichowicz] URL: <http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/english/wywiad.html> [Stand: Januar 2005].
- 127 Die Ergebnisse dieser Kontakte wurden in der ‚alternativen‘ Ausstellung „International Exhibition of Young Art“ (Lodz, 1923) gezeigt; vgl. Robakowski 2000, S. 14f.
- 128 Eine offizielle Auflösung durch die Mitglieder erfolgte nicht. Łabęcka macht das Ende der Gruppe am Erscheinungsjahr der letzten Publikation des Bibliotheksprojekts von a.r. fest; sie konstatiert, dass es hauptsächlich dieses Projekt war, das die Gruppenmitglieder verband; vgl. Łabęcka 1973, S. 46.
- 129 Vorwiegend entstanden diese Kontakte durch Brzękowski’s Wirken im Kulturaustausch zwischen Polen und Frankreich sowie durch seine Arbeit als Mitherausgeber von „L’Art Contemporain – Sztuka Współczesna“. Aber auch durch Stażewski’s Reisen und seine Partizipation an verschiedenen Künstlergruppen (*Cercle et Carré* und *Abstraction-Création*) wurden neue Kontakte geknüpft.
- 130 Jedliński 1993, S. 15.
- 131 Vgl. Kluszczyński 1996. Kluszczyński behandelt den Aspekt der Grenzüberschreitung unter dem Begriff ‚Transgression‘. Er führt Beispiele aus den Bereichen Fotografie, Film, Film-Performance und Installation an.
- 132 Die Interdisziplinarität stellt sich in sehr spezifischer Form dar, weniger in einer gemeinsamen praktischen Arbeit, die beide Disziplinen, plastische Kunst und Poesie, in neuer Weise zusammenführte, sondern vielmehr auf einer ideologischen und metaphorischen Ebene; vgl. Brief von Strzeмиński an Przyboś vom 1.12.1929, zit. nach: Łabęcka 1973, S. 42.
- 133 Józef Robakowski in: Schraenen 1985b
- 134 Łabęcka 1973, S. 42.

- 135 Deutlich wird dies beispielsweise an den Visionen, die Strzemiński in seinem Text zur modernen Kunst in Polen (Fragment) darlegte; vgl. Strzemiński [1934] 1973, S. 121. Vgl. auch Jedliński 1993, S. 17.
- 136 Józef Robakowski in: Schraenen 1985b.
- 137 Józef Robakowski in: Schraenen 1985b.
- 138 Robakowski [1976] 2000, S. 210. („Die mobilen Videogeräte brechen durch die Tatsache, dass sie sich in jedermanns Händen befinden können, mit den allgemein bekannten Schemata. Sie [...] greifen mit ihrer Anwesenheit in die von uns schon vorgestellte Realität ein, können zum Instrument werden, das die Wirklichkeit entdeckt oder bloßstellt. Nur in Form einer real existierenden Tatsache kann es [das Instrument] eine schöpferische Rolle spielen, [kann es] die Erneuerung unserer Weltauffassung in allen Geweben des Denkens und Handelns bewirken. Nur in dieser Form hat sie die Chance, eine Operation zu werden, infolge derer alle Muster und alle künstlerischen, politischen, moralischen, sittlichen, religiösen, philosophischen, mentalen ... Konstellationen in Frage gestellt werden können.“) [Übersetzung Katarzyna Nowak].
- 139 Jedliński 1993, S. 15f.
- 140 Jedliński 1993, S. 17.
- 141 Robakowski zieht eine Parallele zwischen den Initiativen der historischen Avantgarde-Gruppen *Jung Jidyż* und *a.r.* auf der einen sowie zeitgenössischen Künstlerinitiativen (1970er und 1980er Jahre) auf der anderen Seite. Er nennt in diesem Zusammenhang auch Einrichtungen außerhalb Polens: „Nevertheless there were such places abroad as well. For example ‚Contact‘ gallery from Antwerp was doing very well. German avantgardists or ‚Fluxus‘ movement was acting in a private way as well. We used to be their guests quite often, living e.g. in Otto Muehl’s or Vienna activists’ communes. ‚INFERMENTAL‘ – the first international video magazine was run in that way, too. Its main office was situated in Vera Body’s place in Cologne, and the branches were situated also in private flats all over the world. Demarco had his private office of initiatives in Edinburgh. These were prototypes of ‚Exchange Gallery‘, too.“ Józef Robakowski in: „Józef Robakowski’s Multimedia Exchange Gallery“. [Józef Robakowski im Interview mit Alicja Cichowicz] URL: <http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/english/wywiad.html> [Stand: Januar 2005].
- 142 Ernst zieht als historische Bezugspunkte die archivierten Informationen heran; vgl. Ernst 2002, S. 138.
- 143 Jedliński 1993, S. 15.
- 144 Jedliński 1993, S. 15.
- 145 Robakowski 2000, S. 14–21.
- 146 Das Konzept seiner Galerie sieht Robakowski somit als Prinzip der alternativen polnischen Kunst- und Untergrundszene, vor allem in Lodz. Damit ist nicht gemeint, dass alle privaten Galerien dieser Kunstszene auf dem Konzept der *live gallery* basierten. Vielmehr basierte die Szene auf den gleichen Prinzipien, die auch der *Exchange Gallery* zugrunde lagen, insbesondere Kollektivität, Unabhängigkeit, Austausch und Kommunikation. Ein Beispiel ist die Veranstaltung „Artistic pilgrimage“. Künstler und Kunstinteressierte veranstalteten zur gleichen Zeit inoffizielle Kunstaktionen und Ausstellungen in Privatwohnungen. Hier zeigt sich das Netzwerk privater Kontakte zwischen den Künstlern der lokalen Kunstszene; siehe Józef Robakowski in: „Józef Robakowski’s Multimedia Exchange Gallery“. [Józef Robakowski im Interview mit Alicja Cichowicz] URL: <http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/english/wywiad.html> [Stand: Januar 2005].
- 147 In diesem Zusammenhang waren auch Projekte, Festivals und Ausstellungen wichtig, etwa „Infermental“ und das „First International Festival Video-Art-Clips“. Das Projekt „Infermental“ nutzte die *Exchange Gallery* als Distributionssystem. Im „Mannheimer Manifest“ proklamierten die Gründungsmitglieder diese Funktion des Videonals: „[Es hat den Zweck] sich in den Dienst der allgemeinen Kommunikation außerhalb des Kinos zu stellen, die Wiederholungen aufzudecken, um diese auf die Grundlage einer gemeinsamen globalen visuellen Sprache zu bringen und die neuen Funktionen dieser Sprache zu demonstrieren.“ *Infermental* [1981] 1998, S. 46f.
- 148 Jedliński 1993, S. 16.
- 149 Robakowski, Józef: „Mental Objects from Exchange Gallery International Collection“. URL: http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/obiekty_mentalne/mental_objects.html [Stand: Februar 2005].
- 150 Robakowski berichtet von Jahresausstellungen der provinziellen Sammlungen. Hier trafen sich die Gemeindemitglieder, tauschten sich aus und besichtigten die von ihnen zusammengetragenen Objekte; vgl. Interview Robakowski 2004, Z. 1675.
- 151 Vgl. Robakowski 2003.
- 152 Ronduda stellt heraus, dass Kommunikation und die Visualisierung ihrer Prozesse auch Idee der Assembling-Filme Robakowskis ist; vgl. Ronduda 2004, S. 35ff.
- 153 Robakowski initiierte und koordinierte mehrere Assembling-Filme, „22x“ (1971), „Zapis“ („Eine Aufnahme“, 1972), „Drzwi-Okno-Fotel“ („Tür-Fenster-Sessel“, 1974) und „Żywa Galena“ („Lebende Galerie“, 1975). Robakowski lud für die Realisierung diese Filme verschiedene Künstler ein. Zeitlicher Rahmen, Thema und Material bzw. formale Eckdaten waren vorgegeben. Die Grenzen, die Robakowski durch seine Vorgaben setzte, waren eine Strategie, um die Interpretation des Filmgegenstandes und eine Einflussnahme darauf von Seiten der teilnehmenden Künstler so gering wie möglich zu halten. Auf diese Weise sollte größtmögliche Objektivität gewahrt werden. Die Kurzfilme wurden anschließend von Robakowski zu einem einzigen Film zusammengefügt und in

- dieser Form gezeigt; vgl. Ronduda 2004, S. 35ff; siehe Ronduda, Łukasz: „Polskie filmy assemblingowe lat 70 [Polish Assembling Films]“. URL: <http://www.csw.art.pl/archfilm> [Januar 2005].
- 154 Ronduda 2004, S. 35; 37.
- 155 Spieker [1999], zit. nach: Ernst 2002, S. 137f.
- 156 Vgl. etwa die Äußerungen Józef Robakowskis in: Schraenen 1985b.
- 157 Ein Beispiel für die Parallelität der Konzepte in den verschiedenen Arbeitsbereichen von Robakowski ist der Film „Test“ von 1971. Er wurde nicht mit einer Kamera gedreht. Für eine Beschreibung vgl. Ronduda 2004, S. 35. Zu diesem und anderen, ähnlich realisierten Filmen bemerkt Ronduda: *„It should be noted that the above mentioned iconoclastic, non-camera film realizations by Robakowski constitute what is probably the fullest embodiment of Greenberg’s postulated ‚media purity‘. Of all the Workshop of the Film Form projects, these movies most radically transcend the representational, illusory and narrative nature of traditional film.“* Ronduda 2004, S. 35. Dieselbe Erweiterung erfuhrt das Konzept des traditionellen Archivs als abbildende, auf bloße Dokumentation ausgerichtete Einrichtung.
- 158 Die Erweiterung der Rolle des Autors findet sich auch in den ‚biomechanischen‘ Filmen von Robakowski aus den 1970er Jahren: Die Maschine, etwa die Filmkamera, übernimmt hier die Funktion des ‚Autors‘. Robakowski untersucht die Verbindung zwischen dem Aufnahmegerät (Videokamera, Fotoapparat, TV-Kamera, Tonbandgerät) und dem Menschen als einem psycho-physischen Organismus, der die Technik bedient; vgl. Ronduda 2004, S. 37f; Robakowski [1997] 2000, S. 220.
- 159 Im Werk Robakowskis findet Kluszczyński folgende Aspekte: „Kunst als Suche nach Identität“, „Multi-formität“, „Transgressionen“, „Medien“, „das Ich“, „Spiele“ und „Energien“; vgl. Kluszczyński 1996.
- 160 Ronduda 2004, S. 37.
- 161 Gemeint sind die Fotoarbeiten, die in der retrospektiven Ausstellung „Obrazy Organiczne 1985/2003“ („Organische Bilder“), *Galeria 86*, Łódź, 2003, der Öffentlichkeit präsentiert wurden. 2002 waren Robakowskis ‚energetische Bilder‘ ausgestellt worden; „Obrazy Energetyczne“, *Galeria Promocyjna*, Warschau, 2002.
- 162 Ujma, Magdalena: „Ardent Love“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/ujma.htm> [Stand: Januar 2005].
- 163 Kluszczyński 1996.
- 164 Energie ist der vielleicht grundlegendste Aspekt in Robakowskis Werk. Guzek führt als einziges Beispiel die Video-Performance „Video-Me“ an; siehe Guzek, Łukasz: „Energy vs. Form: The War Between Postmodernism and Modernism“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/guzek.htm> [Stand: Januar 2005].
- 165 Siehe Guzek, Łukasz: „Energy vs. Form: The War Between Postmodernism and Modernism“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/guzek.htm> [Stand: Januar 2005].
- 166 Kluszczyński 1996.
- 167 Malewitsch 1962a, S. 79; 68. Malewitsch entwickelte sein Konzept von Energie im Zusammenhang mit dem Suprematismus: *„Der Wesensinhalt des Suprematismus ist die Ganzheit gegenstandsloser, naturbedingter Erregungen ohne Ziel und irgendwelche Zweckbestimmung. Doch das bedeutet nicht, dass das gegenstandslose Wirken nicht auch Formen für die Allgemeinheit finden wird. Im Gegenteil, die suprematistische Gegenstandslosigkeit ermöglicht gigantische Schöpfungen, ähnlich den Schöpfungen der Natur, wie Berge, Täler und so weiter. Die Natur kennt in ihrer Gegenstandslosigkeit keine Grenzen, ebenso auch der Suprematismus, der dadurch die freiesten Schöpfungen der inneren Erregung ermöglicht.“* Malewitsch 1962a, S. 124f.
- 168 Malewitsch 1962b, S. 208.
- 169 Kluszczyński 1996.
- 170 Vgl. Malewitsch 1962a, S. 120. Zur Freiheit des Künstlers und einer Freiheit auf dem schöpferischen Gebiet insgesamt vgl. Malewitsch 1962a, S. 116; 139.
- 171 Steinmüller untersucht das suprematistische Bild in seiner Eigenschaft als „energetisches Feld“; vgl. Steinmüller 1991, S. 38; 73. Mit der Wirkung des Bildes bei Malewitsch beschäftigt sich Haftmann. Er weist darauf hin, dass sich dieser Bildraum im Zusammenspiel mit der Wirklichkeit ergibt. In seiner meditativen Funktion bildet der Bildraum zugleich einen eigenen Raum, in dem Energie gespeichert wird; vgl. Haftmann 1962, S. 9f. Robakowski schreibt, dass er selbst in den biomechanischen Arbeiten (u. a. auch Performances) als „energetische Leinwand“ funktionierte: *„I feel THAT ART is becoming pure, for I have no message to pass on to YOU, even though I have become our mutual energetic screen“.* Robakowski 1999.
- 172 Zur Wirkungsweise des (suprematistischen) Kunstwerks merkt Guzek an: *„The artist charges the painting with his own creative power, which later radiates towards the viewer.“* Guzek, Łukasz: „Energy vs. Form: The War Between Postmodernism and Modernism“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/guzek.htm> [Stand: Januar 2005]. Guzek geht auf die Umschreibung ein, die Malewitsch für das Bild wählt: „energetic screen“. Er führt ihn auf das in Malewitschs Zeit aufkommende Medium des Films zurück.
- 173 Malewitsch 1962b, S. 216. An anderer Stelle bemerkt Malewitsch: *„Alles, was wirkt, führt zu einer realen Erregung.“* Malewitsch 1962b, S. 202.
- 174 Beispiele für die Abbildung von Energie finden sich u. a. in den Fotoarbeiten Robakowskis, etwa in der Serie „Photos of Nothing“; siehe Ujma, Magdalena: „Ardent Love“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/ujma.htm> [Stand: Januar 2005].

- 175 Ein Beispiel dafür ist das Video „A Test“ (1971), zu dem Ronduda ausführt: *„A Test‘ (1971) was a non-camera film that Robakowski created by punching several dozen holes in opaque film stock. When the film prepared in this manner was projected, strong light from the projector would shine through punched holes, ‘attacking’ viewers and leaving an imprint on their retinas. In this flickering, after-image inducing film, Robakowski analyzes the physiological aspect of the process of watching a film.“* Ausst.-Kat. New York 2004, S. 81. Ein weiteres Beispiel sind die Videoperformances, die Robakowski während der Projektionen seines Videos „A Test“ aufführte. Hier stand der Künstler dem Publikum gegenüber und reflektierte mit einem Spiegel die in seine Richtung projizierten Lichtstrahlen auf das Publikum. Ronduda schildert die Reaktionen des auf diese Weise angegriffenen Publikums: *„During one such performance at the Knokke-Heist festival in 1974, a true ‘light battle’ erupted when the audience (mainly journalists) responded to Robakowski’s ‘attack’ with flashes from their photo cameras.“* Ronduda 2004, S. 35. Ujma setzt die energetischen Videoarbeiten in einen Gegensatz zu den entsprechenden Fotoarbeiten; siehe Ujma, Magdalena: „Ardent Love“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/ujma.htm> [Stand: Januar 2005].
- 176 *„The mechanical and electrical equipment is necessary only to externalise this vitality.“* Kluszczyński 1996.
- 177 Robakowski [1977] 2000, S. 220. *(„Endlich, dank ihrer Spezifität und ihren Möglichkeiten, wird es meinen Vorstellungen erlaubt, über die in der komplizierten Wirklichkeit verborgenen Erscheinungen hinauszugelangen, sie werden zum Erforschungsinstrument der Weltgeheimnisse. Dies ist noch eine Methode zum Entdecken. Dies sind wunderbare Geräte, mit Hilfe derer ich mehr aufdecken kann, als ich selbst weiß, sehe, fühle. Sehr oft kommt es zu einer gewissen Koppelung, zur Addition der Natur des Geräts und der Natur der Umwelt.“)* [Übersetzung Katarzyna Nowak].
- 178 Guzek, Łukasz: „Energy vs. Form: The War Between Postmodernism and Modernism“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/guzek.htm> [Stand: Januar 2005].
- 179 Dafür sprechen auch die zahlreichen Texte Robakowskis, von denen einige selbst künstlerischer Natur sind, siehe Robakowski, Józef: „Art Till it Hurts“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/art.htm> [Stand: Januar 2005]. Kluszczyński verweist hier auf den manifestartigen Text „Once more about ‚pure film““ (vgl. Robakowski 1971); vgl. Kluszczyński 1996. Die Mitglieder des *Workshop of the Film Form* widmeten sich immer auch der Medienanalyse und der theoretischen Reflexion, vgl. Ronduda 2004, S. 64.
- 180 Kluszczyński 1996.
- 181 Robakowski nimmt in diesem Film einen subjektiven Standpunkt ein, was sich darin äußert, dass er vom Fenster seiner Privatwohnung aus filmt. Der Kamerablick stellt hier die Verbindung nach außen her; vgl. u. a. Kluszczyński 1996.
- 182 Robakowski 1987/88, S. 570.
- 183 *„Robakowski made his work even more private when he reached for the video camera. After a several-year-long phase of experiences he came to the conclusion that with video, thanks to its convenience and closeness, he had obtained a tool of an uncommon scale of intimacy. With the help of the video he could lead us into the world of his own thoughts and emotions in a way not comparable with his achievements to that time in that area.“* Kluszczyński 1996.
- 184 Kluszczyński 1996.
- 185 Guzek, Łukasz: „Energy vs. Form: The War Between Postmodernism and Modernism“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/guzek.htm> [Stand: Januar 2005].
- 186 Józef Robakowski in: Schraenen 1985b.
- 187 Borusiewicz stellt in der Beantwortung seiner Frage nach dem Wesen der Galerie jene Ebene der Einrichtung, die auf ihren Gründer bezogen ist, heraus: *„Thus the objects making up the Gallery may be seen as artworks with all the consequences of such an approach or as objects more or less connected with their owner and defining him in various ways.“* Borusiewicz 1998, S. 7.
- 188 Józef Robakowski in: Schraenen 1985b.
- 189 Die Situationisten knüpften damit an die Tradition des Dadaismus und Surrealismus an, vgl. Bracht 2003, S. 335. Die Situation, die auch als Raum erlebt und wahrgenommen wird, kann bereits ein Kunstwerk darstellen. Kierkegaard schreibt die Bewegung der Situation als eines ihrer Elemente zu und stellte die Situation als spontane Entscheidung eines autonomen Menschen dar. Diese Sphäre öffnete sich einer komplexen Reflexion; die Situation ermöglichte damit einen Zustand, der alles in Reflexion versetzte, vgl. zum Begriff der Situation das Kapitel „Situation – nachzulesen zwischen Sitte und Skepsis“ bei Ohrt 1990, S. 161–168.



Ulises Carrión im Buchladen
Other Books and So
(Herengracht 227), Amsterdam,
1975

© Juan Agius, Genf

5 Other Books and So

5.1 Analyse der Archiventwicklung

Ulises Carrión (1941–1989), Gründer des *Other Books and So Archive*, hatte nach seinem Studium am *Centro Mexicano de Escrituras* (1963–1964) sein Geburtsland Mexiko verlassen, um in Paris, Achenmühle (Deutschland) und Leeds seine Studien in Sprach- und Literaturwissenschaft fortzusetzen.¹ Ab 1970 verbrachte er immer wieder längere Zeit in Amsterdam,² bis er sich 1972 für immer dort niederließ.³ Bereits in Mexiko waren verschiedene seiner Arbeiten bei Verlagen erschienen, darunter Prosastücke, Dramen und Fernsehspiele, aber auch literaturkritische Texte, literarische Übersetzungen und Neubearbeitungen.⁴ Die Abschlussarbeit an der *University of Leeds* leitete allerdings die Abkehr von der Literatur und das Ende seiner Laufbahn als Schriftsteller ein.⁵ Carrión untersuchte in dieser Arbeit die Bedeutung der dramatischen Struktur, bestehend aus den wechselnden Elementen der Rede und der Handlung. Schraenen merkt hierzu an, dass Carrión auch in seinen folgenden, künstlerischen Werken und Aktivitäten den Schwerpunkt auf die Struktur legte.⁶ Seit 1974 sind keine weiteren literarischen Arbeiten mehr zu verzeichnen. Zu diesem Wandel hatte auch ein Besuch bei der *Beau Geste Press* (Cullompton, Devon, U.K.) beigetragen. Die *Beau Geste Press* war ein Selbstverlag, der von einer Künstlerinitiative geleitet wurde. In Kooperation mit anderen Künstlern und Verlagen widmete sich die Künstlerinitiative der Herausgabe von Künstlerpublikationen.⁷ Der Besuch weckte Carrións Interesse für diese Art von Publikationen.

Während seiner ersten Jahre in Amsterdam, zwischen 1972 und 1974, gehörte Ulises Carrión zu den 12 Künstlern des *In-Out Center*, einer Künstlerinitiative mit eigenem Kunstraum, die 1972 von dem kolumbianischen Künstler Michel Cardena (Miguel-Ángel Cardenas) ins Leben gerufen worden war.⁸ Die Gruppe des *In-Out Center* setzte sich aus Künstlern verschiedener Nationalitäten zusammen. Ihr Bestreben war es, in ihrem kollektiv geführten Kunstraum frei, unabhängig und experimentell mit unterschiedlichen Medien zu arbeiten.⁹ Das *In-Out Center* steht damit beispielhaft für die sich in den 1970er Jahren neu formierende Kulturszene Amsterdams, wie Schraenen sie im Folgenden beschreibt:

A great many artists settled in Amsterdam during the 1970s. They were attracted by this cosmopolitan and open city and found there an atmosphere favorable to their development. That area saw the advent of numerous initiatives dedicated to artistic innovation [...]. At that time, Amsterdam

*was fast becoming a centre of considerable importance with bannerblazing events to which artists from Latin America, North America and Eastern Europe were invited. Art at this time was not enslaved to the art market as it is today. And artists' initiatives, both large-scale and small, were more than common.*¹⁰

Für die Organisation des Kunstraumes wurde ein Rotationsverfahren eingeführt: Jeder der beteiligten Künstler erhielt die Möglichkeit, einen Monat lang über das Programm zu bestimmen. So konnte er in Ausstellungen und Veranstaltungen seine eigene Arbeit präsentieren und/oder Künstler einladen, damit diese den Ort für ihre Projekte nutzten. Im Laufe von annähernd zwei Jahren,¹¹ in denen die Künstlerinitiative bestand, entfaltete sich ein reger Austausch mit Künstlern aus aller Welt. Die Künstler des Centers publizierten unter dem Namen *In-Out Productions* und übernahmen selbst die Distribution ihrer Arbeiten. Von Carrión erschienen insgesamt drei Künstlerbücher bei *In-Out Productions*, 1973 stellte er seine Texte im *In-Out Center* aus.¹² In den Künstlerbüchern wie auch in den frühen Texten aus dieser Zeit vertiefte Carrión die Auseinandersetzung mit Sprache und Struktur. Sie sind Zeugnisse eines Prozesses der Neuorientierung, in dem Carrión über die Arbeit an der Struktur zu einem erweiterten Verständnis seiner vormals schriftstellerischen und nun künstlerischen Tätigkeit gelangte. Obwohl er weiterhin mit Sprache arbeitete und die Ergebnisse seiner Arbeit Texte und Bücher waren, konnte er seine Arbeit nicht mehr der eines Schriftstellers zuordnen. Er hielt es für notwendig, diesen Wandel auch in seinen Texten zu thematisieren, wie eine Passage aus dem kurzen, 1974 entstandenen Text „What Pedrito Gonzales thought on the day he started thinking about what he was going to do in life“ im Folgenden zeigt:

Everything that exist are structures.

Everything that happens are metaphors.

Every metaphor is the point of encounter of the two structures. [...]

The scientist works on structures.

The poet works with metaphors.

The scientist describes the structures, thereby widening the existing knowledge of existing structures.

*The poet creates metaphors, thereby creating new possibilities of metaphors.*¹³

Für *scientist* ließe sich in diesem Text in Bezug auf Carrión auch *artist* einsetzen: Die Beschäftigung mit dem, was er hier als *metaphors* bezeichnet, hatte Carrión mit der Schriftstellerei hinter sich gelassen. Folgerichtig war er zur Untersuchung der Strukturen übergegangen und dadurch zu einer neuen künstlerischen Ausdrucksform, einem logisch und formal stark strukturierten Stil gelangt, den er in den folgenden Jahren beibehielt.¹⁴ Einige dieser Texte bildeten die Grundlagen für Performances. Das Buch als künstlerisches Medium rückte seit Anfang der 1970er Jahre in den Mittelpunkt seines Interesses. Er verband die praktische Beschäftigung mit dem Künstlerbuch mit einer theoretischen Reflexion und nahm, gemäß dem oben zitierten Textauszug, sowohl die Funktion des *Poeten* als auch die

des *Wissenschaftlers* ein. Die entscheidende Schrift zum Medium Künstlerbuch ist der Essay „The New Art of Making Books“ von 1975.¹⁵ In ihm stellt Carrión das Kulturgut Buch dem künstlerischen Medium gegenüber und zieht u. a. unter den Aspekten des Raums, der Sprache, der Struktur und des Leseprozesses einen Vergleich. In der Auseinandersetzung mit anderen Medien und in seinen Projekten verband er anschließend immer wieder die praktische Arbeit mit der Theorie.

Seit 1972 wurde Carrións Arbeit in Einzelausstellungen gezeigt, er hielt Lesungen und beteiligte sich an zahlreichen Gruppenausstellungen.¹⁶

1974 schloss das *In-Out Center*. Im April 1975 eröffnete Carrión den Buchladen *Other Books and So* in Amsterdam,¹⁷ im Umfeld vieler anderer Kunstorte und junger Künstlerinitiativen.¹⁸ Er hatte seine Künstlerbücher verschiedenen niederländischen Verlagen vorgelegt, war jedoch immer mit der Absage beschieden worden, die Arbeiten passten nicht ins Programm.¹⁹ Daraufhin hatte Carrión die Notwendigkeit gesehen, ein Forum für Künstlerbücher zu schaffen, um sie einem breiteren Publikum zugänglich zu machen.

Der Bestand des Buchladens umfasste nicht nur Künstlerbücher, sondern alle Arten von Künstlerpublikationen.²⁰ Carrión nahm den größten Teil dieser Arbeiten in Kommission, nur wenige kaufte er an.²¹ Da er bereits über einen weiten Kontaktkreis verfügte und große Aufmerksamkeit für seinen Essay „The New Art of Making Books“ erhalten hatte, wurden ihm viele Publikationen zugeschickt. Alle ihm zugesandten und eingereichten Künstlerpublikationen gingen in den Ladenbestand ein. Zum Programm des Buchladens heißt es in einem Presseartikel:

*Ulises Carrión, dessen Programm von der Concept Art über Land Art und Language Art bis zur konkreten Poesie reicht, will sich ausschließlich mit der Relation Kunst in Buchform – Kunstform Buch beschäftigen.*²²

Hauptsächlich umfasste der Bestand Arbeiten aus den Bereichen der Konzeptkunst sowie der Konkreten und Visuellen Poesie; den größten Teil bildeten Künstlerbücher. Des Weiteren zählten Künstlerzeitschriften und -magazine zum Bestand, darunter Einjahreszeitschriften, Bulletins etc., Künstlerzeitungen und -kataloge, Copy Art, Stempelarbeiten, Multiples und andere Editionen, teilweise auch Audio- und Videoarbeiten. Der Ladenbestand zeigte die Offenheit der einzelnen Genres, ihre Tendenz zur Grenzüberschreitung.

Other Books and So übernahm den europäischen Vertrieb für die Publikationen von Kleinverlagen und Künstlerzeitschriften, u. a. für die Publikationen der *Beau Geste Press*, der *Dynamo Press* und für die Zeitschrift „Fandangos“. Weder in den Niederlanden noch in anderen europäischen Ländern existierte zu dieser Zeit ein vergleichbares Projekt: 1976 eröffneten *Printed Matter* in New York, auf Initiative von Sol LeWitt und Lucy Lippard, sowie das *Franklin Furnace Archive* durch Martha Wilson. Der Buchladen *Boekie Woekie* wurde erst 1986 von Jan Voss, Runa Thorkelsdottir und Henriëtte van Egten in Amsterdam eingerichtet. *Boekie Woekie* und

Printed Matter widmen sich bis heute der Förderung und Verbreitung von Künstlerpublikationen durch Ausstellungen und den Verkauf der Publikationen.²³

Der Buchladen, der bis Ende 1978 existierte, diente auch als Veranstaltungsort für kleine Ausstellungen, Konzerte, Videovorführungen und Performances. Schraenen nennt *Other Books and So* daher „gallery-store“ bzw. „winkel/galerie“, „Laden-Galerie“.²⁴ In den dreieinhalb Jahren seiner Existenz entwickelte sich *Other Books and So* zu einem internationalen Treffpunkt für Künstler. Carrión realisierte nicht nur in seiner Laden-Galerie, sondern auch in öffentlichen Kunstinstitutionen, Galerien und alternativen Ausstellungsorten zahlreiche Veranstaltungen. Er lud darüber hinaus Künstler und Kunstschaffende ein, in seinem Laden Ausstellungen zu organisieren. Insgesamt fanden zwischen 1975 und 1978 über 50 Veranstaltungen in *Other Books and So* statt.²⁵ Seine Texte brachte Carrión in Performances ein, etwa den Essay „Mail Art and the Big Monster“ von 1977, den er anlässlich des „International Artists Meeting“ in der *Remont Gallery* in Warschau als Performance vortrug.²⁶ Dieser Text war zudem eine theoretische Betrachtung über Carrións Aktivitäten auf dem Gebiet der Mail Art.²⁷ Der Galerist Harry Ruhé sieht die textbasierte Performance als charakteristisch für Carrións Arbeit in diesem Bereich an: *Ulises Carrión was never really a performance artist. His performances were more like lectures that dealt with language in a somewhat unusual way. Many other artists who worked with language also explored its theatrical aspects be they visual (Michael Gibbs) or musical (Henri Chopin). Ulises Carrión's performances were more austere, you could even say that they were more conceptual. But performances had certainly become an accepted art form by the time he was realizing his first projects.*²⁸

Die Texte dienten nicht nur als Grundlage für Performances. Carrión publizierte sie und hielt darüber hinaus zahlreiche Lesungen im internationalen Kontext,²⁹ von denen einige im Rahmen seiner Medienprojekte stattfanden. Es entstanden auch Audio-Arbeiten, so „The Poet's Tongue“ aus dem Jahr 1977.³⁰ Unter dem Namen *Daylight Press* gab Carrión verschiedene Künstlerbücher und -zeitschriften heraus, zu Letzteren zählt beispielsweise die achte Nummer der Zeitschrift „Kontexts – a review of visual/experimental poetry and language art“.³¹ Er publizierte unter diesem Label u. a. Werke von Eduard Bal, G. J. de Rook und Guy Schraenen.³² Zur Herausgabe seiner eigenen Künstlerbücher befragt antwortete Carrión in einem Interview:

*Yes, well I do, as much as I can, I do my own work myself. And then I do not have time to do all the work I want to do, or I do not have the materials or the money necessary to do it, so if someone wants to make a book by me, I'm very happy. But otherwise I do it myself.*³³

Viele seiner Texte und Künstlerbücher wurden von Kleinverlagen und Galerien publiziert, etwa von *Guy Schraenen éditeur* (Antwerpen), *Void Distributors* (Amsterdam), *Cres Publishers* (Amsterdam), der *Beau Geste Press*

(Cullompton, U.K.), der *Galerie da Costa* (Amsterdam) oder der *Visual Studies Workshop Press* (Rochester, U.S.A.). Daneben hatte Carrión die Idee, eine eigene Künstlerzeitschrift herauszugeben. Zu Plan und Konzept der Zeitschrift, aber auch zu den mit ihrem Erscheinen verbundenen Schwierigkeiten schrieb Carrión:

*Verder, ik wil een journal, of liever een tijdschrift, gaan publiceren. Die heeft al een naam: Ephemera. Zal maandelijks verschijnen. Daar wil ik de beste publiceren van de rommel dat ik iedere maand per post krijg: postcards, stempels, aankondigingen [...], kleine grafiek enz. Ah ik heb al alles in mijn hoofd klaar, maar momenteel geen geld. Ik moet wachten.*³⁴

Die Zeitschrift „Ephemera“ erschien schließlich zwischen 1977 und 1978 in insgesamt 12 Ausgaben.³⁵ In ihr präsentierten die Herausgeber, Carrión, Aart van Barneveld und Salvador Flores, die Arbeiten von Künstlern aus aller Welt, um über die vielfältigen Ausdrucksformen der Mail Art zu informieren.

Im Winter 1978 entschloss sich Carrión, den Buchladen aufzugeben und die Aktivitäten, die er im Zusammenhang mit dem Laden entfaltet hatte, zu beenden.³⁶ Ein großer Teil des Ladenbestandes blieb in seinem Besitz, insbesondere Dubletten, als er am 1. Dezember 1978 *Other Books and So* schloss. Die Amerikanerin Karen Kvernenes erwarb *Other Books and So*, d. h. den Laden und den restlichen Bestand, und führte ihn unter dem Namen *Art Something* weiter.³⁷ Bis zur Eröffnung des *Other Books and So Archive* in der Bloemgracht 121 im Jahr 1980 widmete sich Carrión der Arbeit an Essays und Katalogbeiträgen.³⁸ Es entstanden jedoch auch einige Künstlerbücher. Die intensivste Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Medium Buch fällt allerdings in die Zeit vor dem Archiv.³⁹ Anfang der 1980er Jahre wandte er sich von der Mail Art ab. Die Publikation „Second Thoughts“ von 1980, die die wichtigsten und einflussreichsten seiner Texte vereinigt, stellt eine Zäsur dar.⁴⁰ Er war der Auffassung, alles zu diesen Themen dargelegt zu haben, was er darüber sagen konnte.⁴¹ Auch die Publikation „Verzamelde werken“, ein Künstlerbuch aus dem Jahr 1980, verweist mit seinem Titel auf den Abschluss einer Phase.⁴² Dennoch blieben Künstlerbücher für ihn auch über das Jahr 1980 hinaus ein wichtiges Medium, zu dem er in den Niederlanden und international unter Verwendung des Archivbestandes Ausstellungen organisierte und über das er Vorträge hielt.

Verschiedene Gründe bewogen Carrión 1978 zum Verkauf des Buchladens: Erstens traten Schwierigkeiten in der Finanzierung von *Other Books and So* auf und der Laden generierte nur ein geringes Einkommen. Zweitens betrachtete Carrión das Buchladen-Projekt für abgeschlossen, das Buch als künstlerisches Medium hatte, wie bereits angedeutet, für ihn an Bedeutung verloren. Mitte der 1970er Jahre waren weltweit verschiedene Foren für Künstlerpublikationen eröffnet worden, Buchläden, Laden-Galerien und andere Einrichtungen hatten die Funktion des Vertriebs übernommen.

Die Notwendigkeit, *Other Books and So* als Buchladen und Forum für Künstlerpublikationen aufrechtzuerhalten, war damit nicht mehr gegeben. Der dritte Grund lag im Zeitverlust durch buchhalterische und administrative Aufgaben, unter dem Carrións künstlerische Arbeit litt.⁴³ Bereits im September 1977 beklagte er sich in einem Brief über dieses Problem und merkte ironisch an:

[...] *maar het is ook waar dat ik nog niet heb gevonden de drie secretaresses, die ik nodig zou hebben om alles te doen wat ik moet in en voor Other books and So doen.*⁴⁴

1981 führte er in einem Interview zur Aufgabe des Buchladens aus: *Distribueren kost zoveel moeite en tijd. 300 exemplaren lonen de moeite niet. Voor 10.000 heb je geen kopers. Dus wat is de enige mogelijkheid. Je maakt je exemplaren duurder en liefst met 5 gesigneerde exemplaren. Al dit soort dingen hebben een rol gespeeld bij het feit dat ik een archief wilde maken. Nu hoef ik niet te zeuren over prijzen, maar ik krijg alles.*⁴⁵

Um Ausstellungen und neue Projekte zu realisieren, benötigte Carrión weiterhin den Bestand an Künstlerbüchern, Materialien und Dokumenten. Diese Überlegungen führten zur Idee eines Archivs, zu der sich der Künstler, Galerist und heutige Kunsthändler Juan J. Agius wie folgt äußert:

*The idea of the archive is this: „I don't want the shop, but I need the [...] works [...]. If I want to make exhibitions I need books and other things. And at the time when he started his projects, many projects, he needed [...] to keep what he could use. So the solution was to make an archive.*⁴⁶

Die Idee des Buchladens war auch aus dem Wunsch entstanden, in Kontakt mit anderen Künstlern und Kunstschaaffenden zu treten. Ein Archiv konnte Carrión diesen Austausch ebenso ermöglichen wie der Buchladen; es bot ihm weiterhin die Möglichkeit, eine Einrichtung zu besitzen, die Künstlern und Interessierten offen stand.⁴⁷ 1980 wurde das Archiv eröffnet, ein Rundbrief im Netzwerk informierte über die Neuformierung von *Other Books and So*.⁴⁸

Carrión bemühte sich um finanzielle Unterstützung für die Unterhaltung des Archivs, hatte damit jedoch keinen Erfolg.⁴⁹ Der Bestand umfasste das Material aus dem Buchladen, Carrións eigene Arbeiten sowie die private und offizielle Künstlerkorrespondenz. Er wuchs in den folgenden Jahren sowohl durch Carrións kontinuierliche Korrespondenz mit Künstlern und Kunstschaaffenden als auch durch die Dokumentation eigener Projekte des Künstlers weiter an.

Seit 1978 widmete er sich vollständig seiner künstlerischen Arbeit. Er verstand darunter sowohl die Organisation der Archivausstellungen als auch die Arbeit an Filmen, Videos,⁵⁰ Film- und Videoinstallationen, Performances, Audio-Werken, Künstlerbüchern und den so genannten Medienprojekten.⁵¹ Die Archivausstellung „Turning over the Pages – Books“ (*Kettle's Yard Gallery*, Cambridge, 1986) soll kurz hervorgehoben werden, da Carrión im Katalog ausführlicher auf das Archiv *Other Books and So* eingeht und erklärt:

*At the end of the decade, OBAS became a public archive containing around 1,000 artist's books, catalogues of artists' books and many other publications sent to Carrión from all over the world. Although the archive no longer functions as a public space, its resources are still being used to XX exhibitions in Holland and elsewhere.*⁵²

Anlässlich der Ausstellung realisierte Carrión einen Videofilm, in dem er 86 Künstlerbücher aus 20 Ländern präsentiert. Die Vorstellung der einzelnen Künstlerbücher wird von Passagen unterbrochen, in denen er auch auf das Archiv eingeht. Er beschreibt die Archivfunktion, die Zusammensetzung des Bestands und betont: „Keeping an archive can be an artwork.“⁵³ Das Video ist auch eine künstlerische Arbeit über das Archiv. Es zeigt, dass Carrión nicht nur mit seinem Bestand arbeitete, sondern sich zugleich mit dem Archiv an sich auseinander setzte.

1978 begann Carrión, sich mit den Medien Film und Video zu befassen. Er setzte seitdem hauptsächlich eine visuelle Form der Kommunikation und Auseinandersetzung ein.⁵⁴ Diese Arbeiten wecken Assoziationen zu seinen Künstlerbüchern, Audio-Werken und Performances, da Carrión ihre jeweilige Struktur in den Mittelpunkt rückte.⁵⁵ Die intensive Beschäftigung von Künstlern mit dem Medium Video Anfang der 1970er Jahre führte dazu, dass in den Niederlanden private Einrichtungen und von der Regierung finanzierte Filminstitutionen öffneten. Sie stellten Künstlern die notwendige Ausrüstung zur Verfügung und halfen in technischen Fragen.⁵⁶ Die *Vereniging van Media Kunstenaars (Association of Media Artists)*, zu deren Gründungsmitgliedern Carrión 1983 zählte, rief noch im selben Jahr *Time Based Arts* ins Leben, eine von Künstlern geführte Organisation, die sich der Förderung, Distribution, Sammlung und Ausstellung von Künstlervideos und -filmen sowie Audio-Arbeiten widmete.⁵⁷ Direktor dieser Einrichtung wurde Carrións Lebensgefährtin Aart van Barneveld. Im Rahmen seiner Beschäftigung mit Kommunikation und Massenmedien sowie seiner Mitgliedschaft in der *Vereniging van Media Kunstenaars* beteiligte Carrión sich 1985 an dem für die Medienkünste in den Niederlanden wichtigen Projekt „Talking Back to the Media“ (*Time Based Arts*, Amsterdam). Dieses Projekt bestand aus einer Serie von Veranstaltungen, in denen sich die Künstler dem Versuch widmeten, die Verbindungen zwischen Massenmedien und den visuellen Künsten zu untersuchen. Carrións Beitrag war das Video „Aristotle's Mistake“ (1985), mit dem er die unkritische Rezeption des im Fernsehen Gesendeten thematisierte. Das Video war im Stil einer Dokumentation gedreht und für eine Übertragung im Fernsehen bestimmt. Der Zuschauer konnte nicht wissen, ob die (Lebens-)Berichte der Personen, die in diesem Video auftreten, der Wahrheit entsprechen. Durch die Übertragung im Fernsehen erschienen die Personen jedoch authentisch.⁵⁸

Carrións Medienprojekte umfassten oft mehrere Veranstaltungen, etwa eine Ausstellung, Filmvorführungen und Lesungen der für die Projekte verfassten

Texte, und erhielten häufig relativ große Aufmerksamkeit von Seiten der Medien und der lokalen Kunstszene. Zu diesen Projekten, von denen einige unter Mitwirkung von Freunden und Bekannten entstanden, zählen „Amsterdam Phone Calls“ (*Galerie A+*, Amsterdam) und „E.A.M.I.S., Erratic Air Mail International System“ aus dem Jahr 1978 sowie „Artists' Postage Stamps & Cancellation Stamps“ (*Stempelplaats*, Amsterdam, 1979). 1981 realisierte Carrión „Clues“ (*Galerie A*, Amsterdam) und „Gossip, Scandal and Good Manners“ (*Stichting De Appel*, Amsterdam).⁵⁹ Auch das Radioprogramm „Trios & Boleros“ (1983) ist als Medienprojekt anzusehen.⁶⁰ Des Weiteren sind „De Diefstal van het Jaar“ (*Drents Museum*, Assen) aus dem Jahr 1982, „Love Story“ von 1983, ein Projekt, das im Rahmen eines Festivals realisiert wurde,⁶¹ und das „Lilia Prado Superstar Filmfestival“ von 1984 (*Stichting de Appel*, Amsterdam/Rotterdam/Groningen/Arnhem) zu nennen.⁶² Ruhé, der in seinem Katalogartikel zur Ausstellung „Ulises Carrión. We have won, haven't we?“ (1992) auf die Medienprojekte eingeht, schließt das Langzeitprojekt „In Alphabetical Order“ (1978) in seine Betrachtung mit ein.⁶³ Er rechtfertigt seine Auswahl damit, dass ohnehin jeder Versuch einer Kategorisierung der Werke Carrións scheitern muss:

*The projects I have described here are merely a (representative) selection. Although you may wonder whether a radio programme is strictly speaking a project, on the other hand an initiative such as Other Books and So can certainly qualify as such. But all this is of little importance. Ulises Carrión remained a recognizable factor in everything he did, and cut across every single category.*⁶⁴

Ruhé definiert die Medienprojekte Carrións als in den Alltag integrierte Werke, die sich in der Öffentlichkeit entfalteten, so dass sie sich Unbeteiligten bzw. Zuschauern nicht unbedingt als Kunstwerke erschlossen, wie beispielsweise das „Lilia Prado Superstar Filmfestival“ und „Love Story“, zwei Werke, von denen eines als Filmfestival und das andere als Führung gestaltet war. Medienprojekte konnten sowohl Installationen und Performances (etwa bei „De Diefstal van het Jaar“), Lesungen (in „Gossip, Scandal and Good Manners“) und andere Genres sowie Kunstformen umfassen. Vorbereitung und Realisierung nahmen einen längeren, teils mehrjährigen Zeitraum in Anspruch, wie beispielsweise „Gossip, Scandal and Good Manners“. Die Vorbereitung war ein wichtiger Bestandteil des Werks. Die Medienprojekte reflektierten in ihrem Ablauf die Entwicklung und Bedingungen kommunikativer Prozesse („Gossip, Scandal and Good Manners“ und „Clues“); mit dem Projekt „E.A.M.I.S.“ rief Carrión ein eigenes Kommunikationssystem ins Leben. Er widmete sich insbesondere der Planung der jeweiligen Projektstrukturen und häufig auch einer anschließenden ‚Auswertung‘. Die Projekte, die von Freunden und Bekannten (u. a. „Gossip, Scandal and Good Manners“) bzw. unter der Beteiligung der Öffentlichkeit (beispielsweise „Love Story“ und „De Diefstal van het Jaar“) ausgeführt wurden, waren in ihrem Ausgang offen. Carrión gab nur die Projektstrukturen oder bestimmte Regeln vor, konnte aber nicht wissen, wie die

Beteiligten reagieren und zu welchem Ergebnis ihre Teilnahme führen würde.⁶⁵ Reine Performances zählen für Ruhé nicht zu Carrións Medienprojekten.

Carrión erkrankte in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre an AIDS; die Aussagen der befragten Zeitzeugen und Angaben in verschiedenen Publikationen gehen in Bezug auf die Pläne des Künstlers, was mit seinem Archiv geschehen sollte, auseinander. Einige Kuratoren niederländischer wie auch amerikanischer Museen und Institutionen zeigten laut Agius Interesse am Archiv. Auch andere Sammler bzw. Kunstschaaffende, wie Guy Schraenen, wären bereit gewesen, *Other Books and So Archive* in ihre Sammlungen aufzunehmen.⁶⁶ Huisman berichtet hingegen von einem allgemeinen Desinteresse innerhalb der Kunstszene.⁶⁷ Tatsache ist, dass Carrión das Archiv Juan J. Agius, Herausgeber verschiedener Editionen und zu diesem Zeitpunkt bereits Kunsthändler, als Geschenk überließ. Offenbar waren an die Übergabe des Archivs von Seiten Carrións keine Bedingungen geknüpft, wie beispielsweise die Bewahrung des Archivs oder der Zusammenhalt des gesamten Konvoluts. 1989, nach Carrións Tod, wurde das Archiv von Agius nach Genf gebracht.

5.2 Konzept und Realisierung

Other Books and So nahm im Laufe der Zeit zwei verschiedene Formen an und kann als *work in progress* verstanden werden.⁶⁸ Der Buchladen steht aufgrund des Bestandes in direkter inhaltlicher, aber auch konzeptueller Verbindung zum Archiv.

5.2.1 Der Buchladen *Other Books and So*

Die künstlerischen Ansätze

Bereits in den Anfängen von Carrións künstlerischer Arbeit sind drei entscheidende Ansätze des Projektes *Other Books and So* erkennbar: die Auseinandersetzung mit Struktur und Sprache, die Beschäftigung mit dem Genre Künstlerbuch und die Umsetzung künstlerischer Unabhängigkeit. Diese drei Ansätze werden im Folgenden kurz beleuchtet.

Von den konventionellen Gattungen des Dramas, des Romans und der Literaturkritik ausgehend gelangte Carrión zu einer neuen Ausdrucksform, die er als „language art“⁶⁹ bezeichnete. Den Begriff *language art* setzte er für ein umfassendes, künstlerisches Konzept von Sprache ein, das alle Formen der Verwendung von Sprache im Kunstkontext umfasst. Damit

grenzte er diese neuen, künstlerischen Verwendungsformen der Sprache von seinen literarischen Texten, die bis Anfang der 1970er Jahre entstanden, ab. Carrión erklärt dazu in einem Interview:

And then I discovered, that people were using different names for that sort of book [seine Texte und Bücher seit Anfang der 1970er Jahre], and I found out that language art was the best one, because it's general. It's the most general of all of them, and it covers sound poetry and language poetry, also concrete poetry. [...] Of course I say language as opposed to my personal history, or my feelings, or my ideas, or whatever.⁷⁰

Sprache nutzte Carrión in seinen Werken nun nicht mehr, um Texten eine private, persönliche Ebene zu verleihen. Indem er die Sprache als künstlerisches Material verwendete, wurde sie als solche zu einem abstrakten Konzept, wozu Carrión wie folgt ausführt:

I kept using language but not trying to say something, not using it in a way a writer uses language. I was using language as graphics, or as volume, or as colour. In the sense that a plastic artist would use language. I never write anymore. In fact, now I don't care anymore. [...] I don't call myself a writer because I use language, as I say, from a non-linguistic point of view [...].⁷¹

In Carrións Texten sind Inhalt und Textstruktur Elemente der Arbeit. Der Inhalt wird durch die Struktur, in die er gefasst ist, zu etwas Allgemeinem. Er bildet darüber hinaus die Grundlage, auf der Funktion und Struktur der Sprache selbst freigelegt werden können. Die Abwendung von Drama und Prosa markiert daher zugleich die Erweiterung eines Konzepts der Subjektivität, womit hier die Schilderung subjektiver Erfahrungen bzw. die Behandlung von Themen des persönlichen Interesses gemeint sind:⁷² Auf der subjektiven Ebene wird das Material für die Untersuchung abstrakter Konzepte bzw. kultureller Strukturen, wie beispielsweise Kommunikation, generiert. Ein Beispiel ist Carrións Essay „The New Art of Making Books“ (1975). In ihm liefert der Künstler einerseits eine grundlegende Analyse und Definition des Künstlerbuches. Andererseits ist der Essay wegen seiner stringenten Struktur, auf deren Basis ein Vergleich des neuen Genres mit dem traditionellen Kulturgut Buch eröffnet wird, eine Erkundung der Strategien alternativer Kunst seit den 1960er Jahren insgesamt.

Der in den Texten angewandte, erweiterte künstlerische Ansatz liegt auch *Other Books and So* zugrunde: Buchladen und Archiv basierten auf persönlichen Kontakten, auf deren Grundlage Carrión die Funktion und Bedingungen kultureller Prozesse und Strukturen untersuchte, insbesondere die der Kommunikation.

Die Analyse von Sprache und Struktur führte Carrión zum Künstlerbuch, mit dem er Anfang der 1970er Jahre erstmals experimentierte.⁷³ Dieses neue Medium stellt den zweiten Ausgangspunkt für die Entstehung eines Buchladens dar. Die praktische und theoretische Auseinandersetzung mit diesem betrachtete der Künstler dabei nicht als radikalen Bruch

mit seiner schriftstellerischen Tätigkeit, sondern vielmehr, wie oben bereits herausgestellt, als deren Erweiterung:

*When I started Other Books I wasn't writing anymore. I insisted on calling myself a writer... I was a writer before, in the sense that I was writing, I was using language consciously. I wanted to say things through language. But years before Other Books I stopped doing this. [...] but I consider myself a writer in the sense that I think that my work is important for language. I'm absolutely convinced that my work, and that of many other people, is important for language, as it exists or as it is used, or as it is used in literature.*⁷⁴

Das Künstlerbuch war das Medium, das Carrión künstlerische Unabhängigkeit ermöglichte. Auch dieser Ansatz, die künstlerische Unabhängigkeit, zieht sich durch sein gesamtes Werk; sie kann als grundlegendes Prinzip von Carrións Kunstkonzept betrachtet werden. 1975 formulierte Carrión hierzu in seinem Essay „The New Art of Making Books“:

In the old art the writer judges himself as being not responsible for the real book. He writes the text. The rest is done by the servants, the artisans, the workers, the others.

*In the new art writing a text is only the first link in the chain going from the writer to the reader. In the new art the writer assumes the responsibility for the whole process.*⁷⁵

Im Buchladen konnte sich Carrión allen Prozessen rund um das Künstlerbuch widmen und es als neue Kunstform fördern und mitprägen. Er übernahm selbst Herstellung, Präsentation und Distribution und setzte einen künstlerischen Austausch in Gang.⁷⁶ An dieser Stelle muss auf seine Arbeit im *In-Out Centre* hingewiesen werden. Der alternativen Künstlerinitiative lag zwar ein anderes Konzept und Programm zugrunde, doch spielte auch für ihre Mitglieder der Gedanke der künstlerischen Unabhängigkeit eine bedeutende Rolle. Diesen Gedanken setzte Carrión 1974 in *Other Books and So* um.⁷⁷

Agius betont, dass die primäre Funktion von *Other Books and So* bis 1978 die eines Buchladens gewesen sei, nicht die einer Galerie:

*Because the idea was to make a normal bookshop! Exactly like any other bookshop, only that the books were other kinds of books.*⁷⁸

Other Books and So basierte auf dem Konzept eines konventionellen Buchladens, da Carrión überzeugt war, dass ein Laden mehr Publikum anziehen würde als eine Galerie. Auch die Gestaltung richtete danach: im Eingangsbereich Postkarten, im Innenbereich die Werke, gestapelt auf Regalen und Tischen, offen und zugänglich, so dass die Besucher sie in die Hand nehmen und ungezwungen darin blättern konnten. Die Publikationen wurden nicht wie Kunstwerke präsentiert, damit ihnen durch die Form ihrer Präsentation nicht die Distanz schaffende Aura des Kunstwerks anhaftete und sie für die Besucher nicht ‚unberührbar‘ wurden. Schraenens Beschreibung der Laden-Galerie zeigt, dass Carrión diesen Gestaltungsansatz erfolgreich umgesetzt hatte:

*Through its presentation, the bookstore immediately involved the visitor in looking at and in making contact with the books most of which were laid out flat on tables or shelves, their covers immediately engaging one in their subsequent discovery.*⁷⁹

Austausch und Zusammenarbeit

Carrión hatte das Buchladen-Konzept von Beginn an um eine Dimension erweitert: Es erfüllte die Funktion einer Galerie bzw. eines Veranstaltungsortes. Darüber hinaus wurde *Other Books and So* bald nach seiner Gründung zu einem Ort der Information und des Austauschs für alle Interessierten, zu einem Knotenpunkt im internationalen alternativen Künstlernetzwerk und für viele ausländische Künstler zu einer Anlaufstelle in Amsterdam.⁸⁰

In diesem Zusammenhang äußern sich die Künstlerin Hetty Huisman sowie Grietha Jurriens, eine weitere Zeitzeugin, in einem Interview zur Bedeutung, die *Other Books and So* für die alternative Kunstszene hatte:

[Huisman:] *No, for us as artists, it was important. [...] [Carrión] didn't like it. It took a tremendous amount of energy and [...] time. And for us it was very important, because he generated some income for us. It generated very little income for himself. It was barely enough to cover the rent of the bookshop and the home and the food.*

[Jurriens:] *He didn't like to contest with other bookshops. But it was the opportunity to see so many works.*

[Huisman:] *The whole world-production was there!*⁸¹

Die Fülle des Materials und der Werke scheint allerdings nicht allein ausschlaggebend für die Anziehungskraft von *Other Books and So* gewesen zu sein. Agius beschreibt Carrión als besonders kommunikative, offene Persönlichkeit.⁸²

Der Austausch und die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern und Kunstschaffenden waren für Carrión von besonderer Bedeutung. Seine Projekte wurden von einer breiten Diskussion in der Kunstszene begleitet und entstanden oft unter der direkten Mitwirkung anderer Personen, wie Agius berichtet:

*There were always a lot of people around involved in his projects. He started to talk about his theme: 'I thought about doing... What do you think?' And then you got involved and after a moment there were thirty, forty, hundred people involved. And when the project came, everybody said: 'It's my project, too.' He was very strong for that: to get people involved in his projects.*⁸³

Carrión suchte auch die Kooperation mit Institutionen, alternativen Kunstorten und Künstlerinitiativen. Zwei dieser Einrichtungen sind hier hervorzuheben: *Stempelplaats* (1977–1980), eine Galerie, die von Aart van Barneveld geleitet wurde,⁸⁴ sowie die *Stichting De Appel*. *De Appel* entstand 1975 auf Initiative der Stadt Amsterdam und existiert bis heute.⁸⁵ Als Galerie und Kunstforum legte sie in den 1970er und 1980er Jahren einen Schwerpunkt auf das Medium Video. Sie förderte junge Künstler und

war experimentellen Projekten gegenüber sehr aufgeschlossen. Carrión realisierte verschiedene Ausstellungen und andere Projekte in Zusammenarbeit mit beiden Kunstorten und unter finanzieller Unterstützung von *De Appel*.

Auch die Kontakte zu verschiedenen polnischen Autorengalerien, beispielsweise zur *Remont Gallery*, und zu anderen alternativen Kunstorten in Polen sind in diesem Zusammenhang zu erwähnen: Zwischen 1976 und 1981 wurden einige von Carrións Arbeiten in Polen in mehreren Einzel- und Gruppenausstellungen gezeigt.⁸⁶ Einige seiner Essays erfuhren durch verschiedene Publikationen und Lesungen, etwa aus Anlass des „International Artists' Meeting“ in Warschau 1977, in der alternativen polnischen Kunstszene eine breite Rezeption.

Carrión stand mit Künstlern bzw. Gründern anderer Archive für Künstlerpublikationen in Kontakt. Er nahm mit Leihgaben aus *Other Books and So*, eigenen Arbeiten oder Performances an zahlreichen Ausstellungen, Festivals und anderen Veranstaltungen teil, die von verschiedenen Archivgründern organisiert wurden. Darüber hinaus lieferte er Beiträge für ihre Publikationen, ließ seine eigenen Arbeiten von ihnen herausgeben oder nahm ihre Arbeiten in Kommission.⁸⁷

Der Austausch fand hauptsächlich auf einer künstlerischen Ebene statt. Die Einrichtungen wurden weder in Diskussionen noch in Projekten thematisiert, vielmehr standen der Informationsfluss und die künstlerische Arbeit im Mittelpunkt. Die Dokumentation gemeinsamer Projekte und verschiedene, von den Archiven zugesandte Materialien gingen in den Archivbestand des *Other Books and So Archive* ein. Im Nachlass des Archivs findet sich die Korrespondenz mit Guy Schraenen, Maurizio Nannucci, Hanns Sohm, den Gründern verschiedener polnischer Archive und alternativer Kunstorte, Jean Sellem, Leif Erikson, John M. Armleder und anderen Mitgliedern der Gruppe *Ecart* sowie Julia Klaniczay und György Galántai.⁸⁸ Peter van Beveren, der in unmittelbarer Nachbarschaft von *Other Books and So* wohnte, besuchte Carrións Buchladen während seiner Zeit in Amsterdam. Nach Aussagen van Beverens war der Kontakt mit Carrión eher privater Natur, die Interessen der beiden Künstler und die Ausrichtung ihrer Archive waren sehr unterschiedlich gelagert.⁸⁹

Ulises Carrións Künstlerpublikationen unter der Betrachtung konzeptueller Parallelen zu *Other Books and So*

Mit dem Namen Carrións wird in der Kunstwelt seine Arbeit auf dem Gebiet der Künstlerpublikationen assoziiert. Auf zwei Beispiele aus dem Bereich der Künstlerbücher soll kurz eingegangen werden.⁹⁰ Sie erschienen in der Interimsphase zwischen Buchladen und Archiv bzw. im Jahr der Eröffnung des Archivs, 1978 und 1980, und markieren den Wendepunkt von *Other Books and So*: In „In Alphabetical Order“ aus dem Jahr 1978 begegnet dem Betrachter in Carrións künstlerischer Arbeit erstmals das Thema der

Archivierung.⁹¹ Jede Seite zeigt die fotografische Abbildung eines mit Karteikarten gefüllten Zettelkastens. Auf diesen Karteikarten, die in alphabetischer Reihenfolge abgelegt sind, verzeichnete Carrión jeweils Name und Adresse von Freunden und Bekannten. Die Abbildungen unterscheiden sich dadurch voneinander, dass auf jeder von ihnen mehrere Karten mit verschiedenen Namen aus dem Zettelkasten hervorragen, passend zu den einzelnen Untertiteln der Abbildungen: beispielsweise „people I met“, „people I admire“ und „there has been a change in our relationship of late“. Der Betrachter vermag die Namen nicht zu entziffern, da sie von den vor ihnen liegenden Karten noch verdeckt sind. Der Zettelkasten, so schreibt Harry Ruhé in seiner Übersicht über die Projekte Carrións, existierte tatsächlich und wuchs im Laufe der Jahre auf einen beträchtlichen Umfang an.⁹² Das Medium Buch erzeugt, da es nur die Abbildungen des Zettelkastens zeigt, eine Distanz zum realen Gegenstand: Dem Betrachter ist es nicht möglich, selbst die Karteikarten durchzusehen. Carrión fügte hier sein privates Umfeld durch die alphabetische Ordnung in eine abstrakte Struktur ein. Die thematisch hervorgehobenen Karten verraten keine Details über die persönliche Verbindung zwischen dem Künstler und den einzelnen Personen, die auf ihnen verzeichnet sind. Das Systematisieren und Archivieren von Hinweisen auf private Kontakte, wie Carrión es mit dem Zettelkasten durchführte, findet sich im Archiv wieder. Auch hier entstammten die archivierten Dokumente größtenteils persönlichen Verbindungen des Künstlers, auch sie wurden wiederum zur Verdeutlichung abstrakter kultureller Phänomene eingesetzt.

Das zweite Beispiel, die Publikation „Second Thoughts“, konzipierte Carrión als Anthologie seiner bis 1980 erschienenen Essays und Artikel, die er zu diesem Anlass mit Kommentaren versah.⁹³ „Second Thoughts“ bildet das theoretische Fundament seiner Arbeit insgesamt. Diese Texte beinhalten die Theorien und Konzepte zu den in den 1960er und 1970er Jahren neu entstandenen Kunstformen, darunter Künstlerbücher, Stempel- und Briefmarkenarbeiten,⁹⁴ sowie zur Kunstströmung der Mail Art. Mit „Second Thoughts“ setzte Carrión wie schon gesagt den Schlusspunkt unter seine theoretische Auseinandersetzung mit diesen künstlerischen Erscheinungsformen. Dazu äußert sich Agius wie folgt:

And if someone asked him for a text about books or Mail Art he gave him a text he had written years ago, because he had nothing more to say about that. [...] He made books sometimes, someone would ask him to make a book, so he did.... For him Second Thoughts, the text, that was the conclusion. [...] Everything he knew about books, about Mail Art was there [...]. But he himself was not interested in that any longer.⁹⁵

Die Umwandlung von *Other Books and So* entspricht der Interessenverlagerung des Künstlers:⁹⁶ Der Verkauf des Buchladens war der äußere und „Second Thoughts“ der formale Abschluss einer künstlerischen Schaffensphase, die auch die intellektuelle Exploration künstlerischer Medien umfasst hatte.

Im Bereich der Künstlerzeitschriften ist insbesondere auf die monatliche Zeitschrift „Ephemera“ zurückzukommen.⁹⁷ Carrión bildete hier Stempelarbeiten, Postkarten, Ankündigungsschreiben, Briefmarken, kleine Grafiken etc. ab, die ihm im Laufe eines Monats zugesandt worden waren, und nutzte die Zeitschrift als alternatives Präsentationsforum.⁹⁸ Die Zusammenstellung der Arbeiten, d.h. ihre Organisation in einer periodisch erscheinenden Publikation, ist nach Carrións Definition eine künstlerische Arbeit, in der das Medium Zeitschrift zum künstlerischen Medium wird. Die Zeitschrift basiert auf dem gleichen Konzept wie das spätere Archiv: Auch hier organisierte und verwendete Carrión die künstlerischen und dokumentarischen Materialien anderer Künstler, um künstlerisch zu arbeiten. Die Ausgabe Nr. 7 der Zeitschrift „Ephemera“ ist eine Spezialausgabe und funktioniert zugleich als Künstlerbuch:⁹⁹ Sie besteht aus acht handschriftlich ausgeführten Seiten, auf denen Carrión sein Wissen um die momentane Situation so vieler Personen wie möglich verzeichnete. Sie sind ausschließlich mit ihrem Vornamen genannt. Der Text ist durchsetzt von kleinen Abbildungen nicht näher bezeichneter Porträtaufnahmen. Carrión schrieb diesen Text an einem Tag, seine Aufzeichnungen können daher als eine flüchtige Momentaufnahme gesehen werden, was wiederum mit dem Titel der Zeitschrift korrespondiert. Sie war ein Spiegel seiner persönlichen sozialen Kontakte. In der Zeitschriftenausgabe von „Ephemera“ wurden die Informationen über diese Kontakte zum künstlerischen Material, das Private in ihnen bildete ein Element des künstlerischen Konzeptes der Arbeit.

1978 organisierte und publizierte Carrión die fünfte Ausgabe der von Paweł Petasz 1977 ins Leben gerufenen Mail-Art-Zeitschrift „Commonpress“. Unter den Künstlern, deren Beiträge Carrión in seiner Ausgabe zeigte, waren Anna Banana, Peter Below, Michael Crane, Robin Crozier, Klaus Groh, Ko de Jonge und Paweł Petasz. Carrión widmete die Ausgabe seiner privaten Passion, und so entstand „Box Boxing Boxers“ als „Commonpress no. 5“ in Amsterdam.¹⁰⁰ Zum Thema schrieb Carrión in der Einleitung:

*THE QUESTION NOW ARISES: HAS THIS ANTHOLOGY PRIMARILY TO DO WITH ART? OR HAS IT TO DO WITH BOX? (AND THIS QUESTION IS VALID, REGARDLESS OF THE PLURALITY OF MEANINGS OF THE WORD ‚BOX‘, WHICH LEAD SOME PARTICIPANTS TO TAKE IT AS MEANING „SPORT“ AND SOME OTHERS AS „RECEPTACLE“.)*¹⁰¹

Carrión hatte den eingeladenen Künstlern freigestellt, auf welches Wort bzw. welche Wortbedeutung sie in ihrem künstlerischen Beitrag eingehen wollten. So erhielt er eine Vielzahl unterschiedlicher thematischer Auslegungen, die er in seiner Ausgabe der „Commonpress“-Zeitschrift zusammenfügte. In ihr brachte er damit bereits zur Ausführung, was er erst im folgenden Jahr in einer Theorie über Mail-Art-Projekte im Essay „Personal Worlds or Cultural Strategies?“ festhielt.¹⁰²

Ulises Carrións Essays und Artikel als theoretische Grundlage seiner Arbeit

Mit den Essays und Artikeln verfolgte Carrión keine didaktische Intention;¹⁰³ er sah eine Notwendigkeit darin, seine Gedanken über ein künstlerisches Phänomen auf einer konzeptuellen, abstrakten Ebene zu entwickeln und seine Arbeit sich selbst und einem Publikum zu erklären.¹⁰⁴ 1978 führte er dazu in einem Interview aus:

*When you have written a novel and then suddenly you write the sort of things that I'm doing now, well, you need, or I need, anyway, I need to explain that to myself. I want to justify it, and then that becomes a general theory about general things. [...] The first level would be the work itself, where you are completely free, you can express yourself, you can use any element in any way, regardless of what they are or if they are known or understood. And the second level is the explanation of the work itself, which is not absolutely necessary, I mean, some people work and don't feel the need to explain it, to explain it to themselves and to the others, whereas I do. I feel that need.*¹⁰⁵

Die Schriften sind als Interpretationen des Künstlers zu seinen Werken, als Reflexion seiner Arbeit insgesamt zu verstehen.

Die jeweiligen Texte stellen Untersuchungen zu einzelnen künstlerischen Genres und Medien dar. Meist wandte Carrión, wie bereits am Beispiel von „The New Art of Making Books“ gesehen werden konnte, die Methode des Vergleichs an: In vielen Essays setzte er beispielsweise die verschiedenen Genres oder Medien miteinander in Beziehung. In anderen verglich er die Bedeutung und den Einsatz von Medien in der künstlerischen Arbeit mit ihrer jeweiligen Bedeutung und Verwendung im Alltag. Ein Beispiel für die hier zuletzt angesprochene Verfahrensweise stellt der Essay „Rubber Stamp Theory and Praxis“ dar, in dem sich Carrión mit dem Stempel als künstlerisches Medium auseinandersetzte:

*The most striking thing about rubber-stamps as they function in our social reality is, that they are a symbol of power – their role is to validate or invalidate something. [...] Artists' rubber-stamps present exactly the opposite characteristics: they are incapable of transmitting power, but this lack is compensated for by an increase in glamour and sophistication.*¹⁰⁶

Mit den in den Essays dargelegten Konzepten zu Genres und Medien schuf Carrión sich eine theoretische Grundlage für seine künstlerische Arbeit. Darüber hinaus sind sie selbst ein Teil des Gesamtwerkes und lassen sich im Kontext dieses Werkes als künstlerische Arbeiten betrachten.¹⁰⁷ Insbesondere zeigt sich dies an den Performances, die der Künstler als Lesungen konzipierte.

5.2.2 *Other Books and So Archive*

Archivkonvolut und -ordnung

Der Grundstock des Archivkonvoluts geht auf den Buchladenbestand zurück bzw. auf Werke, Materialien und Dokumente, die Carrión bis 1978 erhalten und bewahrt hatte. Für sein Archiv traf er unter dem Bestand des Buchladens eine Art subjektive Auswahl: Die Bücher, die er für wichtig hielt oder die für ihn bedeutsam waren, nahm er in sein Archiv auf. Dazu erklärt Agius wie folgt: „The only criteria was the pertinence of the received item“.¹⁰⁸ Da Carrión plante, mit seinem Archiv Ausstellungen und andere Projekte zu realisieren, traf er seine Auswahl auch unter dem Gesichtspunkt, dass die Arbeiten avantgardistische Kunstformen der 1970er Jahre illustrieren sollten. In diesem Zusammenhang erklärt Agius:

*The archive was for him a stock of books that he could use for exhibitions and also people could visit (if he was there) and browse along. [...] The archive wasn't a collection of documents or books or ephemera or anything. He would keep the 'things' artists sent to him as a sample of what artists (in the alternative field) were doing at the moment.*¹⁰⁹

Ausgehend vom Grundstock der Materialien aus dem Buchladen wuchs das Archiv weiterhin organisch an. Es zeigt sich, dass das Archivkonvolut nicht durch einen Sammlungsprozess entstand.¹¹⁰ Auch hatte das Archiv nicht den Charakter einer Sammlung: Sein Bestand wurde nicht gezielt oder nach bestimmten finanziellen Kriterien zusammengestellt. Carrión führte in Bezug auf die Aufnahme der ihm zugesandten Arbeiten prinzipiell den demokratischen künstlerischen Ansatz fort, der auch dem Buchladen zugrunde gelegen hatte.

Other Books and So Archive setzte sich also größtenteils aus Künstlerpublikationen und Ephemera zusammen. Neben den eigenen Manuskripten, Typoskripten und Notizen sowie der Dokumentation der Aktivitäten um den Buchladen und eigener Projekte enthielt das Archiv auch die geschäftliche, private und/oder künstlerische Korrespondenz, darunter hauptsächlich Originalarbeiten, d. h. Künstlerpostkarten, Einladungskarten, Partituren, Stempelkunst, kleine Grafiken etc. und Materialien wie u. a. Ankündigungszettel, Kataloge, Kurzbiografien. Carrión fügte auch Artikel, Rezensionen sowie Interviews aus Zeitschriften und Zeitungen hinzu. Durch die Auseinandersetzung mit Video entstand im Laufe der Zeit ein eigener Archivbereich für dieses Medium. Die Videoarbeiten gingen später in das Archiv von *Time Based Arts* ein.¹¹¹

Das System des Archivs basierte auf einer alphabetischen Ordnung: Die Archivboxen wie auch die einzelnen Regale waren mit Buchstaben beschriftet, die Künstler waren ihrem Namen nach den entsprechenden Boxen zugeordnet. Je nach der Menge des Materials von einem bzw. über einen Künstler hatte Carrión für diesen eine oder mehrere eigene Archivboxen

angelegt. Die Materialien eines Künstlers wurden nicht nach Genres oder Medien, Korrespondenz und Dokumentation getrennt aufbewahrt, sondern waren alle unter dem Namen des Künstlers vereint. Eine Ausnahme bildeten die Künstlerbücher, die sich in einem eigenen Archivbereich befanden. Bestandslisten, Verzeichnisse oder ein Katalog existierten vermutlich nicht. Wie verschiedene Zeitzeugen berichten, benötigte Carrión keine derartige Hilfestellung für die Organisation von Ausstellungen oder anderen Veranstaltungen; er erinnerte sich an den Standort von Werken und Dokumenten oder durchsuchte die Archivboxen. Als Carrión starb, zeigte sich, dass er die alphabetische Ordnung des Archivs aufgrund der regen Arbeit mit dem Bestand nicht stringent hatte durchhalten können.¹¹²

Der finanzielle Erhalt des Archivs gestaltete sich für Carrión während der insgesamt neun Jahre, die es existierte, äußerst schwierig. Die Kosten umfassten neben Miete und Porto die Werbung für das Archiv und die Veranstaltungen, die in seinem Rahmen stattfanden, d. h. Ankündigungen, Flyer und Plakate. Carrión bemühte sich um eine Unterstützung durch den Kulturetat der Stadt Amsterdam. Aufgrund verschiedener negativer Erfahrungen mit Kulturbehörden hatte er gegenüber der finanziellen Förderung von offizieller Seite eine kritische Einstellung. Auf die Frage, ob eine Förderung durch den städtischen Kulturetat Einfluss auf seine Arbeit gehabt habe, antwortete Carrión in einem Interview:

Ja, op een heel subtiele manier. Als je bijv. een programma moet hebben, ga je anders werken. Voor een minimum aantal bezoekers moet je werk verzetten. Het is een enorme machine. Je hebt altijd het ideaal je aan die machine te onttrekken, maar dat is bijna onmogelijk.¹¹³

Trotz der Gefahr, in eine Abhängigkeit von der Kulturpolitik zu geraten, sprach er sich im selben Interview für eine Förderung aus, um eine Entwicklung gerade im Bereich alternativer, experimenteller Kunst in Gang zu halten.

Die Bedeutung des Archivkonvoluts

Das Archivkonvolut spiegelte, da es durch Carrións Kontakte zustande kam und auf seiner Teilnahme an einer internationalen Kommunikation unter Künstlern basierte, die „persönliche Welt“¹¹⁴ des Künstlers wider. Huisman verdeutlicht diesen Gedanken unter der Perspektive der Künstlerbücher:

„He was part of them [gem. sind Künstlerbücher] and they were part of him“.¹¹⁵ Die Originalarbeiten und Dokumente wurden zum Material seiner künstlerischen Arbeit, das Archiv wurde zu seinem künstlerischen Medium. Ein besonders eindringliches Beispiel für die Verwendung privater Materialien aus seinem Archiv war die Ausstellung „Anonymous Quotations“ von 1979, für die er das Foto jeweils eines privaten Briefs, den er von Freunden und Bekannten erhalten hatte, an ein Blatt Papier heftete, auf dem er ein Zitat aus diesem Brief notierte. Auf dem Foto selbst war das

Geschriebene aufgrund der geringen Schriftgröße nur schwer lesbar. Die Absender auf den Fotos hatte er zuvor unkenntlich gemacht. Als Elemente im Kontext der gesamten Arbeit verwandelten sich die präsentierten persönlichen Daten in allgemeine Informationen und gaben den Blick auf abstrakte Strukturen frei.¹¹⁶ Dieser Ansatz ist bereits anhand anderer Beispiele aus Carrións Werken verdeutlicht worden: in „Anonymous Quotations“ waren die Namen getilgt, in „In Alphabetical Order“ unkenntlich gemacht worden. In „Ephemera No. 7“ gab Carrión zwar private Informationen über Personen preis, doch nannte er diese nur mit dem Vornamen. Die Arbeit mit dem Archivkonvolut des *Other Books and So Archive* veranschaulicht Carrións künstlerischen Ansatz: Alles kann in den Händen des Künstlers zum künstlerischen Medium werden. Die Eigenschaften und Funktionen von Gegenständen, Strukturen und Systemen aus dem Alltag sowie die Bedingungen, unter denen sie angewendet werden, können im künstlerischen Kontext analysiert und erneuert werden.

Das Archivkonzept

Das Archivkonzept wird hier untersucht und anschaulich gemacht, indem Carrións allgemeine Auffassung von Kunst sowie Kunstkonzepte, die er anhand bestimmter Kunstformen und -medien entwickelte, auf das Archiv übertragen werden. Anschließend wird danach gefragt, ob das Archivkonzept in seiner praktischen Anwendung dem Konzept eines künstlerischen Mediums oder das Archiv in seiner Konzeption einem Kunstwerk entspricht.

Das Archiv *Other Books and So* ist als Resultat der Laden-Galerie zu betrachten, sowohl in Bezug auf das Material als auch auf dessen Anwendung und Präsentation. An dieser Stelle ist auf die Essays zurückzukommen, in denen Carrión seine Vorstellung zu bestimmten Phänomenen der alternativen Kunst darlegte und den Versuch ihrer Erklärung und Definition unternahm. Das Konzept eines erweiterten Kunstbegriffes, das er hier anhand spezieller Definitionen entwickelt, lässt sich auch auf das Archiv übertragen. Carrión weist darauf hin, wenn er schreibt:

*The archive is also a product of my theoretical development, in which I have come to consider more and more clearly that my idea of art is not reduced to the mere making of objects and events.*¹¹⁷

Der Katalogessay „Personal Worlds or Cultural Strategies?“ ist für die nun folgende Analyse des Konzepts von besonderer Bedeutung.¹¹⁸ Carrión untersucht in diesem Essay Mail-Art-Projekte als künstlerische Arbeiten und als Kommunikationsform. Damit richtet er den Blick auf die zwei Bedeutungsebenen dieser Projekte: Jedes Projekt spiegelt den Künstler und seine Idee wider. Zugleich ist es, indem der Künstler es zu einer öffentlichen Veranstaltung macht, das Modell einer kulturellen Strategie. Auf der Grundlage seiner Analyse legt Carrión dar, dass zur Erforschung von alltäglichen Medien (beispielsweise von Postkarten) und Strukturen (etwa des

Postsystems) ihre Verwendung im künstlerischen Kontext beitragen kann. Im Folgenden soll Carrións Theorie über Mail-Art-Projekte anhand von *Other Books and So* erörtert werden, um zu untersuchen, ob auch dem Archiv Carrións Konzept *Personal Worlds or Cultural Strategies* zugrunde liegt.¹¹⁹

Carrión siedelte seine Projekte und seine Arbeit insgesamt im Kontext der Kultur an. So konnte beispielsweise auch ein Vortrag, eine Stadtführung, eine dokumentarische Sendung oder die Vorführung eines Kinofilms zur Kunstform bzw. zum Element einer künstlerischen Arbeit werden. Es wurde bereits angedeutet, dass Distribution und Organisation bei Carrión formale Elemente des Kunstwerkes bilden. Im Zusammenhang mit Medien, die primär nicht mit dem Kunstkontext in Verbindung gebracht, von Künstlern jedoch genutzt wurden, vollzieht sich ein radikaler Perspektivenwechsel von der Kunst zur Kultur, wie Carrión am Beispiel von Mail-Art-Projekten in „Personal Worlds or Cultural Strategies?“ erklärt:

[...] *Mail Art shifts the focus from what is traditionally called ‚art‘ to the wider concept of ‚culture‘. And this shift is what makes Mail Art truly contemporary. In opposition to ‚personal worlds‘, Mail Art emphasizes cultural strategies.*¹²⁰

Die Künstlerin Martha Hellion reflektiert Carrións Umgang mit verschiedenen anderen Medien und legt deren Anwendung einen politischen Bezug zugrunde:

*El arte correo es básicamente distribución y dentro de la distribución también se disemina la ideología. Referencia aún vigente en la situación actual a la que podemos agregar: „Arte correo como arma letal o política“. De ahí al mismo tiempo Carrión utilice el cine y el vídeo. Su interés era comunicar, no el vídeo, ni en el vídeo arte en sí; por el contrario confrontar a la televisión, a los medios y su uso del lenguaje, por del lenguaje alternativo del arte.*¹²¹

Das Archiv spielte in Carrións künstlerischer Arbeit als Medium, aber auch als Werk an sich eine zentrale Rolle. Den Begriff des Kunstwerkes erweiterte Carrión, indem er dem künstlerischen Objekt oder dem Ergebnis seiner Arbeit weitere aufeinander bezogene Dimensionen und Elemente hinzufügte: den Raum, die Öffentlichkeit, künstlerische und dokumentarische Materialien anderer Künstler, die Kommunikation, seine Person als Künstler sowie die Organisation und Distribution des Werkes:

*When an artist is busy choosing his starting point, defining the limits of his scope, he has the right to include the organization and distribution of his work as an element of the same work. And by doing so, he’s creating a strategy that will become a constituent ‚formal‘ element of the final work.*¹²²

Anhand von Mail-Art-Projekten konkretisierte Carrión diesen weiter gefassten Kunstbegriff in „Personal Worlds or Cultural Strategies?“:

In a project like this one, containing around 150 pieces, am I to be considered the author of only that one showing my signature? Am I innocent of the other 149? As I said above, this is not a collection of miniatures. All

*150 pieces should rather be considered one element of a complex art work that involves much more than that which the public see hanging from the wall.*¹²³

Das Archiv war Carrións Versuch der Organisation eines Kommunikationssystems. Hier wie auch in anderen Projekten war er bestrebt, Systeme des Alltags, Strategien des sozialen Handelns oder kulturelle Strukturen auf einer künstlerischen Ebene anzuwenden, zu modifizieren und zu erweitern. Auch wollte er neue Systeme, Strategien oder Strukturen kreieren und sie ihren konventionellen Pendanten im Alltag gegenüberstellen. Der Archivräum war Schauplatz kommunikativer Prozesse, die die Grundlage der künstlerischen Aktivitäten bildeten. Ebenso wie im Mail-Art-Projekt umfasste die künstlerische Arbeit im Projekt des Archivs die Distribution und verschiedene Formen der Kommunikation; sie wurden zu formalen Elementen des Kunstwerks. Das Archiv funktionierte somit als ein eigenes System der Kommunikation.

Carrión verstand das Kunstwerk als ein Zusammenspiel verschiedener kommunikativer, meist dialogischer Prozesse, wie er am Beispiel von Mail-Art-Projekten erklärte. Ein künstlerisches Projekt setzt sich danach aus drei Phasen zusammen: Erstens aus der Phase der Konzeption bzw. Initiation, die auch die Versendung von Einladungen umfasst, zweitens aus der Phase der Rückmeldungen, die verschiedenen „Quellen“¹²⁴ entstammen, und drittens aus der Phase der Präsentation. Die beiden ersten Phasen, Konzepterstellung und Rückmeldungen, stehen in einer dialektischen Abhängigkeit voneinander, sie bedürfen der gegenseitigen Verknüpfung; für sich alleine genommen sind sie ohne Wert.¹²⁵ Die Einladungskarten können folgerichtig erst dann versendet werden, wenn der Künstler das Thema des Projekts festgelegt hat. Die Quellen wiederum geben der Existenz der künstlerischen Konzeption Bedeutung und Materialität. Eine Rolle spielt dabei die Vielfalt der künstlerischen Antworten, die aus der Vielzahl der Quellen resultiert. Ziel der Projekte ist es, durch eine Variationsbreite der Rückmeldungen zu verdeutlichen, dass es keine einfache, alleingültige Antwort auf die ursprüngliche Idee oder Frage des Künstlers gibt. Die Antworten spiegeln einerseits den Künstler wider. Andererseits liefern sie insgesamt ein Abbild seiner ‚persönlichen Welt‘, da sie Reaktionen auf seine Idee oder Frage sind.¹²⁶

*Why is the artist asking for answers from other individuals instead of giving himself multiple answers? He has indeed renounced the possibility of a unique answer. The necessity of giving multiple answers is then revealed, concretised by the plurality of sources. From this point of view, a Mail Art project is never closed.*¹²⁷

Die Vielfältigkeit der künstlerischen Antworten zeigt sich bei ihrer Präsentation, d. h. in der dritten Projektphase. Indem der Künstler sie der Öffentlichkeit vorstellt, erreicht er eine weitere Ebene der Reflektion. Durch die Veröffentlichung der Werke als Antworten auf seine Idee oder Frage bzw. als Teile der von ihm in Gang gesetzten dialogischen Prozesse entste-

hen Modelle kultureller Strategien. Der Künstler macht seine persönliche Idee oder Frage zu einem kulturellen Ereignis:

*Every human being [...] can provide an infinite number of possible answers. And here intervenes perhaps the most crucial element in a Mail Art project – showing the answers to an audience. The artist should convince the audience that they are looking at him, that every piece in the show, that all these apparently unconnected pieces coming from various sources and with various purposes, are a true reflection of himself. They are his personal world [...]! Only, he's letting his world gain a social reality by making a show out of it, that is, a cultural event. He's thereby creating models for a cultural strategy.*¹²⁸

Auch mit *Other Books and So* entwickelte Carrión eine kulturelle Strategie, sowohl mit dem Buchladen als auch später mit dem Archiv. Die Phasen, die er an Mail-Art-Projekten exemplarisch herausgestellt hat, Konzepterstellung, Rückmeldungen und Präsentation, gingen in *Other Books and So* ineinander über. Das bedeutet, dass sie einen Gesamtprozess künstlerischer Aktivität bildeten. Indem Carrión mit Buchladen und Archiv öffentlich zugängliche Einrichtungen kreierte, stellte er sie als seine künstlerische Idee zur Disposition. Ihre Besucher nutzten sie auf unterschiedliche Weise und trugen dadurch zur Weiterentwicklung der Idee bei. Buchladen und Archiv waren das, was Carrión in seinem Essay als *personal worlds* bezeichnet; sie stellten sein persönliches und künstlerisches Umfeld dar. Die beiden Einrichtungen basierten auf vom Künstler initiierten kommunikativen Prozessen: Gemeint ist die Mitwirkung von anderen Künstlern und Kunstschaffenden an den Aktivitäten, die im Rahmen von *Other Books and So* stattfanden. Die Besucher machten den Buchladen zum Treffpunkt, kamen zu den Veranstaltungen oder beteiligten sich an diesen, kauften Publikationen oder gaben sie in Kommission, sie sandten künstlerische oder dokumentarische Materialien ins Archiv oder korrespondierten mit Carrión. Auf diese Weise reflektierten sie die Idee von *Other Books and So*. Huisman spricht diesen Gesichtspunkt an und kommt in Bezug auf das Wesen des Archivs zu folgender Schlussfolgerung:

*It's his artistic work. It reflects directly his connection with the other and the other reflects him. Inbetween the exchange of material is then the line, the document, [that is] what's in the archive [...] and the communication.*¹²⁹

Indem Carrión sein Umfeld und seine persönlichen Erfahrungen im Buchladen und Archiv öffentlich machte und seine wie auch die Aktivitäten anderer Künstler präsentierte, wandelte er diese persönlichen und künstlerischen Strukturen im Rahmen von *Other Books and So* zu einer kulturellen Strategie. Die Veranstaltungen, die er mit dem Archivmaterial organisierte, sind Untersuchungen dieser Strategie und des Archivs als Kommunikationsmedium. In vielen seiner Ausstellungen bezog er sich indirekt auf das Archiv, wie oben beispielhaft gezeigt worden ist. Bedeutsam war dabei auch der Ansatz der künstlerischen Unabhängigkeit: Für ihn, wie für viele Künstler, die sich mit Künstlerpublikationen in den 1970er Jahren auseinander setzten, umfasste die künstlerische Arbeit auch deren Organisa-

tion und Distribution.¹³⁰ Insofern ist *Other Books and So*, wie auch jeder andere Weg des Vertriebs einer Künstlerpublikation, Teil ihrer Geschichte bzw. ihres künstlerischen Konzepts.

Die Realisierung von Ausstellungen mithilfe des Buchladens und Archivs betrachtete Carrión ebenfalls als künstlerische Aktivität. Agius führt aus, was aus dieser Kunstauffassung für das Archiv folgt:

*The archive, that was the canvas and the pigment for a painter. He used this material to illustrate and to do things. [The archive] was like artistic material.*¹³¹

Die Ausstellungen sind somit als künstlerische Werke zu betrachten, auch hier zeigt sich eine Analogie zur Theorie über Mail-Art-Projekte:

*A Mail Art project is an artist's attempt to organize, in a coherent way, a chaotic range of ideas, feelings, experiences, objects, but also machines, distances, postal regulations, time uncertainties, and, most strikingly, Mail Art pieces from other artists. By incorporating these pieces as one element of his work, he's depriving them of their original identity. He's giving them instead a role to play among other equally important elements of his own personal world.*¹³²

Carrión verwendete die Arbeiten anderer Künstler in seiner künstlerischen Aktivität. Damit plädierte er für die Freiheit des Künstlers, jedes Medium und Material in seiner Arbeit zu nutzen. Die Ausstellungen, die Carrión mit dem Archivmaterial organisierte, führen letztendlich zum Gedanken der Kommunikation zurück, da in ihnen die Archivprozesse der Öffentlichkeit vorgestellt werden sollten, um auf diese Weise Kommunikation in Gang zu setzen und eine Auseinandersetzung anzuregen: Anstatt das Innenleben, d. h. die persönliche Erlebniswelt zu analysieren, untersuchte Carrión die im Rahmen von *Other Books and So* gemachten Erfahrungen als Strukturen des weiter gefassten Konzepts der Kultur.¹³³

Der Künstler ist im Sinne von Carrión Ausgangspunkt des Projektes und führt alle Ebenen des Kunstwerks zusammen, indem er die Kommunikation zwischen den Beteiligten und die Konfrontation des Betrachters mit dem Werk organisiert. Seine eigene Person, seine Ideen, Gedanken und Intentionen, bringt er durch die Art und Weise der Anwendung des von ihm verwendeten künstlerischen Mediums zum Ausdruck. Diesen Aspekt beleuchtet Carrión anhand des Beispiels von Stempelarbeiten:

*Of all new media, rubber-stamps are the most anonymous. There is no way to see ,the hand of the artist' in a rubber-stamp. But we can see the complete image of the artist in the way he uses his rubber-stamps. Like all new media, rubber-stamps turn away from technical skills and concentrate on praxis.*¹³⁴

Im Gegensatz zu Stempeln in der Hand von Künstlern war das Archiv bereits an sich Abbild einer persönlichen Welt, indem es private und professionelle Beziehungen widerspiegelte, Arbeitsfelder und Aktivitäten sowie Bereiche des persönlichen Interesses offen legte. Darüber hinaus ließ sich über den Archivbestand Carrións biografische und insbesondere künstlerische Entwicklung nachzeichnen.

Das Archiv erhielt erst durch den Gebrauch und mit der Gestaltung von Archivprozessen durch Carrión seine Bedeutung als künstlerisches Medium. Die inneren Prozesse des Archivs und die in ihm archivierten Dokumente, sozusagen die subjektive Ebene des Archivs, stellten zugleich eine Reflexion der äußeren Welt dar. Sie sind als Carrións Reaktion auf sein kulturelles Umfeld zu verstehen.¹³⁵

Im Zusammenhang mit der Untersuchung des Archivkonzepts ergibt sich die Frage nach künstlerischem Medium oder Kunstwerk. In einem Mail-Art-Projekt bilden die Antworten der Künstler einen konstitutiven Teil des Gesamtwerkes. Diese plurale Autorenschaft findet sich auch in Ulises Carrións Archiv wieder. Jedes Dokument, jede Arbeit und jeder Beitrag eines Künstlers war ein Bestandteil des komplexen Projekts *Other Books and So*. Das Archiv als künstlerisches Projekt war jedoch mehr als das, was der Archivbesucher registrierte: Es bestand u. a. aus Komponenten, die nicht visuell erfassbar waren und, wie etwa die Kommunikationsprozesse und der Informationsaustausch, über einen längeren Zeitraum wirksam waren. Auch die äußeren Bedingungen, unter denen der Umfang des Archivmaterials sich erweitert hatte, spielten eine Rolle: so die Kontaktaufnahmen zu Künstlern und Institutionen, die persönlichen Beziehungen des Künstlers und seine anderen künstlerischen Aktivitäten. Das Archiv lässt sich als künstlerischer Ordnungsversuch eines Kommunikationssystems beschreiben, in dem sich, wie oben herausgestellt werden konnte, die *persönliche Welt* des Künstlers spiegelt. Unter dieser Perspektive lässt sich das Archiv als Kunstwerk beschreiben.

Nicht nur das Archiv, auch die mithilfe des Archivmaterials realisierten Ausstellungen und Projekte waren Kunstwerke. Sie dienten nicht allein der Präsentation von Beispielen eines neuen künstlerischen Phänomens. Ihre Zusammenstellung beruhte – wie ein Mail-Art-Projekt – auf der Idee des Künstlers und verwies auf die innere Ordnung, Struktur und Funktion des Archivs. Das Archiv spielte bei der Realisierung einer Ausstellung eine mediale Rolle und wurde in der Art der Präsentation und der Auswahl der Beispiele reflektiert. Eine Archivausstellung von Carrión zeigte daher mehr als das, was der Betrachter im ersten Moment visuell wahrnahm.¹³⁶

Das Archiv verlangte unter der Perspektive, dass es ein umfassendes Projekt war, einen erweiterten Rezeptionsprozess. Dies verdeutlicht Carrión in einer Passage seines Essays „Personal Worlds or Cultural Strategies“: *People cannot be stopped from exerting their own capacity for choice, but it's possible for this capacity to be applied in the wrong direction. In the case of a collection of postage and cancellation stamps the public would tend to admire those that are [sic] attractively designed, professionally produced, preferably multicoloured. Such a preference would reveal a point of view not applicable in a show of this kind. It's as if you'd like an abstract painting because it reminds you of an object! A more coherent attitude would be paying attention to the tension or lack of tension between form and function. For instance, how far one can go in creating postage stamps and cancellation*

*stamps that don't look like real ones but have effectively functioned as real ones? Or, in the opposite direction, works that from a formal point of view can be identified as postage stamps or cancellation stamps but aren't intended for functioning as real ones?*¹³⁷

Jede Archivposition hatte die gleiche Bedeutung inne und wurde mit anderen Ideen und Antworten, Werken und Dokumenten in Beziehung gesetzt. Dadurch entstand eine komplexe Gesamtstruktur, die unter Carrión zum künstlerischen Medium wurde. Das Archiv, in seiner Eigenschaft als künstlerisches Medium, lässt sich dann wieder mit konventionellen Archiven in einen Vergleich setzen, ebenso wie Carrión die künstlerische mit der alltäglichen Verwendung von Medien in seinen Texten verglich. Über den Vergleich mit konventionellen Archiven hinaus ist es jedoch auch möglich, *Other Books and So* alltäglichen Kommunikationsstrukturen gegenüberzustellen, da sich das Archiv zugleich als eine künstlerische Kommunikationsstruktur betrachten lässt. Agius gibt folgende Einschätzung: [...] *the archive was not an artwork, because it was nothing special. A lot of books, letters and things people sent and gave to him. But: [...] with all this material he could create an artwork. And he said that nowadays, the artist doesn't need to make things. He can use [...] works of other people. So I suppose that was the reason, why he kept an archive instead of giving or selling everything to Karen.*¹³⁸

Er kommt zu folgendem Ergebnis:

[...] *the archive was a kind of prolongation of his actual 'work of art': the bookshop, that was the materialization of an idea.*¹³⁹

Diese Einschätzung schließt nicht aus, dass das Archiv auch unter einem künstlerischen Aspekt gesehen werden kann, obwohl es das Archiv als eigenständiges Kunstwerk nicht gelten lässt.

Wie oben dargelegt worden ist, fungierte das Archiv in erster Linie als künstlerisches Medium der Kommunikation. In seiner Bedeutung als Kunstwerk konnte es nur bestehen, während es aktiv war. Dies wird auch an Carrións Ausführung deutlich:

*Para mí, un archivo es el intento de hacer posible esa realidad [gemeint ist die Verantwortung des Künstlers für alle Aufgaben, die die Erarbeitung eines Werkes umfasst], por lo que considero un archivo como una obra de arte, pero es una obra de arte que implica espacio, una institución pública. Implica el trabajo de otras personas y mi función social. No tiene límite de tiempo, un archivo sobrevive indefinidamente. No tiene límites, crece constantemente. Está aún vivo.*¹⁴⁰

Das Archiv war eng mit der Person des Künstlers verbunden, so dass die Entscheidung, es aufzulösen, konsequent erscheint. Losgelöst von Carrións Person und Arbeit ist es als Kunstwerk nicht denkbar. Das Archivmaterial hätte ohne den ihm in Ausstellungen und Texten Gestalt gebenden Künstler seinen ursprünglichen Sinn und seine Wirkungskraft verloren. Der Nachlass wurde zu einem passiven zeitgeschichtlichen Dokument.

5.2.3 *Other Books and So* in Relation zu anderen Medien in Ulises Carrións Werk

Das grundlegende Konzept für die Anwendung von Medien

Schraenen geht in seinem Katalogartikel auf den konzeptuellen Zusammenhang zwischen den einzelnen Werkbereichen bei Carrión ein:

*Als Dichter, Essayist und Schöpfer von Büchern und Videos, als Gründer einer Laden-Galerie und später des Archivs Other Books and So, als Herausgeber der Zeitschrift Ephemera, Organisator von Ausstellungen und verschiedener anderer Projekte, verstand er das Gesamt seiner Aktivitäten als einen einzigen Vorgang.*¹⁴¹

Das Spektrum der Medien, die Carrión in seine künstlerische Arbeit integrierte, war vielfältig und schloss auch die Medien ein, die während der 1960er und 1970er Jahre von vielen Künstlern neu entdeckt wurden, u. a. Stempel,¹⁴² Umschläge, Briefe, Briefmarken, Postkarten und Bücher.

Durch die Entstehung und den Gebrauch neuer Medien, wie etwa dem Video, erschienen jene Medien der früheren Jahre überholt und unzureichend. Gerade dadurch eröffneten sie für Carrión jedoch die Möglichkeit, sie in künstlerische Prozesse einzubinden und auf andere Weise erfahrbar zu machen:

*Every time we open a book to let our eyes look at the rubber-stamp imprints it contains, is a dramatic moment: what takes place is a literal consumption of the rubber-stamps ‚life‘, that is, the artwork’s life. I don’t believe that this has had any influence whatsoever on the work of artists who use rubber-stamps. But it can no doubt influence our appreciation of the various stamp works we are confronted with.*¹⁴³

Durch die Entwicklung einer multimedialen Kommunikation Anfang/Mitte der 1970er Jahre wurden ‚alte‘ Medien frei für eine Anwendung im rein künstlerischen Kontext. Dies führte zu ihrer Analyse und einer veränderten Wahrnehmung in der alltäglichen Begegnung mit ihnen:

*When the use of new media (radio, TV) places an old medium [...] in a disadvantageous position, then the latter can afford to be used for the sake of invention and beauty. In the Renaissance, the appearing of painting as an activity with purely artistic intentions, as compared with the didactic function it had had before, was made possible by the invention of the printed books, that became then a more adequate way of disseminating ideas. In our time, the invention and spreading of multimedia communication allows for the purely artistic use of „monomedia“ like books, post-cards, letters, etc. This in turn triggers a process of analyses and renovation of the used media, that could not be foreseen or allowed when they were being used for purely practical purposes.*¹⁴⁴

Ein Beispiel für Carrións Ausführungen ist die Radiosendung „Trios y Boleros“ (1983).¹⁴⁵ Sie wurde für die Sendereihe „Art on the Radio, the Radio as Art“ (VPRO) produziert, zu der der Sender verschiedene Künstler, Schriftsteller und Komponisten eingeladen hatte, damit diese eine jeweils einstündige Sendung gestalteten. Der Form nach war „Trios y Boleros“ eine

dokumentarische Arbeit, in der Carrión über die während der 1940er und 1950er Jahre in Mexiko populäre Musik referierte und entsprechende Beispiele zu Gehör brachte. Auf diese Weise fügte sich die Sendung nahtlos in den Rahmen des alltäglichen Radioprogramms ein und wurde von vielen Zuhörern nicht als Kunstwerk wahrgenommen.¹⁴⁶ Im Kontext der künstlerischen Sendereihe erhielt Carrións dokumentarisches Stück jedoch eine andere Dimension und Bedeutung.

Vermutlich geht Carrión auf dieselbe Sendereihe, „Art on the Radio, the Radio as Art“, zurück, wenn er den künstlerischen Einsatz des Radios und die Bedeutung der künstlerischen Arbeiten im Kontext des Radios darlegt: *I don't believe that the works of art seemed old. Perhaps it's true from art history's point of view. But from my personal point of view, they were all quite new. [...] I believe that to broadcast a programme on the radio in the way we have done is interesting because it was new. One must define what is new, from which point of view and for whom. What was especially interesting, and what justified the whole event was to put all these works together in a new context. People with purely artistic ideas have had the chance to make programmes for the radio; they had the freedom to make anything they wanted. And I believe that this is radically new.*¹⁴⁷

Diese Erklärung liefert zugleich einen Rahmen für Konzept und Realisierung des Buchladens sowie des Archivs. Carrión stellte Buchladen und Archiv als Einrichtungen in den Kontext der Kunst und setzte sich anhand der Prozesse und Ergebnisse, die in ihnen zusammenliefen, mit kulturellen und gesellschaftlichen Strukturen auseinander, ebenso wie er es für andere Medien in seinen Texten beschrieb. Kunst hatte für ihn eine praktische Funktion für den Alltag, sie sollte kulturelle Strukturen und die im Alltag verwendeten Medien vor Augen führen, sie nicht erklären, sondern offen legen. Kunst sollte laut Carrión nicht neu erfinden oder über Unbekanntes aufklären: Er orientierte sich an dem, was bereits vorhanden und in Gebrauch war.

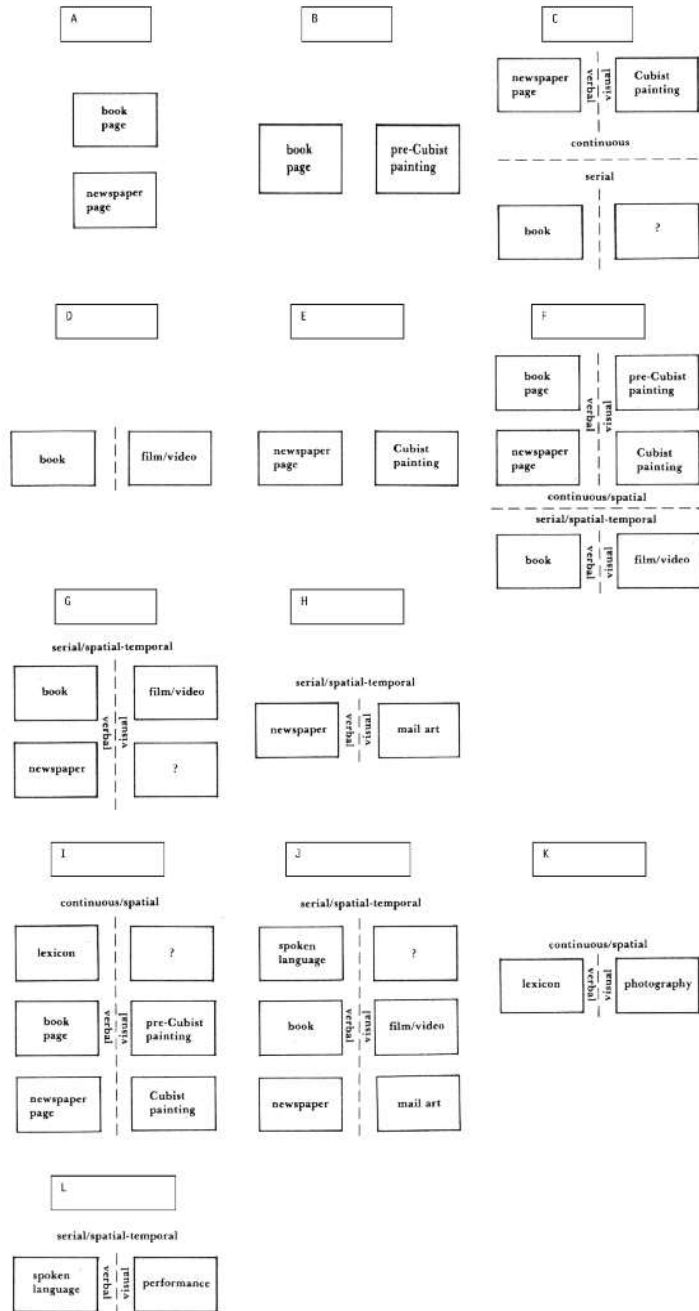
Die Verortung des Archivs als Medium im Werk

Der Essay „Bookworks revisited“ entstand als ein Beitrag für die im Jahr 1979 veranstaltete Konferenz „Options in Independent Publishing“.¹⁴⁸ In diesem Essay entwarf Carrión ein „diagram of forms“,¹⁴⁹ in dem er ‚alte‘ und ‚neue‘ Kunst- und Alltagsformen miteinander in Beziehung setzte und verglich: das Buch, die Zeitung, die Leinwand eines Gemäldes, die Fotografie und Film bzw. Video, aber auch die Mail Art und Performance, das Lexikon sowie die gesprochene Sprache. Es ging ihm in dieser Untersuchung darum, das Künstlerbuch in seinen spezifischen Kriterien zu erfassen. Zugleich gelangte er zur Einordnung der hier aufgeführten (Kunst-) Formen.

Das in „Bookworks revisited“ erarbeitete Diagramm lässt sich um das Archiv erweitern, insofern es als Medium betrachtet wird. Anhand eines Vergleichs mit den im Text analysierten Formen wird im Folgenden eine Verortung des

Archiv im Werk von Carrión insgesamt vorgenommen. Die folgende Untersuchung ist ein theoretisches Konstrukt und vor dem Hintergrund problematisch, dass Carrión selbst das Archiv nicht in seine Überlegungen einbezog. Die Analyse des Archivkonzepts kann jedoch vertieft werden, indem das Archiv anhand der von Carrión in seinem Essay entwickelten Kriterien erörtert wird.

Diagram of Forms¹⁵⁰



Ausgehend von einer vertikalen Achse, an der entlang er verbale und visuelle Medien getrennt voneinander auflistete, erstellte Carrión ein Diagramm der verwendeten Medien. Die vertikale wird von einer horizontalen Achse gekreuzt. Diese Achse trennt Medien, die serielle/räumlich-temporäre Qualitäten aufweisen, von Medien mit kontinuierlichen/räumlichen Qualitäten. Auf den Abschnitt der seriellen/räumlich-temporären Qualitäten, unterteilt in visuelle und verbale Medien, wird in dieser Untersuchung das Augenmerk gerichtet. Carrión bezieht die Qualitäten auf die Rezeptionsbedingungen des Mediums: Den seriellen/räumlich-temporären Medien ordnet er auf der verbalen Seite das Buch zu: Der Blick des Betrachters bzw. Lesers wird durch den Raum des Buches geleitet, jede Seite ist eine auf eine weitere folgende Sequenz, wodurch eine Serie entsteht. Der Blick ist nicht kontinuierlich, wie beispielsweise beim Lesen einer Zeitungsseite. Beim Lesen eines Buches wird der Blick durch das Umblättern in bestimmten Abständen unterbrochen. Das Lesen einer Zeitungsseite beschreibt Carrión ebenso als sprachliche Erfahrung wie das Lesen eines Buches, im Gegensatz beispielsweise zur Betrachtung eines Gemäldes. Das Buch besitzt eine zeitliche Dimension, da es selbst dreidimensionaler Raum und die Betrachtung seiner Sequenzen ein zeitlicher Prozess ist.

Auf der Ebene der seriellen/räumlich-temporären Medien stellt Carrión dem Buch (verbal) die Medien Film und Video als visuelle Medien gegenüber; gegenüber der Zeitung (verbal) verortet er die Mail Art, die er ebenfalls als visuelle Kunstform betrachtet:

*Mail Art occurs serially, as it evolves and changes day after day with every visit of the postman. As with books, video, and film, mail art is spatial and temporal. It extends randomly throughout the world and covers an undetermined period of time.*¹⁵¹

Die Positionierung von der Mail Art, wie Carrión sie vornimmt, ist in Bezug auf eine Verortung des Archivs innerhalb der Medien in seiner Arbeit wichtig, da er mit der Mail Art nicht ein spezifisches, erfassbares Medium bzw. Objekt, sondern ein komplexes künstlerisches System in den Vergleich einführt. Es besteht aus dem Zusammenspiel verschiedener Komponenten und umfasst eine Vielzahl beteiligter Künstler. Auch *Other Books and So Archive* war ein komplexes Projekt, dessen Konvolut sich aus einzelnen Dokumenten und Werken vieler verschiedener Künstler zusammensetzte. Es war die Dokumentation und letztendlich das Ergebnis eines Prozesses, einer Serie von Ereignissen. Das Archiv umfasste damit ein kommunikatives Netzwerk und schloss, in Teilen des Konvoluts wie etwa der Mail Art, Übermittlungssysteme des Alltags mit ein. Die Kriterien, nach denen Carrión in „Bookworks revisited“ Mail Art, Film und Video beurteilt, gelten auch für *Other Books and So*: Das Archiv war sowohl Dokumentationsraum als auch ein Rahmen kommunikativer, künstlerischer Prozesse und dadurch in zweierlei Hinsicht ein Ordnungssystem. Als Dokumentationsraum besaß das Archiv eine räumliche Qualität; es bestand aus einzelnen, aufeinander folgenden Bestandteilen: der Architektur, den Archivboxen und der in ihnen enthaltenen Dokumente. Daher umfasste es in Bezug auf

den ‚Leseprozess‘ auch eine zeitliche Dimension. Dasselbe gilt auch analog für die abstrakte Ebene: Dies bezieht sich auf den Austausch von Informationen, der in Form der künstlerischen und dokumentarischen Materialien des Konvoluts dokumentiert war. Auch dieser Austausch lässt sich auf der Grundlage der Materialien in seiner zeitlichen Abfolge betrachten. Hinsichtlich der räumlichen Qualität ist auf das internationale Künstlernetzwerk zu verweisen, das sich im Archivkonvolut und in den hier dokumentierten Aktivitäten des Künstlers abbildete. Auch aufgrund der sukzessiven, aber kontinuierlichen Dokumentation war dem Archiv eine zeitliche Qualität zueigen.¹⁵²

Durch den hier angestellten Vergleich insbesondere mit der Mail Art wird das Archiv unwillkürlich auf die visuelle Ebene reduziert, auf der Carrión in seinem Diagramm die Mail Art sowie Video und Film ansiedelt. Diese Einteilung erfasst das Archiv zwar in seiner Architektur und seinem Bestand als konkretes künstlerisches Objekt. Wenn man in Betracht zieht, dass das Archiv in den Händen Carrións als künstlerisches Medium fungierte, greift diese Verortung jedoch zu kurz.¹⁵³ Die mithilfe des Archivs realisierten Ausstellungen, Projekte und anderen Veranstaltungen müssen in die Überlegungen einbezogen werden. Es ist darüber hinaus zu berücksichtigen, dass die Dokumentation der gesamten künstlerischen Aktivitäten kontinuierlich wieder ins Archiv zurückfloss. Einige der Medien, denen das Archiv in dieser Untersuchung auf der Grundlage des Diagramms gegenübergestellt wird, waren Bestandteile des Konvoluts, sie stellten Archivpositionen dar. Das Archiv verfügte daher nicht allein über eine visuelle, sondern auch eine verbale Qualität, wie sie dem Buch, der Zeitung, der Buchseite und der Zeitungsseite zugeschrieben werden. Es umfasste somit alle Dimensionen, die Carrión für die verschiedenen Medien und Formen in seinem Essay „Bookworks revisited“ herausgestellt hat.

Würde man das Archiv als ein Medium definieren, das auf allen Ebenen mit Mail Art, Video und Performance übereinstimmt, d.h. würde man es auf der visuellen Seite des Diagramms verorten, verlangte es nach einer *Form*, die ihm auf der verbalen Seite gegenüberstünde. Diese *Form* müsste auf verbaler Vermittlung beruhen. Carrión stellt der Mail Art die Zeitung entgegen. Dem Archiv ließe sich das Assembling gegenüberstellen. Das Assembling ist eine Publikation, in der die Beiträge verschiedener Künstler unter einer gemeinsamen Idee vereint sind.¹⁵⁴

Wie bereits erläutert, besteht zwischen den Arbeitsbereichen und dem Einsatz der Medien in Carrións Werk nicht nur ein konzeptueller, sondern auch ein inhaltlicher Zusammenhang. Die thematische Grundlage eines jeden Mail-Art-Projekts, der Künstlerbücher, Film- und Videoarbeiten,¹⁵⁵ Vorträge bzw. Texte sowie der multimedialen Projekte liegt in der Erforschung kultureller Strategien unter sehr verschiedenen Perspektiven. Letztendlich behandelte Carrión diese auch im Aufbau und bei der Organisation eines eigenen Kommunikationssystems, wie es Buchladen und Archiv

darstellten. Hellion weist auf diesen inneren Werkzusammenhang hin, wenn sie schreibt:

*Las obras de Carrión poseen tantas interconexiones [...]. Como ya he señalado, la importancia de su obra no se basa en su apariencia sino en los conceptos que transmite y sus funciones como vehículo de comunicación.*¹⁵⁶

Carrións Arbeit ist als ein ineinander greifender Gesamtprozess zu verstehen. In ihm sind die einzelnen Arbeiten und Arbeitsbereiche auf der Grundlage eines bestimmten Kunstkonzepts durch inhaltliche, formale und künstlerische Parallelen miteinander verwoben. Die formalen Parallelen beziehen sich auf Struktur und Organisation eines Projektes, die künstlerischen auf die Anwendung eines Mediums und Gestaltung eines Projekts. *Other Books and So* stellt sich in diesem gesamten künstlerischen Prozess einerseits als ein Medium unter anderen dar, andererseits besaß es als Dokumentations- und Kommunikationszentrum selbst eine Kontinuität und war damit ein Leitfaden in Carrións Arbeit.

5.3 Resümee

Aufgrund zahlreicher Äußerungen und Aussagen ist sowohl die Person Carrións als auch das Archiv, obwohl es auf Fotografien unpräzise und bescheiden wirkt,¹⁵⁷ zu einer Art Legende in der alternativen Kunstszene geworden. Das Archiv war für den Kunstmarkt ‚wertlos‘, insbesondere vor dem Hintergrund eines in den 1980er Jahren beginnenden Aufschwungs des Kunsthandels.

Carrión verwendete *Other Books and So Archive* als künstlerisches Medium, indem er mit dem künstlerischen und dokumentarischen (Archiv-)Material der anderen Künstler Kunstveranstaltungen und -projekte organisierte. Es wurde vom Künstler genutzt, um Kommunikationsstrategien und diese als eine kulturelle Strategie insgesamt zu analysieren. Damit entspricht es den anderen Medien, die Carrión in seiner Arbeit verwendete.

Ruhé verweist zu Recht auf die Kohärenz des Archivbestands, die durch Austausch, Kooperationen und Kommunikation zustande kam.¹⁵⁸ Der Bestand setzte sich aus den Reaktionen auf Carrións künstlerische Ideen zusammen. Das Archiv wurde zu einer Bestandsaufnahme seiner Zeit, dadurch dass Carrión im Kontext des Archivs aktiv an der Vermittlung und Generierung der alternativen Kunstszene beteiligt war.¹⁵⁹ Vor diesem Hintergrund und im Zusammenhang mit Carrións grundlegendem künstlerischen Konzept ist *Other Books and So Archive* als Kunstwerk zu betrachten: Es war Abbild von Carrións *persönlicher Welt*, die Werke, Dokumente und Briefe, d. h. das gesamte Material des Konvoluts reflektierten ihn als Künstler und Privatperson.

Die Besonderheit von *Other Books and So* liegt in der Dialektik zwischen beiden Bedeutungsebenen des Archivs, seinem Wesen als Kunstwerk und

seiner Funktion als künstlerisches Medium. Carrión führte dies in der Formel „Personal Worlds or Cultural Strategies“ zusammen und reflektierte das Zusammenspiel beider Ebenen im gleichnamigen Essay.

Die primäre Bedeutung des Archivs sah Carrión in seiner Anwendung als Medium innerhalb eines Schaffensprozesses, d.h. in der Realisierung von Ausstellungen, Projekten, Vorträgen und Performances. Deutlich wird dies an der Entscheidung über das Schicksal des Archivs nach seinem Tod, bei der die Möglichkeit der Auflösung des Archivs zumindest nicht ausgeschlossen wurde. Dadurch relativiert sich die Eigenständigkeit des Archivs als Kunstwerk, wie Ruhé und auch Hellion sie herausgestellt haben.¹⁶⁰

Other Books and So war ein komplexer Bestandteil der künstlerischen Arbeit und des Gesamtwerkes Carrións, angesiedelt im Forschungsfeld der Kultur. Es lässt sich auf die gleichen künstlerischen Prinzipien zurückführen, auf denen seine Arbeit insgesamt basierte. Diese Prinzipien entstanden zwischen 1975 und 1979, wie die Erscheinungsjahre der Texte beweisen. Carrión entwickelte sie also nicht anhand des Archivs, sie entstanden während der Zeit des Buchladens, der ersten Erscheinungsform von *Other Books and So*. Zu diesen Prinzipien zählt erstens die Verantwortung des Künstlers für alle Prozesse, die mit der Entstehung und Vermittlung eines Werkes in Verbindung stehen, zweitens die Verwendung aller ihm zur Verfügung stehenden Objekte, Medien und Systeme, auch beispielsweise des Post- bzw. eines Archivsystems sowie der Beiträge und Arbeiten anderer Künstler. Des Weiteren umfassen die Prinzipien die Reflexion der subjektiven Sicht des Künstlers, die er abstrahiert und mit der er kulturelle Prozesse zu Bewusstsein bringt, sowie die Dialektik zwischen allen Ebenen eines Projektes, d.h. dem initiierenden, organisierenden Künstler und seiner Projektidee, den beitragenden Künstlern und der Präsentation etc.

Carrións Arbeit liegt im Ganzen eine radikale und erweiterte Auffassung von Kunst zugrunde: Erstens löste er die Grenzen des traditionellen Kunstwerks dadurch auf, dass er alles zum künstlerischen Material erklärte; Kunst und Kultur vereinten sich in seinem Werk. Zweitens standen Kreativität, künstlerisches Wirken und Kommunikation im Zentrum seiner Arbeit, d.h. der Prozess war von Bedeutung, weniger das Kunstwerk als solches. Das bloße Material des Archivs hätte nach seinem Tod nur ein Relikt seiner Arbeit dargestellt.

Es ist zu vermuten, dass Carrión die Entwicklung des Internets und eines elektronischen Mailsystems mit großem Interesse verfolgt, in seine Arbeit integriert und auch für das Archiv genutzt hätte, würde er heute noch leben.

- 1 Paris: Sorbonne, Französische Sprach- und Literaturwissenschaften, 1965–1966; Achenmühle: Goethe Institut, 1966; Leeds: University of Leeds, Post-Graduate Diploma, Anglistik, 1971–1972.
- 2 Vier Jahre lang lebte Carrión als illegaler Immigrant in Amsterdam, bis er 1974 anerkannt wurde. 1984 erhielt er die niederländische Staatsbürgerschaft.
- 3 Es gab verschiedene Gründe dafür, dass Carrión, der seinem Lebensgefährten Aart van Barneveld gefolgt war, sich in Amsterdam niederließ: Amsterdam galt als internationale, offene Stadt und zog in dieser Zeit viele Künstler an, so dass es für Carrión leicht war, Anschluss zu finden (vgl. Interview Huisman/Jurriens 2004, Z. 1265–1267; 1273f.). Zudem wurde Homosexualität in den Niederlanden seit 1968 nicht mehr gesetzlich verfolgt, früher als in anderen Ländern (vgl. Interview Agius 2004b, Z. 31–42). Carrión begründete seine Wahl, indem er auf die Atmosphäre der Stadt hinwies: „Ik studeerde in Paris en kwan zomaar eens naar Nederland met vakantie. Direct wist ik dat ik hier in Amsterdam wilde blijven wonen. Ik weet niet precies hoe dat kwam, maar alles vond ik hier leuk. De kopjes koffie, de straten, de mensen, de taal vond ik mooi. Ik eladt meteen: hier wil ik blijven.“ Ulises Carrión, zit. nach: Handelsblad 1975.
- 4 Vgl. Ausst.-Kat. Amsterdam 1992, S. 121.
- 5 Vgl. Carrión 1972a. Es folgten noch zwei Übersetzungsarbeiten, vgl. Carrión 1973d; Carrión 1974a.
- 6 Vgl. Schraenen 1992c, S. 39.
- 7 Die *Beau Geste Press* arbeitete seit 1974 dezentral und hatte eine weitere „Niederlassung“ in Mexiko (V. Obregón). Die Künstler der Initiative lebten und arbeiteten zusammen. Als Hauptakteure sind David F. Mayor und Felipe Ehrenberg zu nennen. 1976 schloss Mayor den Kleinverlag und übergab die Distribution der Werke in die Hände von Carrión. Vgl. Hellion 2003c, S. 15–17; Informationsblatt *Beau Geste Press* o.J.
- 8 Neben Cardena und Carrión gehörten Raúl Marroquín, Hreinn Fridfinnsson, Kristjan Gudmundsson, Sigurdur Gudmundsson, Hetty Huisman, Pieter Laurens Mol, Gerrit J. de Rook, John Liggins, Marten Hendriks sowie Jim Melchert zum *In-Out Center*. Vgl. Perrée 2003, S. 60.
- 9 Vgl. Schraenen 1992c, S. 19.
- 10 Schraenen 1992c, S. 17.
- 11 Das *In-Out Center* schloss 1974 mit einem Vorgang, der an sich eine Art künstlerisches Projekt darstellte.
- 12 Vgl. Carrión 1972b; Carrión 1973b; Carrión 1973c. Während dieser Zeit entstand auch das Künstlerbuch „Silence is Gold“; vgl. Carrión 1973a. Die Ausstellung trug den Titel „Texts and other texts“ (*In-Out Center*, Amsterdam, 1973).
- 13 Carrión 1974b. Vgl. auch „Before and After“ (Carrión 1975). „Before and After“ entstand 1972. Insgesamt lieferte Carrión vier Beiträge für Marroquins Künstlerzeitschrift „Fandangos“, die beiden anderen wurden 1973 bzw. 1977 veröffentlicht.
- 14 Besonders in Carrión [1975] 1980. Darüber hinaus: Carrión [1978] 1980; Carrión [1979] 1980b.
- 15 Vgl. Carrión [1975] 1980. Mit diesem Text wandte er sich in erster Linie an Schriftsteller und Dichter, nicht an Künstler. Dies zeigt sich u. a. daran, dass er den Essay in einer Literaturzeitschrift erstveröffentlichte. Im selben Jahr erschien der Text in Michael Gibbs Zeitschrift „Kontexts“. Der Titel ist eine Anspielung auf das polemische Gedicht „Arte Nuevo de Hacer Comedias“ des spanischen Dramatikers Lope de Vega. In den folgenden Jahren wurde Carrións Text in zahlreiche Sprachen übersetzt und publiziert.
- 16 Carrión nahm von 1972 bis zur Eröffnung seines Buchladens an Gruppenausstellungen teil und hatte einige Einzelausstellungen, so in Breda, Maastricht (*Agora Studio*), Liège und Helsinki; vgl. Ausst.-Kat. Amsterdam 1992, S. 119–126.
- 17 Schraenen äußerte sich auch zum Namen des Buchladens/Archivs: „*Der von Ulises Carrión gewählte Name ist explizit und programmatisch: Other books, eine neue Art von Büchern, die nicht mehr literarisch und die nicht mehr Bücher über die Kunst, sondern stattdessen eigenständige Kunstwerke waren. Das and So im Namen der Laden-Galerie stand für alle diejenigen Publikationen, die im Augenblick ihres Erscheinens auf der Kunstszene nicht klassifiziert und nicht definiert werden konnten, vor allen Dingen von Künstlern publizierte Bücher, aber ebenso kleinere Dokumente aller Art wie beispielsweise Postkarten, Graphiken, Schallplatten, Kassetten etc.*“ Schraenen 1992a.
- 18 Eine Reihe von Artikeln erschien anlässlich der Eröffnung in verschiedenen Zeitschriften und Bulletins sowie Künstlerzeitschriften. Schraenen verortet die Eröffnung des Buchladens ebenfalls innerhalb einer internationalen Tendenz junger, alternativer Kunst, die sich ihre eigenen Wege, d. h. eigene Ausstellungsorte und Treffpunkte schuf: „*Seit den 60er Jahren vervielfältigten sich die Initiativen der Künstler im Kontext der sozio-politischen Gegebenheiten. Die Künstler schufen Ausstellungsorte, Orte für Performances, gaben Bücher, Zeitschriften und Schallplatten heraus. Das Ensemble dieser Aktivitäten führte zur Herausbildung eines riesigen internationalen Netzes für einen interdisziplinären Austausch zwischen den Künstlern. Die Initiativen von Ulises Carrión, der im Jahre 1975 seine Laden-Galerie Other Books and So eröffnete, müssen ebenfalls in diesem Kontext gesehen werden: Eine neue Art von Buchhandlung war entstanden.*“ Schraenen 1992a. 1977 zog die Laden-Galerie innerhalb Amsterdams von der Herengracht 227 in die Herengracht 257.
- 19 Vgl. dazu Ulises Carrión, zit. nach: Plug 1977.
- 20 In geringerem Maße umfasste der Bestand allerdings Buchobjekte.
- 21 Carrión erklärte bezüglich der Kriterien, die er bei der Annahme von Büchern in seinen Ladenbestand (in Kommission) anlegte: „*Na [sic] mijn briefencampagnes stuurden kunstenaars allerlei boeken.*

- Alle boeken werden [sic] aangenomen. Later zou ik altijd eventuele accenten kunnen verleggen. Er werd bijv. veel meer gepubliceerd op het gebied van kunstenaarsboeken dan van language art, dus de collectie groeide met die ontwikkeling mee.“ Interview Carrión 1981, S. 2.
- 22 Kunstmagazin 1975.
- 23 *Printed Matter* begann 1976 als kommerzieller alternativer Kunstort, wurde 1978 eine unabhängige *Non-profit*-Einrichtung und erhielt von verschiedenen Institutionen finanzielle Unterstützung in Form von Stiftungsgeldern. Der New Yorker Laden *Backworks* (gegr. 1976), der von Barbara Moore und Jon Hendricks geleitet wurde, widmete sich nahezu ausschließlich den Dokumenten und Objekten der Fluxus-Bewegung. Für diese und ähnliche Foren für Künstlerpublikationen vgl. Hellion 2003d, S. 50–52.
- 24 Vgl. u. a. Schraenen 1992c, S. 11ff.
- 25 Für eine Übersicht über die Veranstaltungen in *Other Books and So* vgl. Ausst.-Kat. Amsterdam 1992, S. 124.
- 26 Der Text erschien erstmals 1979, vgl. Carrión 1979a. Auch in die Essaysammlung „Second Thoughts“ wurde der Text aufgenommen, vgl. Carrión [1979] 1980c. Dieser wie auch der Essay „The New Art of Making Books“ erreichten durch ihre Übersetzungen in zahlreiche Sprachen einen breiten Kreis von Künstlern und Kunstschaaffenden.
- 27 Carrión initiierte selbst verschiedene Mail-Art-Projekte und beteiligte sich an internationalen Projekten. Es entstanden zahlreiche Ausstellungen, die er u. a. in *Other Books and So* präsentierte. In dem Text „From Bookworks to Mailworks“ gibt Carrión einleitend eine kurze Definition der Mail Art: „Mail Art is any postal sending that incorporates one, several or all the elements of the actual mailing as part of the transmitted message. That is, Mail Art is the art of using the mail.“ Carrión [1978] 1980b, S. 25.
- 28 Ruhé 1992, S. 66. Ruhé nimmt hier Bezug auf die so genannten ‚Medienprojekte‘.
- 29 Beispielsweise der Text „Bookworks revisited“, mit dem Carrión zur Konferenz „Options in Independent Art Publishing“ beitrug, die vom *Visual Studies Workshop of Rochester* in New York im November 1979 veranstaltet worden war. Der Text wurde später noch mehrfach publiziert; vgl. Carrión [1979] 1980b.
- 30 Vgl. Audio-Arbeit Antwerpen 1977.
- 31 Vgl. Kunstmagazin 1975. Über die Entstehung und erste Projekte berichtet Aart van Barneveld in einem Brief; vgl. Brief von Aart van Barneveld an Hetty Huisman und Grietha Jurriens, Amsterdam, 1976. Für den Spätherbst des Jahres 1975, d. h. einige Monate nach Eröffnung der Laden-Galerie, hatte Carrión die Herausgabe der Editionsreihe „Daylight Editions“ geplant.
- 32 Vgl. Schraenen 1992c, S. 31.
- 33 Ulises Carrión in: Interview Carrión 1978.
- 34 Brief von Ulises Carrión an Hetty Huisman und Grieta Jurriens, Amsterdam, 26.9.1977.
- 35 Vgl. „Ephemera“, Nr. 1–12, hrsg. von Ulises Carrión, Aart van Barneveld, Salvador Flores, Amsterdam, 1977/78.
- 36 „[...] ik heb besloten van de galerie-winkel een archief te maken om praktische en theoretische redenen. [...] Dat was een bewuste keuze en wat mij betreft de juiste beslissing op het juiste moment.“ Interview Carrión 1981, S. 2.
- 37 Kvernenes eröffnete *Art Something* am 1.2.1979; die erste Ausstellung begann am 4.3.1979, wie in der Künstlerzeitschrift „Umbrella“ berichtet wurde: „Karen writes that she will try to arouse new interest in artists' books and materials by planning more of a multimedia environment. Video, polaroid photography, happenings are in the offing. Readers are asked to contribute to the new shop with works or with contributions to keep it going.“ *Umbrella* 1979. Vgl. auch Interview Carrión 1979, S. 121. *Art Something* existiert heute nicht mehr. Es konnte nicht ermittelt werden, was mit dem Bestand des Buchladens geschah.
- 38 Ein weiterer bedeutsamer Text stammt aus dieser Zeit: Carrión 1979b.
- 39 Bis einschließlich 1980 erschienen gemäß Schraenen 17 Künstlerbücher, vgl. Ausst.-Kat. Amsterdam 1992, S. 121. Die Bibliografie führt unter den Künstlerbüchern allerdings nicht „Second Thoughts“ auf. Auch fehlt das Künstlerbuch „Silence is Gold“; vgl. Carrión 1973a. „Second Thoughts“ lässt sich als Sammlung von theoretischen Texten betrachten. Im Kontext von Carrións Werk ist die Arbeit als Künstlerbuch zu verstehen, da Carrión sie bewusst als Resümee der vorangegangenen Arbeitsphase anlegte, die er damit zu ihrem Abschluss führte.
- 40 Vgl. Carrión 1980a.
- 41 Vgl. Interview Agius 2004b, Z. 597f.
- 42 Vgl. Carrión 1980d.
- 43 Vgl. Interview Carrión 1979, S. 129.
- 44 Brief von Ulises Carrión an Hetty Huisman und Grietha Jurriens, Amsterdam, 26.9.1977. Zeitweise übernahm Aart van Barneveld die Administration von *Other Books and So*. Im Laden waren einige Helfer stunden- oder tageweise beschäftigt, darunter Hetty Huisman.
- 45 Interview Carrión 1981, S. 7.
- 46 Interview Agius 2004b, Z. 84–87. Agius war mit Carrión befreundet und befindet sich heute im Besitz des Archivkonvoluts.
- 47 Vgl. Interview Agius 2004b, Z. 556–559; Interview Huisman/Jurriens 2004, Z. 562–566. In der Tat wurde das Archiv zu einem, mit dem Buchladen vergleichbaren, prominenten Treffpunkt für Künstler.

- 48 Von seiner Eröffnung im Jahr 1975 bis 1977 war der Buchladen in der Herengracht 227 beherbergt. Ab September 1977 lag der Laden in der Herengracht 259. Im Jahr des Verkaufs, 1978, folgte der Umzug in die Bloemgracht. Die zu Lebzeiten des Künstlers letzte Station des Archivs war Carrións eigene Wohnung in der Ten Katestraat.
- 49 Bereits für den Buchladen beantragten Carrión und van Barneveld staatliche Unterstützung, diese wurde jedoch mit dem Hinweis auf die kommerzielle Seite von *Other Books and So* nicht bewilligt, vgl. Interview Carrión 1979, S. 121. Im Jahr 1979 unterbreitete Carrión gemeinsam mit anderen Künstlern der Stadtverwaltung einen Vorschlag für die Nutzung eines leer stehenden öffentlichen Gebäudes im Stadtzentrum: Dieser sah vor, es Künstlerinitiativen zur Verfügung zu stellen. Das Konzept der Künstler scheiterte jedoch an fehlenden Petitionsstimmen; vgl. van Barneveld et al. 1979. Eingebracht wurde das Konzept von Michael Gibbs, Harry Ruhé, Jörg Zutter, Karen Kvernenes, Ulises Carrión, Aart van Barneveld, Martha Hawley und Tom Gravemaker. Es sah erstens Unterbringungsmöglichkeiten für *Art Something*, einen Druck-Workshop, den Verlag für „Arztien“, eine Galerie und das *Other Books and So Archive* vor. Daneben sollte es einen Raum für die Administration geben. Ein weiterer Raum war als Studio geplant, in dem auch Ausstellungen und Performances, Film- und Videovorführungen stattfinden konnten, mit der Möglichkeit, eingeladene Künstler unterzubringen. Finanzielle Schwierigkeiten führten schließlich zur Verlegung des Archivs in Carrións Privatwohnung.
- 50 1978 entstand die erste Videoarbeit, „A Book“. Diese Arbeit war zugleich ein Beitrag zu einem so genannten *Videozine*, einem *Video-Magazin*; vgl. Video 1978.
- 51 Ruhé verwendet die Bezeichnung „Media Projects“; vgl. Ruhé 1992, S. 63–91. Dieser Begriff ist irreführend, denn er führt zu der Annahme, es handele sich um Kunstprojekte, die auf neuen Medien wie Film und Video basieren. Auf die Projekte, die Ruhé unter diesem Begriff zusammenfasst, trifft dies selten zu, obgleich auch Film, Radio und im weitesten Sinne Fotografie in einzelnen Projekten eine Rolle spielten. Umgekehrt entstanden einige Videos und Fotografien auf der Grundlage einzelner Projekte. *Media* bezieht sich jedoch vielmehr auf die Aspekte der Kommunikation und Vermittlung, d. h. Wege und Formen der Vermittlung (Medium, Thema oder Person).
- 52 Ulises Carrión in: Ausst.-Kat. Cambridge 1986.
- 53 Ulises Carrión in: Video 1986.
- 54 Abgesehen vom Projekt „Gossip, Scandal, and Good Manners“, das eine textbasierte, theoretische Ebene in Form eines Vortrags einschloss, nutzte Carrión in seiner Arbeit nach 1980 die visuelle und akustische Sprache „neuer“ Medien: Film, Video und Radio. Für eine Beschreibung u. a. des Projektes „Gossip, Scandal, and Good Manners“, vgl. Ruhé 1992, S. 72f.
- 55 Vgl. u. a. Goulart 2003b, S. 71. Hawley schreibt zur Parallelität zwischen den Texten und den auditiven Werken Carrións: „*Un número limitado de grabaciones; ¿algunas pistas sobre cómo escucharlas? No necesariamente. En The New Art of Making Books (1973) Carrión escribió: „Entender algo es comprender la estructura de la que forma parte y/o los elementos que forman la estructura de ese algo. Ahí hablaba sobre publicaciones, novelas, poesía y textos en general, pero si se escuchan sus grabaciones dentro del contexto más amplio de su obra, podemos aplicar sus ideas acerca del lenguaje tanto en sus libros como en sus sonoras.“*“ Hawley 2003, S. 86.
- 56 Vgl. Perré 2003, S. 51–75.
- 57 Vgl. u. a. Goulart 2003b, S. 68.
- 58 Für eine Beschreibung des Videos vgl. Goulart 2003b, S. 82.
- 59 Zu diesem Projekt gehört eine gleichnamige Videoarbeit aus dem Jahr 1980.
- 60 Hierzu erschien im folgenden Jahr die Audiokassette „Trios & Boleros“; vgl. Audio-Arbeit Amsterdam 1984.
- 61 Auch zum Projekt „Love Story“ entstand eine Videoarbeit, „Love Story“, 1983.
- 62 Anlässlich des Filmfestivals gab *De Appel* einen Katalog heraus; vgl. Ausst.-Kat. Amsterdam 1984.
- 63 Das gleichnamige Künstlerbuch wurde 1979 publiziert; vgl. Carrión 1979c.
- 64 Ruhé 1992, S. 67. Die Schwierigkeit der Zuordnung zeigt sich auch in der Bibliografie des Katalogs, in der Schraenen unter der Rubrik der Medienprojekte neben den hier bereits genannten auch „The Stampa Newspaper“ (*Stempelpplaats*, Amsterdam, 1980) und „Feed Back Pieces“ (*Print Galerie Pieter Brattinga*, Amsterdam, 1981) aufführt; vgl. Ausst.-Kat. Amsterdam 1992, S. 123.
- 65 Deutlich wird dies etwa anhand „De Diefstal van het Jaar“; vgl. Goulart 2003a, S. 61–63. Ruhé zitiert Carrión in seinem Artikel über die Medienprojekte (unter dem Abschnitt, der „De diefstal van het Jaar“ gewidmet ist): „*In my work, I use all kinds of materials, objects, processes and people as formal elements. The final result is only partially determined in advance and the process that leads to that point is influenced by all the factors mentioned above. It is a game without fixed rules, and with no winners or losers.*“ Ulises Carrión, zit. nach: Ruhé 1992, S. 69. (Ruhé macht keine Angabe über die Herkunft dieses Zitats.)
- 66 Interview Agius 2004b, Z. 878–894.
- 67 Interview Huisman/Jurriens, Z. 1021f.
- 68 Vgl. Jan van Raay in: Interview Carrión 1979, S. 121.
- 69 Carrión definierte den Begriff *language art* in einem Interview wie folgt: „*In het begin vnl. kunstenaarsboeken en tegelijkertijd, wat ik noem language art, dat betekent alle [sic] vormen die [sic] taal gebruiken, maar in een kunstcontext [...].*“ Interview Carrión 1981, S. 1.
- 70 Ulises Carrión in: Interview Carrión 1978.
- 71 Ulises Carrión in: Interview Carrión 1979, S. 120.

- 72 Dieser Wandel zeigte sich auch darin, dass Carrión seine ‚Bibliothek‘ auflöste, d. h. die Werke, die er im Laufe des Literaturstudiums angesammelt hatte; vgl. Ulises Carrión in: Interview Carrión 1978. Die private Ansammlung von Büchern bedeutet auch immer einen Zugang zur eigenen Biografie und Geschichte.
- 73 „(...) when I came to Holland, I didn't do anything, I mean of my own work, for a couple of years. And then, I was supposed to publish, to write, a novel or something as usual, and then at a certain moment, I started writing crazy things.“ Ulises Carrión in: Interview Carrión 1978.
- 74 Ulises Carrión in: Interview Carrión 1979, S. 120. Die Geschichte bzw. Entwicklung des Künstlerbuches betrachtete Carrión als eng mit der Schriftstellerei verbunden, weniger jedoch mit der Kunst: „Perhaps it is simply an historical coincidence that over the last 25 years the book has been prepared for art. I always say this with great emphasis. The books that we now call artist's books were not originally made by artists but by poets and writers, the first being the concrete poets. They discovered the spatial and visual potential of the pages of a book.“ Ulises Carrión [1981], zit. nach: Schraenen 1992c, S. 43.
- 75 Carrión [1975] 1992, S. 51. Er verdeutlichte dies in einem Interview für einen Artikel über den Buchladen anhand eines Beispiels: „Op't moment dat je bestist om zelt je boeken te maken krijg je een geweldige vrijheid. Ik vergelijk het maken van een boek wel eens met het bereiden van tomatensap. De gewone schrijver geeft de tomaat aan de uitgever, die dan voor't sap zorgt. Maar't is natuurlijk veel leuker om't allemaal zelf te doen.“ Ulises Carrión, zit. nach: Plug 1977.
- 76 Anlässlich der Eröffnung erklärte Carrión: „Mijn ideaal is de erkenning van het boek als onafhankelijke kunstform, waarin de taal, de litterlijke betekenis van woorden, minder belangrijk is, maar een geheel van inhoude en vorm outstaat.“ Ulises Carrión, zit. nach: Handelsblad 1975.
- 77 Die Umsetzung der Idee eines solchen Forums erfolgte zudem auf der Grundlage zahlreicher Kontakte, die Carrión im Zuge seines künstlerischen Werdegangs hatte knüpfen können, insbesondere während seiner Zeit als Mitglied der Künstlerinitiative *In-Out Center*.
- 78 Interview Agius 2004b, Z. 519f.
- 79 Schraenen 1992c, S. 27.
- 80 So berichtete Carrión beispielsweise in einem Brief: „Een jongen uit Curacao [Curacao] is hier eergisteren geweest, met een groep studenten uit Tilburg, die naar OBaS [Other Books and So] op bezoek kwam. Drie jonge mexikaanse kunstennars zijn vandaag geweest. Die zij een deel van de mexikaanse delegatie naar de Parajise Biennale; een van die drie heeft een gesprek met mij opgenomen voor een radioprogramma. Ik heb allerlei vieze dingen tegen de mexikaanse literatuur gezegd.“ Brief von Ulises Carrión an Hetty Huisman und Grietha Jurriens, Amsterdam, 26.9.1977.
- 81 Interview Huisman/Jurriens 2004, Z. 577–589.
- 82 Interview Agius 2004b, Z. 1067f.
- 83 Interview Agius 2004b, Z. 1035–1043.
- 84 Stempelplaats wurde unterstützt von *Posthumus*, einer Firma zur Herstellung von Stempeln.
- 85 Vgl. u. a. Bellinkx/van Mechelen 2003, S. 79f.
- 86 Für Kooperationen und Arbeiten von Ulises Carrión mit polnischen Autorengalerien und alternativen Kunstorten, darunter auch Archive, vgl. Ausst.-Kat. Amsterdam 1992, S. 119ff.
- 87 Für Veranstaltungen und Arbeiten, die im Zusammenhang mit anderen Archivgründern entstanden, vgl. Ausst.-Kat. Amsterdam 1992, S. 19ff.
- 88 Für Carrións künstlerische Arbeit und Aktivitäten in Ungarn vgl. Ausst.-Kat. Amsterdam 1992, 19ff.
- 89 Interview van Beveren 2004, Z. 1292–1299.
- 90 Für eine Betrachtung und Analyse der Künstlerbücher vgl. Schraenen 1992c, S. 43–49. Für Abbildungen der Künstlerbücher vgl. Hellion 2003a, S. 24–51.
- 91 Vgl. Carrión 1979c.
- 92 Ruhé 1992, S. 76.
- 93 Vgl. Carrión 1980a.
- 94 Carrión verwendete für Künstlerbücher auch den Begriff *bookworks*, ‚Buchwerke‘: „Bookworks are books that are conceived as an expressive unity, that is to say, where the message is the sum of all the material and formal elements.“ Carrión [1978] 1980b, S. 25.
- 95 Interview Agius 2004b, Z. 590–601.
- 96 Carrións Suche nach neuen Formen des künstlerischen Ausdrucks hatte bereits vor 1980 eingesetzt und ihn zu dem Entschluss geführt, den Buchladen aufzugeben. Agius sieht „Second Thoughts“ als Wendepunkt in der Ausrichtung von Carrións Interessen: „Ulises was only interested in the ‚next thing‘ to do, and was far from the ‚already done‘ subjects. When he edited all his theoretical texts in „Second Thoughts“, in 1980, he was already interested in video and film performances and other ‚cultural projects‘, like ‚Gossip‘, ‚Lilia Prado Superstar‘ and others.“ Interview Agius 2004a.
- 97 „Ephemera“, Nr. 1–12, hrsg. von Ulises Carrión, Aart van Barneveld, Salvador Flores, 1977/78.
- 98 Vgl. den Brief von Ulises Carrión an Hetty Huisman und Grietha Jurriens, Amsterdam, 26.9.1977.
- 99 Vgl. Carrión 1978; Schraenen 1992c, S. 45.
- 100 Vgl. Commonpress 1978. Der polnische Künstler Paweł Petasz hatte das „Commonpress“-Mail-Art-Magazin 1977 als Mail-Art-Projekt ins Leben gerufen. Das Konzept von „Commonpress“ bestand in wechselnder Verleger- und Herausgeberschaft von Ausgabe zu Ausgabe. Petasz selbst gab 1977 die erste Ausgabe heraus. Es erschienen ca. 60 weitere Hefte von Künstlern aus aller Welt. Das Konzept war vor allem der repressiven politischen Situation in Polen geschuldet; mithilfe einer Dezentralisierung der Zeitschrift versuchte Petasz, sich der staatlichen Kontrolle zu entziehen

- und unangreifbar für politische Maßnahmen gegen seine Aktivitäten zu sein; vgl. u. a. Rypson 1996, S. 91; Petasz 1995, S. 92f. Carrión lieferte eine eigene kurze Beschreibung des „Commonpress“-Projekts von Petasz in seinem Essay „From Bookworks to Mailworks“ aus dem Jahr 1978, vgl. Carrión [1978] 1980b, S. 29. Daneben publizierte Carrión verschiedene Artikel zu Ausstellungen sowie Texte und Arbeiten im monatlichen Bulletin der Galerie *Stempelplaats* „Rubber“. Für diese und für Beiträge in anderen Kunst- und Künstlerzeitschriften vgl. Ausst.-Kat. Amsterdam 1992, S. 119–122. Darunter ist auch ein Beitrag in Schraenens Mail-Art-Zeitschrift „Libellus“, vgl. Carrión 1981.
- 101 Ulises Carrión in: *Commonpress* 1978, o. S.
- 102 Vgl. Carrión [1979] 1980a.
- 103 Es werden im Folgenden die Erstveröffentlichungen der Essays in der Reihenfolge ihrer Entstehung genannt: Carrión [1975] 1980; Carrión 1976; Carrión [1978] 1980b; Carrión 1979a; Carrión 1979b; Carrión 1980b; Carrión [1978] 1980a; Carrión [1979] 1980b; Carrión 1980e; Carrión 1980c.
- 104 Hierzu äußerte sich Carrión in einer kleinen Publikation, die anlässlich seiner Performance in Buenos Aires erschien. In ihr führte Carrión die Präsentation seiner Arbeit, „El Arte Nuevo de Hacer Libros“ ein: „*Estos [die Aphorismen über die neue Kunst des Büchermachens] no tienen pretensiones didácticas. Es que para alguien con antecedentes literarios como yo es necesario analizar y justificar el hecho de que mi actividad se desarrolle en un contexto artístico. Porque no basta con afirmar que las creaciones verdaderamente modernas son por definición interdisciplinarias. Y de paso mis aforismos han aparecido precisamente cuando muchos artistas se habían puesto a hacer libros, lo que tomó desprevenidos a los críticos, al público, y a los artistas mismos.*“ Ulises Carrión in: Informationsbroschüre Carrión 1978. Vgl. auch Carrión 1974b.
- 105 Ulises Carrión in: Interview Carrión 1978.
- 106 Carrión [1978] 1980a, S. 33.
- 107 Vgl. Interview Carrión 1978.
- 108 Interview Agius 2004a.
- 109 Interview Agius 2004a.
- 110 „*Well that [OBAS] was no collection. He never collected.*“ Interview Agius 2004b, Z. 306. Allerdings erwähnt Agius eine Sammlung von Underground-Comics, die nach Carrións Tod in den Besitz eines Freundes übergang.
- 111 Vermutlich geschah dies in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre. 1993 wurde *Time Based Arts* von der Amsterdamer Film- und Videokunst-Einrichtung *Montevideo* übernommen. Der Zusammenschluss der beiden Filmkünstereinrichtungen führte zur Entstehung der Vereinigung *Netherlands Media Art Institute, Montevideo/Time Based Arts* (Amsterdam). Carrións Videoarchiv findet sich heute im Archiv der Vereinigung.
- 112 Vgl. Interview Immoos 2004, o.Z.
- 113 Interview Carrión 1981, S. 4.
- 114 Vgl. Carrión [1979] 1980a, S. 54.
- 115 Interview Huisman/Jurriens 2004, Z. 698.
- 116 Vgl. u. a. Carrión 1980c.
- 117 Ulises Carrión, zit. nach: Hellion 2003c, S. 19. Hellion gibt allerdings nicht an, woher dieses Zitat stammt.
- 118 Vgl. Carrión [1979] 1980a.
- 119 „*Im Hinblick auf den ontologischen oder rein methodologischen bzw. operationalen Status des Strukturbegriffs bestimmt Eco ‚Struktur‘ als ‚ein Modell, das nach Vereinfachungsoperationen konstruiert ist, die es ermöglichen, verschiedene Phänomene von einem einzigen Gesichtspunkt aus zu vereinheitlichen.*“ Eco 1972, S. 63.
- 120 Carrión [1979] 1980a, S. 51. Dies stellt Agius für Carrións Einstellung zur Mail Art heraus: „*Ulises was interested in Mail Art as a cultural phenomenon, reflected about it, established his theory about the subject, illustrated it with his own projects and then he went out to explore other aspects of the relationship between art and culture.*“ Interview Agius 2004a.
- 121 Hellion 2003c, S. 20f.
- 122 Carrión [1979] 1980a, S. 51.
- 123 Carrión [1979] 1980a, S. 52.
- 124 Carrión verwendete den Begriff *sources*. Mit ‚Quellen‘ sind in diesem Zusammenhang die zum Projekt beitragenden Künstler gemeint, d. h. die Ausgangspunkte der einzelnen Werke; vgl. Carrión [1979] 1980a, S. 54.
- 125 Vgl. Carrión [1979] 1980a, S. 52.
- 126 Ein besonderes Beispiel dafür ist die Ausstellung „*Kunstenarsboeken: twaalf benaderingen/Artists’ Books: 12 Approaches*“ (*Museum Waterland*, Purmerend, 1982), die Carrión gemeinsam mit Agius organisierte. Die Ausstellung war dergestalt konzipiert, dass jeder der beiden Künstler sechs Künstlerbücher auswählte und präsentierte. Im Ausstellungsprospekt schreibt Alex A. M. de Vries dazu: „*The title of this exhibition ‚Twelve Approaches‘ might be seen as a play for safety: now every artist speaks for himself. But regarding the background of Agius and Carrión one could speak of six approaches twice.*“ De Vries 1982.
- 127 Carrión [1979] 1980a, S. 54.
- 128 Carrión [1979] 1980a, S. 54.
- 129 Interview Huisman/Jurriens 2004, Z. 1410–1417.

- 130 Vgl. Carrión [1975] 1992, S. 51.
- 131 Interview Agius 2004, Z. 278–283.
- 132 Carrión [1979] 1980a, S. 52.
- 133 Huisman äußert sich zu diesem künstlerischen Ansatz; vgl. Interview Huisman/Jurriens 2004, Z. 1400–1406. An anderer Stelle erwähnt Huisman: „*He hated emotions, actually.*“ Interview Huisman/Jurriens 2004, Z. 1260f.
- 134 Carrión [1978] 1980a, S. 34.
- 135 Vgl. Carrión [1979] 1980a, S. 54.
- 136 Hier trifft wiederum zu, was Carrión zum rezeptiven Erfahrungsprozess in „*Personal Worlds or Cultural Strategies?*“ bereits formulierte: Die Aufmerksamkeit muss sich auf die Spannung bzw. den Mangel an Spannung zwischen Form und Funktion eines Mediums richten; vgl. Carrión [1979] 1980a, S. 53.
- 137 Carrión [1979] 1980a, S. 53.
- 138 Interview Agius 2004b, Z. 294–99.
- 139 Interview Agius 2004a. *Other Books and So* nahm zwar zunächst die Gestalt eines kommerziellen Buchladens an, doch war das Buchladen-Projekt an sich nicht ausschließlich kommerziell ausgerichtet. Das primäre Ziel war es, Künstlerpublikationen einer Öffentlichkeit anzubieten und zu präsentieren. Darüber hinaus sollte mit dem Buchladen eine Vermittlungs- und Kontaktstelle eingerichtet werden, wie auch später mit dem Archiv.
- 140 Ulises Carrión, zit. nach: Hellion 2003c, S. 20. Hellion gibt allerdings nicht an, woher dieses Zitat stammt.
- 141 Schraenen 1992a. Vgl. auch Schraenen 1992c, S. 11.
- 142 Vgl. Carrión 1980c.
- 143 Carrión 1980c. Vgl. auch Ulises Carrión [1985], zit. nach: Schraenen 1992c, S. 37.
- 144 Carrión [1979] 1980a, S. 54f.
- 145 Vgl. Audio-Arbeit Amsterdam 1984. Neben dieser entstanden eine Reihe weiterer Audio-Arbeiten, vgl. Hawley 2003, S. 85–91.
- 146 Ruhé zieht von der Arbeit „*Trios & Boleros*“ eine Parallele zum Projekt „*Lilia Prado Superstar Filmfestival*“. In beiden Werken versetzte Carrión eine Idee bzw. ein Konzept aus einem spezifischen Kulturkreis in einen neuen kulturellen Kontext; vgl. Ruhé 1992, S. 71.
- 147 Ulises Carrión [1985], zit. nach: Schraenen 1992c, S. 37.
- 148 Die Konferenz wurde von *The Visual Studies Workshop of Rochester* in New York organisiert. Der Essay wurde erstmals 1980 publiziert; vgl. Carrión [1979] 1980b.
- 149 Carrión [1979] 1980b, hier Anmerkung S. 63.
- 150 Vgl. Carrión [1979] 1980b, S. 58–56.
- 151 Carrión [1979] 1980b, S. 61.
- 152 Vgl. Diagramm in: Carrión [1979] 1980b, 60f.
- 153 Buchladen und Archiv boten, wie bereits den Künstlerpublikationen, auch der Mail Art ein Forum. Beide Einrichtungen wurden zu dem, was Carrión in Bezug auf die Mail Art (und Stempelarbeiten sowie Künstlerbriefmarken) als „*support*“ bezeichnete; vgl. Carrión [1978] 1980c, S. 39f.
- 154 Ein nicht-künstlerisches Medium wäre dementsprechend eine Anthologie. Ihre Beiträge oder Artikel stehen konzeptuell in einem Bezug zueinander, indem sie einen Gegenstand, ein Thema oder eine Idee von verschiedenen Perspektiven durchleuchten. Es besteht jedoch auch die Möglichkeit, dem Archiv verschiedene Gedächtnis- und Speichermetaphern gegenüberzustellen.
- 155 Der Künstler Goulart vergleicht die Videoarbeiten Carrións mit seinen Arbeiten aus anderen Werkbereichen unter dem Aspekt der Struktur: „*Los vídeos en esta categoría [die Kategorie ‚Strukturen‘] tienen una característica común: la identificación y observación de estructuras, que es un aspecto recurrente en la obra de Carrión. De esta forma se relacionan con muchas otras obras del mismo periodo hechas en forma de libro, grabaciones y performances. La mayor parte de estos vídeos son registro de acciones, acercamientos hechos en tomas continuas desde un solo punto, enfocando solamente los elementos esenciales de la acción.*“ Goulart 2003b, S. 71.
- 156 Goulart 2003b, S. 70.
- 157 Für Abbildungen vgl. u. a. Ausst.-Kat. Amsterdam 1992, S. 16. Vgl. Hellion 2003b, S. 55; 155.
- 158 Ruhés Interpretation ist vor dem Hintergrund seines Katalogartikels zu sehen, in dem er die Medienprojekte Carrións analysiert. Ruhé betrachtet das Archiv als künstlerisches Projekt und will ihm das Konzept der Medienprojekte zugrunde legen; unter dieser Perspektive müssten jedoch alle privaten Archive von Künstlern dieser Zeit Kunstwerke darstellen; vgl. Ruhé 1992, S. 76. Das Archiv ist jedoch mit den Mail-Art-Projekten gleichzusetzen, wie oben ausgeführt worden ist.
- 159 In gleicher Weise beschreibt Agius das Archiv, nämlich als Zeugnis der künstlerischen Entwicklung; vgl. Interview Agius 2004a.
- 160 In Bezug auf das Archiv kommt Hellion zur gleichen Ansicht wie Ruhé; vgl. Hellion 2003c, S. 20. Das Archiv, so argumentiert die Autorin, sei ein Kunstwerk, da es ein von Carrión erschaffenes Kommunikationssystem war. Das Archiv setzt sie in ihrer weiteren Ausführung mit Mail-Art-Projekten gleich. Dabei berücksichtigt Hellion, wie im Vergleich mit anderen Medien und anhand des Essays „*Bookworks revisited*“ gesehen werden konnte, nur die visuelle Dimension des Archivs und greift damit zu kurz.



Installationsansicht der Ausstellung
„zona people, a non profit art space
and archives, firenze 1974/1985“
Mamco, Genf, Mai/September 2003

© *Mamco*, Genf / Zona Archives

6 Zona Archives

6.1 Analyse der Archiventwicklung

Der in Florenz geborene Künstler Maurizio Nannucci (Jahrgang 1939) legte in den 1960er Jahren mit dem Aufbau eines Archivs im Kontext seines Kleinverlags *Exempla Editions* (seit 1967) die Basis für *Zona Archives*.¹ Bei der Gründung der Künstlerinitiative *Zona* (1974–1985/1986), der neben Nannucci selbst Giuseppe Chiari, Mario Mariotti, Paolo Masi, Albert Mayr, Massimo Nannucci (Maurizio Nannuccis Bruder) und Gianni Pettena angehörten, brachte er das Archiv des Kleinverlags in die Initiative ein; es erhielt den Namen *Zona Archives*. Seit der Auflösung von *Zona* hat Nannucci das Archiv unter diesem Namen weitergeführt. Es war und ist aktiver Bestandteil seines Gesamtwerkes und nimmt bis heute eine große Bedeutung in seiner Arbeit ein. Aus diesem Grund werden im Folgenden besonders auch Biografie und Werk Nannuccis berücksichtigt.

Die Analyse der Archiventwicklung ist in Abschnitte gegliedert, die sich durch die Eckdaten der verschiedenen künstlerischen Initiativen ergeben, in deren Rahmen mit dem Archiv gearbeitet worden ist.²

Die künstlerischen Anfänge bis 1967/1968

Zwischen 1959 und 1962 studierte Maurizio Nannucci kurze Zeit Kunst in Berlin und Florenz, beendete das Studium jedoch nicht. Durch semantische, visuelle und strukturelle Untersuchungen der Sprache, insbesondere zwischen 1962 und 1965,³ begann er im Bereich der Konkreten Poesie zu arbeiten.

Emmett Williams nahm Arbeiten von Nannucci in die von ihm 1967 herausgegebene Anthologie der Konkreten Poesie auf.⁴ Im selben Jahr begann Nannucci, eine eigene Anthologie von Sätzen anzulegen, die er in seiner Arbeit verwendete.⁵ Diese Anthologie kann als eine Art Archiv seines eigenen Werkes und der künstlerischen Themen, mit denen er sich auseinandersetzte, bezeichnet werden. Im Verlauf der Arbeit an der Anthologie, die mehrere Jahrzehnte umfasste, präsentierte der Künstler das Werk in verschiedenen Stadien seiner Entstehung in mehreren Ausstellungen; als künstlerisches Material verwendete er dafür Neon.⁶

Gegenstand seiner künstlerischen Untersuchungen und seiner künstlerischen Arbeit insgesamt war die Sprache, einerseits in Form von Wort- und Sprachspielen, wodurch Inhalt und Semantik analysiert wurden, andererseits im Hinblick auf ihre visuelle und phonetische Qualität. Schließlich gelangte Nannucci über die Sprache zu umfassenderen Konzepten, bei-

spielsweise Kommunikation, deren Formen und Strategien ihn beschäftigten.⁷

1965 wurde Nannucci Mitglied der Künstlergruppe *Studio di fonologia musicale (S 2FM)*, die ein eigenes Studio in Florenz besaß. Die Gruppe arbeitete auf den Gebieten der „Poesía Sonora“ sowie der elektronischen und am Computer produzierten Musik. Es wurden phonologische Untersuchungen angestellt,⁸ in denen stets auch visuelle Prozesse eine Rolle spielten. Hinsichtlich der künstlerischen Experimente, die klangliche und visuelle Elemente in Beziehung setzten, spricht Nannucci von der Erzeugung eines Raumes;⁹ dies wird im Zusammenhang mit dem Archiv noch näher ausgeführt.

Bereits zu Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit setzte sich Nannucci kritisch mit verschiedenen Medien auseinander, vor allem mit ihrer Kommunikationsfunktion.¹⁰ Er erläutert dies am Einsatz des Computers in den Untersuchungen im *S 2FM*:

*Was mich betrifft, so können meine Arbeiten nach den Erfahrungen mit dem Computer als Kritik verstanden werden. Ich benutzte ihn als Instrument, verwendete ihn als Datenvermittler, aber niemals als Produzent von Bildern.*¹¹

Im Rahmen der Studioarbeit entstanden bis 1969 zahlreiche Audio-Werke. Seit 1965 wird Nannuccis Werk in Einzelausstellungen gezeigt, seit 1966 nimmt er an Gruppenausstellungen teil.¹² Zwischen 1966 und Ende 1967 waren dies ausschließlich Ausstellungen zur Konkreten und Visuellen Poesie sowie zu neuen Tendenzen in der experimentellen und elektronischen Musik.¹³

Seit der Aufnahme seiner künstlerischen Tätigkeit in den frühen 1960er Jahren widmet sich Nannucci der Sammlung von ephemeren künstlerischen und dokumentarischen Materialien. Zunächst beinhaltete diese Sammlung allein Materialien der Kunstrichtungen und Bereiche, mit denen er sich selbst befasste. Sie stammten vorwiegend von Künstlern, mit denen Nannucci bekannt oder befreundet war.¹⁴ Insbesondere sind im Zusammenhang mit der Anlage erster Bestände die von Kunstmagazinen versandten Subskriptionspostkarten und die häufig von Künstlern gestalteten Einladungskarten hervorzuheben. Letztere waren für Nannucci damals die einzige Möglichkeit, an Kunstwerke zu gelangen, da er während dieser Zeit nicht die finanziellen Mittel für einen Ankauf besaß. Insgesamt erhielt er damals von etwa einhundert Galerien Post, so dass sich bereits auf dieser Grundlage ein aus seiner Sicht breites Spektrum an Informationen ergab:

Gleichzeitig mit dem Beginn meiner künstlerischen Arbeit habe ich begonnen, Dokumente zu sammeln, die in Beziehung zur Zirkulation meiner Arbeit standen oder die von Künstlern stammten, die mir bekannt waren. Ich hatte den Eindruck, daß Seiten mit konkreter Poesie, Künstlerbücher, Schallplatten von Künstlern, Einladungen zu Ausstellungen und auch weitere kleinere Dokumente, die an künstlerische Produktion gebunden sind, weder von Museen noch von Bibliotheken, teilweise auch nicht von Künstlern selbst,

*als kostbares Material betrachtet wurden. Ich hingegen fühlte den Wunsch, diese wenig beachteten Dokumente, die nur informative Funktion zu haben schienen und schnelllebig der Vergessenheit anheimfielen, aufzubewahren, um sicherzustellen, daß sie als Erinnerung lebendig blieben.*¹⁵

Neben den Einladungskarten und Subskriptionsmitteilungen bewahrte Nannucci auch die Korrespondenz, die sich zwischen ihm und verschiedenen Künstlern entspann,¹⁶ darunter Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Robert Lax, Ian Hamilton Finlay, James Lee Byars, Richard Long und Fluxus-Protagonisten, etwa Robert Filliou und Ben Vautier. Seit Mitte der 1960er Jahre erweiterte sich Nannuccis Kontaktkreis erheblich; er versuchte vor allem seine Verbindungen zur Fluxus-Bewegung zu verstärken. Wenn auch sein Werk nicht im Fluxus anzusiedeln ist, zeigen doch bereits die frühen künstlerischen Experimente eine besondere Nähe zu dieser Kunstbewegung, durch ihren intermediären Ansatz und in der zunehmenden Bedeutung, die Nannucci dem Aspekt der Kommunikation in seiner Arbeit beimaß. Darüber hinaus richtete sich sein Interesse auf die avantgardistische Bewegung des Situationismus. Bereits vor der Entstehung von *Zona Archives* begann Nannucci, alle in Europa herausgegebenen Dokumente, Texte, Bücher, Magazine und Originalartikel etc. der Situationisten zu sammeln.

Von der Gründung des Verlags *Exempla* bis zur Gründung der Künstlerinitiative *Zona* – 1967–1974/75

Nannucci führte seine künstlerischen Sprachuntersuchungen fort, wobei er häufig Farbe mit ins Spiel brachte. Weiterhin bestimmte auch der Austausch mit anderen Künstlern seine Arbeit. Insbesondere für die zweite Hälfte der 1960er Jahre betont er die Bedeutung dieser Kontakte:

*Gewisse Arbeitsziele ergaben sich um 1966/67 als Folge einer Reihe von Kontakten mit Künstlern, Dichtern und Musikern, die wie ich die Notwendigkeit spürten, Arbeitsalternativen zu finden, die zu neuen Zusammenhängen und zu einer genaueren Ergründung der linguistischen Bedeutungen im gesamten und künstlerischen Bereich führten. Das hat Veränderungen mit sich gebracht.*¹⁷

Um in Kontakt mit anderen Künstlern zu treten, nutzte Nannucci nur selten das Netzwerk der Galerien zur Distribution von Informationen über seine Arbeit, d. h. Einladungskarten und Ankündigungen. Vielmehr suchte er nach freien, unabhängigen Kommunikationswegen und fand sie in dem im Entstehen begriffenen internationalen alternativen Künstlernetzwerk.

Die Partizipation am Netzwerk ermöglichte ihm die Teilnahme an zahlreichen Ausstellungen. Das „Intermedia-Festival“ ist in diesem Zusammenhang hervorzuheben; es fand erstmals 1967 in Fiumalbo statt.¹⁸ Unter dem Titel „Parole sui muri“ („Worte auf Mauern“) widmeten sich die beteiligten Künstler dem Gegenstand der Sprache und präsentierten hauptsächlich Werke der Konkreten Poesie. Auf diesem Festival lernte Nannucci verschiedene Künstler persönlich kennen, darunter Jochen Gerz und Julian

Blaine. Beide gaben zu diesem Zeitpunkt bereits Editionen heraus. Mit Jochen Gerz kam es im folgenden Jahr zu einer künstlerischen Zusammenarbeit, deren Resultat das Künstlerbuch „Play texte“ war.¹⁹ Als Beitrag für das Intermedia-Festival entstand die Arbeit „Rosso. Poemaidroitinerante“, eine Art schwimmendes Vexierbild.²⁰ Dieses Werk bildete die Vorlage für Nannuccis erstes Multiple, das noch im selben Jahr in Auflage ging.²¹ Für die folgenden Multiples griff Nannucci auf Zitate aus der Kunstgeschichte zurück oder realisierte sie als Hommage an verschiedene Künstler: Mit „Boîte à poésie“ (1968/1969)²² schuf er eine eigene Interpretation des von Duchamp entwickelten Prinzips der Schachtel.²³ Die Wahl der Schachtelform zeigt jedoch auch die Nähe zum Fluxus.²⁴ „Do it yourself/Homage to Malewitsch“ (1968) ist eine Farbdose, die die notwendige Menge an schwarzer Farbe enthält, um eine der auf dem Etikett vorgegebenen Formen, Quadrat, Kreis, Dreieck und Kreuz, in einem bestimmten Maßstab auszuführen.²⁵

Die Arbeit an eigenen Editionen und der Austausch mit Künstlern aus aller Welt veranlassten Nannucci 1967/1968 schließlich dazu, einen eigenen Kleinverlag zu gründen: *Exempla Editions*.²⁶ Die Existenz seines Verlags wurde in der alternativen Kunstszene rasch bekannt, so dass sich Nannuccis Kontaktkreis zu Künstlern, Kunstschaffenden und Kleinverlagen erheblich erweiterte. Der Verlag bildete darüber hinaus eine Grundlage für Kooperationen mit anderen Künstlern. Bereits die erste Publikation, ein kleines Buch aus dem Jahr 1967, stellte eine künstlerische Gemeinschaftsarbeit dar.²⁷ Die Einrichtung von *Exempla* war von Beginn an keine kommerzielle Unternehmung, sondern fügte sich im Gegenteil in den künstlerischen Tauschbetrieb ein. Die künstlerischen und dokumentarischen Materialien, die Nannucci erhielt, ließ er in der Kunstszene zirkulieren oder präsentierte sie in Ausstellungen.²⁸ Die Idee der Zirkulation hat seither sein Werk und seine Arbeit bestimmt. Im Kontext von *Exempla* entstand darüber hinaus auch die Einsicht in die Notwendigkeit, diese ephemeren Werke zu bewahren. Die Entstehung eines Archivs ist daher eng verknüpft mit der Gründung des Verlags.²⁹ Im Zuge der künstlerischen Arbeit, der Verlagsaktivitäten und der Korrespondenz mit Künstlern entstand so 1968 ein erstes Archiv. Auch die Kontakte zu Protagonisten des Fluxus nahmen konkrete Gestalt an: Von Ben Vautier erschien 1971 im Verlag *Exempla* das Künstlerbuch „Tout ce qui est autour de cette ligne est poésie“;³⁰ darüber hinaus nahm Nannucci an der Fluxus-Ausstellung „Fluxshoe“ in England teil.³¹ Mit der Mail Art beschäftigte sich Nannucci nur am Rande. In vielen Mail-Art-Ausstellungen während der 1970er Jahre war er zwar vertreten, jedoch mit Arbeiten, die nicht als Mail-Art-Arbeiten intendiert waren.³² Sein Interesse fanden der Ansatz des amerikanischen Mail-Art-Pioniers Ray Johnson und dessen Initiative, die *New York Correspondance School of Art (NYCS)*.³³ Gegen Ende der 1970er Jahre bemerkte er, ähnlich wie viele seiner Künstlerkollegen, eine massenhaft ansteigende Zahl der Mail-Art-Teilnehmer. Die ursprüngliche Idee der Mail Art sah Nannucci zunehmend

in den Hintergrund treten und er behielt seine distanzierte Einstellung zu dieser Kunstströmung bei.

Die künstlerischen Produktionen von *Exempla* umfassten alle Formen von Künstlerpublikationen: Stempelarbeiten, Multiples, Postkarten, Künstlerbücher, Buchobjekte, kleine Mappenwerke, Fototexte etc. Eine wichtige Edition des *Exempla* Verlags gab Nannucci 1970 heraus: „*Exempla/Documenti di poesia concreta e visuale*“. Dieses Kompendium in Form einer Schachtel enthält insgesamt 32 Serigrafien und lose Textblätter. An

dieser Edition zeigt sich das kontinuierliche Interesse des Künstlers an konkreter und visueller Poesie.

Parallel dazu erschienen immer wieder Arbeiten von Nannucci im Selbstverlag, ohne dass die Angabe ‚*Exempla Edizioni*‘ im Werk verzeichnet war. Viele seiner Publikationen ließ er außerdem von anderen Verlagen herausgeben. Er erklärt dies einerseits mit seiner Netzwerkaktivität und andererseits damit, dass er seine Arbeit gegenüber anderen Künstlern öffnen wollte.³⁴ Ein weiterer Grund liegt darin, dass ihn an seinen Publikationsprojekten primär die grafische, formale und konzeptionelle Ebene interessierte. Die Ausführung bzw. den Produktionsprozess überließ er den jeweiligen Verlagen. Die meisten dieser Verlage wurden von befreundeten Künstlern geführt, wie etwa der Kleinverlag *Exit* (Lugo), der Kleinverlag der Künstlergruppe *Ecart, Ecart Publications* (Genf), und *Art Metropole* in Toronto. Sein Künstlerbuch „*Art as social environment*“ erschien 1978 als Koproduktion zwischen *Exit* und *Other Books and So*.³⁵

Bereits in den ersten Publikationen des Verlags zeichnet sich der individuelle Stil des Künstlers ab, der sich auch in den Editionen des späteren Verlags *Zona Editions* und des Labels *Recorthings* fortsetzte. Die Publikationen sind sorgfältig ausgeführt, für die Schrift verwendete Nannucci gerade, unverschnörkelte Typen; während der 1960er Jahre war dies insbesondere „*Helvetica*“, in den 1970er Jahren griff er neben „*Helvetica*“ auf „*Times*“ zurück. Später ist es hauptsächlich nur mehr eine einzige Type, die zur Anwendung kommt, „*Universe*“.³⁶ Die Ästhetik der Publikationen resultiert aus der Klarheit und Konsequenz ihrer gestalterischen Mittel, die das Material, die grafische Ausführung, das Format und die Typografie umfassen. Es lässt sich nahezu von einem besonderen, charakteristischen ‚*Design*‘ sprechen.³⁷

Unter der Perspektive der publizierten Materialien zeigt Nannuccis Werk eine intermediäre Tendenz. ‚*Intermediär*‘ meint die konzeptuelle Verbindung zweier oder mehrerer Medien; vor allem von den Protagonisten der Fluxus-Bewegung wurde *Intermedia* in dieser Zeit verstärkt aufgegriffen und prägte das Gesicht der Bewegung.³⁸ Die Kunsthistorikerin Gabriele Detterer geht auf diese Komponente im editorischen Werk Nannuccis ein:

Eine ungeahnte Vielfalt an Multiples, graphischen Arbeiten, Artist's books, Videos, Dia-Projektionen, Schallplatten, Zeitschriften, Ephemera verweist auf das breite mediale Spektrum der Arbeitsweise von Maurizio Nannucci.

Dabei wird die Generallinie des Künstlers deutlich: die augenfällige Experimentierfreude verführt ihn nicht dazu, sich in der reinen Lust am phantasiereichen Spiel mit immer neuen Varianten zu verlieren, stattdessen richtet er seine Intention strikt darauf, interdisziplinär Getrenntes zusammenzuführen: Kunst und Musik, Kunst und Literatur, Kunst und Sprache, Kunst und Typographie. Das Prinzip interdisziplinärer Offenheit verbindet sich mit konzeptueller Beweglichkeit sowie mit der Entscheidung für materialstoffliche Leichtigkeit [...].³⁹

Nannucci führte in seinen Arbeiten sowohl verschiedene Disziplinen als auch unterschiedliche Medien zusammen. Unter den frühen Arbeiten finden sich zahlreiche Beispiele für den intermediären Ansatz in seinem Werk: Das Objektbuch „Universum“ (1969) ist zwar der Form nach ein Buch, besitzt jedoch die Qualitäten einer Skulptur, da es aufgrund der beidseitigen Bindung nicht zu öffnen ist.⁴⁰ Zu den intermediären Farbrecherchen gehören neben dem Künstlerbuch „Nomenclature“ (1972) auch „Faber Castell Polychromos“ (1967) und der Fototext „Moving stars“ (1969).⁴¹ Das Multiple „Multibox“ (1969)⁴² enthält u. a. das Neon-Multiple „Box“ (1969). Auch die folgenden, in Gestalt einer Schachtel ausgeführten Multiples vereinen ein breites Spektrum an Medien und Materialien in sich und setzen diese miteinander in Beziehung, etwa das bereits genannte „Boîte à poésie“.⁴³ Analog zur Anlage der ‚Schachtel‘-Multiples ist das Künstlerbuch „The Book“ gestaltet.⁴⁴

In den intermediären Bereich gehören auch die Arbeiten bzw. Aktionen, die nicht reproduzierbar oder wiederholbar sind. Sie entziehen sich der Zuordnung zu einem bestimmten Kunstbereich. Eine dieser komplexen Arbeiten ist „Scrivere camminando“ („Gehend schreiben“, 1973–1975),⁴⁵ in der Nannucci in der Innenstadt von Florenz mit dem von ihm gewählten Weg das Zeichen eines Sterns abschrift. Die Einbeziehung der Stadttopographie in die künstlerische Arbeit weist Reminiszenzen an die so genannten *détournements*, das *dérive* und die *psychogéographie* der Internationalen Situationisten auf.⁴⁶ Eine Arbeit, die in konzeptuellem Zusammenhang mit „Scrivere camminando“ steht, ist die Fotosequenz-Reihe „Scrivere sull’acqua“ („Schreiben auf dem Wasser“, 1973).⁴⁷

Seit 1967 arbeitet Nannucci mit Neon. Die erste Phase der Neonarbeiten umfasst vier Jahre, von 1967 bis einschließlich 1970.⁴⁸ In diesem Werkbereich führte Nannucci in erster Linie die bereits erwähnten Sprachuntersuchungen fort. In der ersten Neonarbeit, „Alfabeto fonetico“ (1967/1968), sind alle Buchstaben des Alphabets in ihrer phonologischen Schreibweise aneinander gereiht.⁴⁹ Über den linguistischen Ansatz hinaus griff Nannucci die tautologische Beziehung zwischen Farbe und Farbwort aus seinen Arbeiten der Konkreten Poesie wieder auf, beispielsweise in „Blue and Red“ (1968), „Colors, red, blue, yellow, white, green“ (1969), „When white is white, blue is blue...“ (1970), „Red Line“ (1969) und „Who is afraid of red, yellow and blue?“ (1970; 1980; 1990) u. a.⁵⁰ Bis 1970 setzte sich der Künstler mit Neon als Träger semantischer und farblicher

Bedeutungen auseinander.

Zona Art Organization – 1974–1985

1974 wurde *Zona Art Organization* als alternative nicht-kommerzielle Künstlerinitiative in Florenz ins Leben gerufen. Der Begriff *Art Organization* wird im Folgenden mit ‚Künstlerinitiative‘ übersetzt, da der deutsche Begriff ‚Organisation‘ feste Strukturen impliziert, was *Zona* nicht gerecht wird.⁵¹ Neben Nannucci sind in erster Linie Paolo Masi und Mario Mariotti als Initiatoren zu nennen. Die ursprüngliche Idee der drei Künstler war es, sich im Rahmen eines Kunstraumes hauptsächlich dem zeitgenössischen Material zu widmen, das im Zuge der künstlerischen Arbeit entstand.⁵² Nach einigen Monaten der Reflexion und Planung konnte *Zona* mit der Veranstaltungsreihe „Per Conoscenza“ (1975) eröffnet werden. Folgende Künstler waren in der Planungsphase hinzugestoßen und gehören somit ebenfalls zum Kreis der Gründungsmitglieder: Giuseppe Chiari, Albert Mayr, Massimo Nannucci und Gianni Pettena. Die 1975 aufgenommenen Aktivitäten der Mitglieder von *Zona* fanden von Beginn an in einem internationalen Kontext statt. Obwohl *Zona* in erster Linie eine Künstlerinitiative war, bezeichnet der Name jedoch zugleich einen Kunstraum, der in der Via San Niccolò lokalisiert war.

Die folgende Betrachtung von *Zona Art Organization* setzt sich aus vier Aspekten zusammen: Als Erstes wird auf die Mitglieder der Künstlerinitiative, zweitens auf ihre Kontakte zu Archiven und Verlagen eingegangen. Anschließend rücken die Veranstaltungen in den Mittelpunkt. Zuletzt werden die Verlage von *Zona* und Maurizio Nannucci behandelt, wobei unter diesem Aspekt auch auf die Künstlerzeitschrift „Mèla“ eingegangen wird.

Die an der Gründung beteiligten Künstler kamen aus unterschiedlichen künstlerischen Bereichen: Gianni Pettena (Jahrgang 1940, Bozen) ist Architekt und war zwischen 1967 und 1969 in der italienischen Bewegung der radikalen Architektur aktiv, deren Hauptphase mit dem Jahr 1975 endete. In seiner experimentellen Arbeit in der Architektur verbindet er Elemente der Konzeptkunst und der Land Art; im Besonderen beschäftigt er sich mit dem Grenzbereich zwischen Natur und Architektur. Pettena war an zahlreichen Universitäten als Gastprofessor tätig.⁵³

Albert Mayr wie auch Giuseppe Chiari arbeiten auf dem Gebiet der Musik. Mayr (Jahrgang 1943, Bozen) hatte ein Musikstudium absolviert, war zwischen 1969 und 1973 Mitarbeiter von Pietro Grossi am *Studio di Fono-logia Musicale di Firenze* und trat ein Jahr vor der Gründung von *Zona* eine Professur für Elektroakustische und Experimentelle Musik am Konservatorium in Florenz an, die er bis 1991 innehatte. Er widmete sich während der 1970er Jahre insbesondere der elektronischen, instrumentalen und der *Mixed-media*-Komposition. Zugleich arbeitete er jedoch auch in den Bereichen Performance und Installation.⁵⁴

Das Arbeitsfeld von Chiari (Jahrgang 1926, Florenz) lässt sich nicht auf den

Bereich der Musik beschränken. Er gründete 1947 einen Jazz-Club an der Universität in Florenz und organisierte Jam-Sessions. Nach 1950 widmete er sich ausschließlich der Komposition. Auch Chiari arbeitete mit Grossi zusammen, 1961 gründeten beide die *Vita Musicale Contemporanea Association*. Die Arbeit des Künstlers ist auch in der Fluxus-Bewegung zu verorten: 1962 war er Mitglied der New Yorker Fluxus-Gruppe. Darüber hinaus gehörte er der *Gruppe 70* an, die in der Konkreten Poesie wirkte, und nahm hier an der Sektion Musik teil.⁵⁵ Seit 1969 hatte er eine Dozentur am *Seminario di Musica d'Avanguardia* der Biennale in Venedig inne.⁵⁶

Paolo Masi (Jahrgang 1933, Florenz) konzentrierte sich in seiner Arbeit auf die Organisation von Kunst: Er war an der Gründung und Koordination verschiedener Kunst- und Künstlerinitiativen in Florenz beteiligt, darunter dem *Centro Ricerche Estetiche F/uno*. Masi sah seine Aufgabe in der Verbreitung von Informationen über neue Tendenzen und Diskurse in der zeitgenössischen Kunst. Seit den 1950er Jahren hat er sich auch mit eigenen Werken an Ausstellungen beteiligt, hauptsächlich mit Arbeiten der nicht-figurativen Malerei. Heute gehört er zum Künstlerkollektiv von *BASE/Progetti per l'Arte*.⁵⁷

Mario Mariotti (1936–1997) arbeitete in der konzeptuellen Kunst, verband seine Arbeit häufig mit der Publikation von Werken und nutzte neue Techniken, Formen und Medien, die seit den 1960er Jahren die Palette des Künstlers erweiterten: Es entstanden Stempelarbeiten, Künstlerbücher und Kataloge etc., aber auch Filme. Einige seiner Künstlerbücher erschienen bei *Exempla*.⁵⁸

Massimo Nannucci (Jahrgang 1946, Florenz) widmete sich in seiner Arbeit u. a. der Auseinandersetzung mit Konzepten wie Wahrheit und Lüge. Bis heute hat er sich an zahlreichen Ausstellungen beteiligt; 1985 nahm er beispielsweise gemeinsam mit Maurizio Nannucci an der einwöchigen Veranstaltung „Construction in Progress II“ („Process und Konstruktion II“, u. a. in den *Künstlerwerkstätten*) in München teil.

Nur vier der Mitglieder waren kontinuierlich im Rahmen von *Zona* aktiv, zu ihnen gehörten Maurizio und Massimo Nannucci, Mariotti und Masi. Obwohl Chiari selbst nur einige wenige Ausstellungen im Rahmen von *Zona* organisierte, war er in der Künstlerinitiative sehr präsent: Er führte verschiedene Performances im Kunstraum *Zona* auf, war in die Erarbeitung zahlreicher Projekte und Veranstaltungen involviert, nahm mit eigenen Arbeiten an diesen teil und förderte den Gedankenaustausch unter den Künstlern. Mayr hingegen ging bereits in den 1970er Jahren hauptsächlich eigenen Projekten nach, die zunehmend theoretischer wurden. Der Schwerpunkt seiner Aktivitäten lag nicht auf der Künstlerinitiative.⁵⁹ Alle Gründungsmitglieder verfolgten während der Existenz von *Zona* ihre eigene, von der Künstlerinitiative unabhängige künstlerische Arbeit.⁶⁰

Unter dem zweiten Aspekt, der Kontakte zu Archiven und Verlagen betrifft, sind im Zusammenhang mit dem Archiv drei Kontakte herauszustellen,

die alle in der Gründungsphase von *Zona* entstanden: Die Verbindung zu John M. Armleder (*Ecart*, Genf), zu Hanns Sohm (*Archiv Sohm*), den Nannucci in Markgröningen besuchte, und zu Peter van Beveren (*Art Information Centre*, Middelburg).⁶¹ Vermutlich trat Nannucci mit van Beveren um 1973/1974 erstmals in Kontakt. 1981 nahm er an der von van Beveren organisierten Archivausstellung „The Archives“ in Hasselt teil. Mit der Künstlergruppe *Ecart* und besonders mit John M. Armleder realisierte der Künstler zahlreiche gemeinsame Projekte, darunter Publikationen und Ausstellungen. 1975 hatte Nannucci unter dem Titel „Creare l'artista creativo“ eine Einzelausstellung bei *Ecart*,⁶² zu deren Anlass *Ecart* ein gleichnamiges Multiple des Künstlers herausgab. Gemeinsam mit Armleder und *Am Here Books* organisierte er die Ausstellung „Poésie(s) concrète(s) & d'autres“ (*Salle Patiño*, Genf, 1975); im selben Jahr erschienen bei *Ecart Publications* zwei seiner Künstlerbücher.⁶³ Massimo Nannucci gehörte zu den Künstlern, deren Arbeiten in der *Sphinx*-Reihe von *Ecart* herausgegeben werden sollten: Für diese Reihe waren verschiedene Publikationen im Kleinverlag *Double Sphinx Press* geplant, wobei allerdings vier Projekte dieser Serie bis 1977 im Entwurfzustand blieben, darunter Nr. 14 von Massimo Nannucci.⁶⁴

Während der 1970er Jahre und Anfang der 1980er Jahre konkretisierten sich die Kontakte zu Jean Sellem (*Swedish Archive for Experimental and Marginal Art*, Lund), Jean Brown und dem *Artpool Archive*. Darüber hinaus kooperierte Nannucci mit vielen Verlegern, u. a. mit Simon Cutts (*Coracle Press*), Ian Hamilton Finlay (*Wild Hawthorn Press*) und der Künstlergruppe *General Idea* (*Art Metropole*).

Im Weiteren wird auf die Veranstaltungen der Künstlerinitiative eingegangen. Im Kontext von *Zona* entfalteten die beteiligten Künstler ein breites Spektrum an Aktivitäten: Unter den mehr als 300 Veranstaltungen gab es Einzel- und Gruppenausstellungen, Festivals, Konzerte, Aktionen, Radiosendungen, Performances und Filmvorführungen.⁶⁵ Sie luden andere Künstler ein, damit diese im Kunstraum arbeiten und ausstellen konnten. Der Künstlerinitiative *Zona* lag ein offenes Programm zugrunde, so dass der Kunstraum eine Schnittstelle zwischen den unterschiedlichen Arbeitsbereichen, Themen und Schwerpunkten der Mitglieder bildete. Für die Realisierung ihrer Veranstaltungen nutzten die Mitglieder nicht nur die Räumlichkeiten in der Via San Niccolò, sondern auch andere Foren, hauptsächlich alternative Kunstorte befreundeter Künstler und Künstlergruppen.

Das erste Projekt der Künstlerorganisation ist bereits erwähnt worden: „Per Conoscenza“ (1975), mit dem der Standort von *Zona* beleuchtet werden sollte, war eine Serie von insgesamt 35 künstlerischen Veranstaltungen, Ausstellungen, Filmvorführungen und Installationen verschiedener Künstler. Zu diesen Künstlern zählten die Gründungsmitglieder von *Zona* sowie andere lokal und regional ansässige Künstler, u. a. Alberto Moretti, Ketty La Rocca, Gianni Melotti, Luciano Bartolini, Auro Lecci und Verita Monselles.⁶⁶

„Per Conoscenza“ hatte das Ziel, einen Überblick über die Entwicklungen des künstlerischen Umfeldes zu geben, in dem sich die Mitglieder von *Zona* bewegten. Über diese Veranstaltungsreihe heißt es:

[...] *Per Conoscenza: an eye spotting the surrounding; an enquiry amongst artists of different disciplines [...]; a kind of comparison on „who we are and what we do“, without giving into those local impulses that subsequently will be called regionalism or nationalism by someone. The event's goal is not to praise thus to exploit themselves to an analytic cognizance of the area.*⁶⁷

Mit zwei Veranstaltungen unter dem Titel „Aroma“ griffen die Mitglieder von *Zona* 1978 und 1981 das Konzept der künstlerischen Bestandsaufnahme von „Per Conoscenza“ wieder auf. Die von Mariotti organisierte mehrmonatige Veranstaltungsreihe „Monografie“ (1977) basierte auf demselben Konzept.⁶⁸ Zur Bedeutung dieser Ausstellungen heißt es in einem Text über *Zona*:

*To these first actions „due to the area“ [als Beispiele werden „Per Conoscenza“, „Aroma“ und „Monografie“ aufgeführt] followed a whole series of manifestations through which Zona was able to identify better its function of catalyzing pole of experiences and new external events otherwise scarcely documented.*⁶⁹

Weitere Überblicksausstellungen über neue Tendenzen und Bewegungen waren „Parola e Suono“ (1979), „Zona Architettura Corretta Londinese“ (1979) und „Theatrum Artium“ (1984). „Parola e Suono“ umfasste eine Reihe von Künstlertreffen, auf denen sich die Künstler mit musikalischer Poesie sowie phonologischen Aspekten der Sprache und des Klangs auseinandersetzten; unter den anwesenden Künstlern war auch Ulises Carrión.⁷⁰ Im Anschluss an die eigentliche Veranstaltungsreihe blieb das Projekt offen für weitere Beiträge und gemeinsame Projekte. Ergebnisse und Beiträge gingen in den Bestand der so genannten *Fonoteca de Zona* ein. Die *Fonoteca* war ein Klangkunstarchiv und besonderer Bestandteil von *Zona Archives*. Sie stand Künstlern sowie Interessierten offen, die sich dort Audio-Arbeiten anhören und im Bestand recherchieren konnten.⁷¹ „Parola e Suono“ lässt sich daher als Auftakt zu einem kontinuierlichen Projekt beschreiben. Als *work in progress* stellen sich auch andere Veranstaltungen im Rahmen von *Zona* dar.⁷²

„Zona Architettura Corretta Londinese“ (Florenz/London/Mantova) und „Theatrum Artium“ (Florenz) waren Überblicksausstellungen zur Architektur und wurden hauptsächlich von Pettena organisiert und geleitet: In der ersten Veranstaltung wurden neue Tendenzen der jungen Londoner Architekturschulen präsentiert, insbesondere Interventionen und Studien, die eine besondere Sprache über den Raum zu entwickeln suchten.⁷³ Mit „Theatrum Artium“ eröffnete Pettena eine erweiterte Perspektive, indem er internationale Entwicklungen in der Architektur darstellte. Insgesamt 12 Entwürfe wurden in einem Parcours um den Park des Amphitheaters in Florenz ausgestellt.

Darüber hinaus fanden verschiedene Überblicksveranstaltungen statt, in

denen die neuen Medien Film und Video beleuchtet wurden und die Organisatoren die mediale Entwicklung kommentierten.⁷⁴

Die Künstlergruppe veranstaltete im Laufe ihres Bestehens mehrere Festivals. Zu einem der wichtigsten dieser Art zählt das Festival „Small Press Scene“, das im Dezember 1975 und Januar 1976 in Florenz stattfand.⁷⁵ Das Festival widmete sich allen gedruckten bzw. publizierten künstlerischen Arbeiten der 1960er und 1970er Jahre:

*This was a first inventory of an aspect of the artistic production tied to the intermedia phenomenon, started in the 60's, a time when some artists felt the need not to bound their work to the production of artworks and decided to take care of interests and concerns also peculiar to other disciplinary categories, neglecting a vast audience's consent and opening out, on the other hand, through their research to other possibilities of experimentation.*⁷⁶

Die Realisierung dieses Festivals lag vorrangig in Nannuccis Händen, da dessen Arbeitsschwerpunkte „Small Press“ bzw. „Printed Material“ umfassten.⁷⁷ Es lässt sich in einen Zusammenhang mit dem im selben Jahr von Guy Schraenen veranstalteten „Text-Sound-Image. Small Press Festival“ in Antwerpen und dem 1975 von Peter van Beveren organisierten „Art Information Festival“ in Middelburg bringen.⁷⁸ Einen besonderen Akzent setzte Nannucci durch die umfangreiche Präsentation von über 250 verschiedenen Künstlermagazinen aus den Gebieten der bildenden Kunst, der Konkrete Poesie, der Architektur und der Neuen Musik. Anlässlich des Festivals erschien bei *Zona Editions* ein Katalog.⁷⁹

Das „Small Press Festival“ leitete eine kontinuierliche Beschäftigung mit dem Thema „Small Presses“ im Rahmen von *Zona* ein.⁸⁰ Das Material, das auf dem Festival präsentiert wurde, war von Künstlern aus aller Welt an *Zona* gesandt oder von den teilnehmenden Künstlern mitgebracht worden, stammte jedoch auch zu einem großen Teil aus dem Archiv, das im Kontext von *Exempla* entstanden war. Kurz nach der Gründung von *Zona* hatte Nannucci sein bis dahin privates Archiv den Aktivitäten der Künstlerinitiative geöffnet. Es wurde zur Arbeitsgrundlage der Initiative und wuchs während seiner Existenz weiter an.⁸¹ Nannucci hebt die Bedeutung des Archivs für die Aktivitäten von *Zona* heraus:

*When I started with Zona I gave [...] access to the people and to the activity of Zona to this kind of material. And we made the exhibition, the Small Press Festival, and these kinds of things. And after that, more and more, the material appeared to me integrated, with energy, positive energy of Zona.*⁸²

Das Festival erweiterte das Archiv erheblich, da die ausgestellten künstlerischen und dokumentarischen Materialien in seinen Bestand eingingen. Weitere Festivals sind zu nennen: Nannucci und Andrea Granchi leiteten das über drei Monate andauernde Festival „Zona Artist's Films“ (1976). Im folgenden Jahr veranstaltete Albert Mayr das Festival „Zona Suono & Ambiente“, auf dem musikalische Aktionen und Konzerte internationaler Künstler präsentiert wurden, darunter Cornelius Cardew, Alvin Lucier, Richard Hyman, Beth Anderson und Giancarlo Cardini. 1984 organisierte Mayr

ein weiteres Festival, diesmal mit Ausstellungen, Aufführungen und Konzerten zu neuesten Entwicklungen in der experimentellen Musik. Im Rahmen der Gruppenausstellung „A.u.s.t.r.a.l.i.a.“, an der über 30 Künstler aus Australien beteiligt waren, fand 1985 das *Zona*-Filmfestival „Independent Super8 Films from Australia“ statt.

Die Mitglieder der Künstlerinitiative suchten im Besonderen den Dialog mit Künstlern und Künstlerinitiativen aus verschiedenen außereuropäischen Ländern. Sie organisierten spezielle Veranstaltungen über die alternativen Kunstszene der jeweiligen Länder. Auf die erste dieser länderspezifischen Ausstellungen, „Iceland“ (1979), folgten Veranstaltungen über Brasilien („Brasil“, 1984) und Australien („A.u.s.t.r.a.l.i.a.“, 1985). In diesem Zusammenhang sind auch „Zona Genève“ sowie „America in a Box“ zu nennen.⁸³ Die Vielfalt der künstlerischen Produktion alternativer Kunstszene wurde hier ausgebreitet: in publizierten Arbeiten und Materialien, in Ergebnissen der Auseinandersetzung mit Film und Video, in Klangkunstwerken und Werken der Neuen Musik etc.

Die Konzeption dieser Länder-Serie basierte auf der Situation des Kunstsystems, wie es sich den Mitgliedern von *Zona* darstellte: Es sollte insbesondere auf die Länder aufmerksam gemacht werden, die geografisch gesehen am Rande eines zwischen den Vereinigten Staaten und Europa sich entspannenden Kunstgeschehens lagen, von dem das Bild der zeitgenössischen Kunst dominiert wurde. Da die Veranstaltungen als Anknüpfungspunkte für weiterführende Projekte und einen intensiveren künstlerischen Austausch dienten,⁸⁴ konnte die Künstlerinitiative ihr Netzwerk bedeutend erweitern. Hier zeigt sich auch das Interesse der Mitglieder von *Zona* an Konzepten und Manifestationsformen alternativer Kunstorte. Beispielhaft kann auf den Besuch Martha Wilsons hingewiesen werden, die als Direktorin des Kunstortes und Archivs *Franklin Furnace* (New York) im März 1980 bei *Zona* einen Vortrag über die Funktion und Leitung der von ihr geführten Einrichtung hielt.⁸⁵

1984 luden die Mitglieder von *Zona* Künstler bzw. Musiker zur Realisierung von Installationen und Aufführung von Konzerten unter dem gemeinsamen Titel „Zona Music“ ein. Unter den beteiligten Künstlern waren Bill Viola, Yves Bouliane, Marino Vismara und Giuseppe Chiari.⁸⁶ Auch das Theater fand Eingang ins Programm von *Zona*: „Il Carrozzone“ bestand aus einer Reihe von Theater-Veranstaltungen und Interventionen, die die Gruppe *Magazzini Criminali*, bestehend aus Marion d'Amburgo, Federico Tiezzi und Sandro Lombardi, im Februar des Jahres 1978 aufführte.

1977 fand „Mater Materia“ statt, eine Ausstellung, in der Paolo Masi, Carlo Bertocci und Lanfranco Baldi den Versuchen der Künstler nachgingen, die poetische Qualität der Materialien u. a. in Bildern, Büchern, kritischen Artikeln und Editionen zu ergründen. Gezeigt wurden Beispiele von über 80 europäischen Künstlern.

Es zeichnet sich hier bereits ab, dass die Künstlerinitiative *Zona* einen ihrer

Schwerpunkte auf Kunstmedien und -materialien legte, die sich der Einordnung in traditionelle Kunstkategorien aufgrund ihrer ephemeren Gestalt entzogen. Pier Luigi Tazzi und Luciano Bartolini untersuchten beispielsweise in der im Rahmen von *Zona* stattfindenden Ausstellung „Invitation Postcards“ (1978) die von Museen, Galerien und Künstlern versandte Einladungskarte als Medium. In der Präsentation der über 3.000 Exemplare entwickelten sie Kategorien und arbeiteten so die dokumentarischen und künstlerischen Qualitäten der Einladungskarte heraus.⁸⁷ Als Mitglied von *Zona* hatte Nannucci begonnen, Museen und Galerien zu bitten, die unzähligen Einladungskarten, die diese Einrichtungen tagtäglich erhielten, für *Zona* aufzubewahren.

Zonas Mitglieder setzten sich in einigen Ausstellungen und Projekten auch mit Bewegungen und Ansätzen der historischen Avantgarden auseinander. Ein Beispiel ist die von Maurizio Nannucci 1977 realisierte Ausstellung „Zona Internationale Situationniste“. Sie fand noch vor der thematisch gleich gearteten Präsentation des *Centre George Pompidou* (Frühjahr 1989) statt und stellt somit die erste größere Ausstellung über diese avantgardistische Bewegung der 1950er Jahre dar.⁸⁸ Nannucci konzipierte sie als nahezu ausschließlich dokumentarische Ausstellung, indem er alles in Europa erschienene Material zeigte, u. a. Magazine, Bücher, Texte, Pamphlete und Originalartikel der Protagonisten, aber auch unveröffentlichte Texte. In einem von den Mitgliedern der Künstlergruppe *Zona* verfassten Text über ihre Aktivitäten wird „Zona Internationale Situationniste“ daher auch als „a kind of free consulting library“⁸⁹ bezeichnet.

Ein ungewöhnliches Veranstaltungskonzept liegt der Reihe „Zona Critica“ zugrunde, in der die Mitglieder von *Zona* die Zusammenarbeit zwischen jeweils einem Kunstkritiker und einem Künstler initiierten:

*Each one of the critics invited [...] asked an artist to intervene in Zona's space which became, this way, an extreme intermediary between critics and cultural space: a precursor formula of other manifestations.*⁹⁰

Die teilnehmenden Kunstkritiker repräsentierten die neue Generation der italienischen Kunstkritik zu Beginn der 1980er Jahre,⁹¹ wodurch auch diese Veranstaltungsreihe eine Form der Dokumentation darstellt.

Mehrfach kam es zu Kooperationen mit offiziellen Kunstinstitutionen, insbesondere mit Museen. Gemeinsam mit der *Comune di Firenze* veranstaltete *Zona* Überblicksausstellungen zum Buchobjekt („Libro Oggetto“) und zum Künstlerbuch. Darüber hinaus arbeitete die Künstlerinitiative bzw. einzelne ihrer Mitglieder u. a. mit dem Archiv der *Biennale di Venezia*, *Pac* (Milan), dem *Moderna Museet* (Stockholm), dem *Museum of Modern Art* (New York), dem *Frankfurter Kunstverein*, dem *British Council* (London) sowie dem *Centre Georges Pompidou* und der *Bibliothèque Nationale* in Paris zusammen. Die Institutionen fungierten dabei auch als Leihgeber oder stellten Räumlichkeiten zur Verfügung.

Neben der direkten Präsentation in Ausstellungen nutzten die an *Zona* beteiligten Künstler auch das Radio zur Vermittlung von Informationen: *Instead of decanting tout-court in the radiophonic channel audioworks addressed to heterogeneous production environments, it was wanted to explore an editorial method that, without distorting the meaning of the transmitted works, would emphasize a cognitive approach adequate to the radio medium.*⁹²

Hieran wie auch an der Veranstaltungsreihe „Zona Critica“ zeigt sich, dass die Künstlerinitiative neue, experimentelle Wege der Auseinandersetzung mit jungen avantgardistischen Kunstrichtungen beschritt.⁹³ „ZonaRadio“ wurde 1981 drei Monate lang im Programm des unabhängigen Senders *Controradio* (Florenz) ausgestrahlt, lief jedoch auch auf verschiedenen Sendern in Kanada, Schweden, Holland und Deutschland. Die Reihe umfasste Interviews mit Künstlern, die aus dem Bereich der Klangkunst kamen oder sich im weitesten Sinne mit Musik, Klang oder Lautpoesie beschäftigten. Darüber hinaus wurden Klangkunstarbeiten vorgestellt und besprochen, etwa Werke von Joseph Beuys, Robert Lax, Vito Acconci, Keith Sonnier, Dick Higgins, Albert Mayr, Ben Vautier und Maurizio Nannucci. „ZonaRadio“ erwies sich hinsichtlich der Vorstellungen und Besprechungen als Forschungsprojekt über die neuesten Entwicklungen auf dem Gebiet der Klangkunst. Viele der präsentierten Werke stammten aus der *Fonoteca*. Nach dieser ersten Sendereihe gab es „ZonaRadio“ 1982 ein weiteres Mal, als Sonderprogramm anlässlich des Festivals „Ars Electronica“ in Linz. Drei Jahre später sendete *Controradio* im Rahmen von „ZonaRadio Events“ neues Klangkunst- und Klang-Material.⁹⁴

Im letzten Abschnitt zur Künstlerinitiative werden die Verlage von *Zona* und Maurizio Nannucci behandelt. Seit der Gründung von *Zona* widmeten sich die Mitglieder der Herausgabe von Künstlerbüchern, Ephemera, Editionen und Multiples im Kleinverlag *Zona Editions* (1975 bis heute), der Teil der Künstlerinitiative war.⁹⁵ Hier erschien auch die Dokumentation der künstlerischen Aktivitäten, beispielsweise der Katalog zum Festival „Small Press Scene“ und zur Veranstaltung „Zona Film“.⁹⁶ Parallel dazu arbeitete Nannucci in seinem eigenen Verlag *Exempla*. Dabei gab er auch Arbeiten von Künstlern heraus, die Ausstellungen im Rahmen von *Zona* verwirklichte oder an Veranstaltungen der Künstlerinitiative teilnahmen. Obwohl Nannucci seit 1967 den Kleinverlag *Exempla* führte, erschienen dort nur wenige seiner eigenen Multiples.⁹⁷ Verschiedene frühe Multiples gab der Künstler noch im Selbstverlag heraus.⁹⁸ Auch bei *Zona Editions* erschienen nur selten Multiples von Nannucci.

Da Klangkunst und Neue Musik in der Ausrichtung der Initiative einen besonderen Schwerpunkt bildeten, rief Nannucci im Rahmen seiner Aktivitäten bei *Zona* 1978 neben *Zona Editions* das Label *Recorthings* für die Herausgabe von Klangkunst- und Audio-Arbeiten ins Leben.⁹⁹ In diesem Zusammenhang sind auch die verschiedenen Klangkunst-Anthologien zu

nennen, die Nannucci zwischen 1975 und 1989 herausgab: zum Fluxus, zur Klangpoesie und zu Audio-Arbeiten im Allgemeinen, von denen allerdings nur einige bei *Recorthings* erschienen.¹⁰⁰

Nannucci arbeitete zwischen 1976 und 1981 an seiner eigenen Künstlerzeitschrift „Mèla“, die ein von *Zona* unabhängiges Projekt darstellt.¹⁰¹ Insgesamt erschienen fünf Ausgaben im Offset-Verfahren in einer Auflage von jeweils 500 Exemplaren. Der Künstler vereinte in „Mèla“ Beiträge von Künstlern, Musikern und Dichtern aller bedeutenden Kunstrichtungen der 1960er und 1970er Jahre, d.h. Arbeiten der Konkreten Poesie, des Fluxus, der Konzeptkunst, der Minimal Art etc. Unter den Beiträgen waren Arbeiten von Daniel Buren, Robert Filliou, General Idea, On Kawara, Sol LeWitt, Robert Lax, Philip Glass, Giulio Paolini, John Lennon und Yoko Ono, Dieter Roth, Arnulf Rainer sowie Ben Vautier. Detterer sieht „Mèla“ einerseits als Ausdruck für Nannuccis künstlerischen Ansatz der Kunstvermittlung. Andererseits stellt sie „Mèla“ als einen der konzeptuellen Vorläufer des *crossover* heraus, mit dem in den 1990er Jahren die Kollaboration von Kunst und Musik sowie Kunst und Pop bezeichnet wurde.¹⁰²

Die Mitglieder von *Zona* hatten in Rahmen ihrer künstlerischen Aktivitäten mit dem Archivmaterial gearbeitet, so dass der Bestand um ein Vielfaches gewachsen war.¹⁰³ Die Materialien, die kontinuierlich bei *Zona* eintrafen, wurden entweder in den Archivbestand aufgenommen oder für Aktivitäten der Gruppe verwendet. Diese offene Form des Umgangs mit den Materialien und der Handhabung des Archivs entsprach Nannuccis Vorstellung. Er erklärt dazu wie folgt:

*Many beautiful things arrived at Zona that disappeared, because probably some people took them, but didn't take care. [...] And I have tried to connect it [...], but it was really hard work. But at the same moment I think I like this idea, that we lost something, that not everything could be preserved.*¹⁰⁴

Die Veranstaltungsreihen „Zona Secret Events“ (1985–1989) und „Outside Events Productions“ (1985–ca. 1998)

1985 gaben die Mitglieder von *Zona* den Kunstraum in der Via San Niccolò auf; aus *Zona* wurde *Zona Archives*: Das Archiv galt nun als Anlaufstelle und Kontaktadresse der Künstlerinitiative. Dieser Wandel markiert zwar den Abschluss einer Phase in der Geschichte der Künstlerinitiative, doch bedeutet er nicht das Ende der Aktivitäten. Die weiteren Veranstaltungen fanden an externen Orten statt.

Verschiedene Projekte führten die Gruppenmitglieder weiter oder nahmen sie wieder auf: Wie bereits erwähnt wurde die Sendereihe „ZonaRadio“ in Form der „ZonaRadio Events“ 1985 fortgesetzt. Die letzte länderspezifische „Small Press“-Ausstellung „A.u.s.t.r.a.l.i.a.“ fällt ebenfalls in das Jahr 1985. Darüber hinaus wurde die Arbeit mit *Zona Editions* und *Recordings* weitergeführt; im Laufe der folgenden Jahre erschienen zahlreiche Künstlerbücher, Multiples, Schallplatten, CDs, Ephemera etc.¹⁰⁵

Zwischen 1985 und 1989 realisierten die Künstler unter dem Namen „Zona Secret Events“ eine Reihe von künstlerischen Interventionen. In einer Selbsterklärung heißt es dazu:

*Zona Secret Events promotes artists' activities who are asked to intervene in different places in Florence through hidden works, often clandestine, whose presence is voluntarily sealed and whose search is helped only by insufficient indications.*¹⁰⁶

Unter den eingeladenen Künstlern waren Jenny Holzer, Barbara Kruger, James Lee Byars, Lawrence Weiner und die Künstlergruppe *General Idea*. Jenny Holzer sandte *Zona* beispielsweise eine hohe Auflage an Postern, die diese dann in einer Nachtaktion überall in Florenz aufklebten. *Zona* stellte in den „Secret Events“ eine Art offenes Kunstwerk und einen virtuellen Kunst-raum dar. Im Werk der partizipierenden Künstler, in der Umsetzung ihrer Ideen entstand *Zona* neu und wurde zu einem konzeptuellen Rahmen für die verschiedenen „Secret Events“.

Ein anderes Projekt erhielt den Namen „Outside Events Production“ (1985–1998): Es umfasste ungefähr 20 Veranstaltungen, hauptsächlich Ausstellungen, die zwischen 1989 und 1998 an verschiedenen Orten stattfanden und sich Themen wie „Small Presses“, Künstlerpublikationen, Fotografien, Audioarbeiten etc. widmeten. Zu den Ausstellungen unter dem Titel „Outside Events Production“ zählen „a.p./Artist's Photographs“ (*Archivio Storico*, Marciana, Elba, 1986), die von Nannucci und Pier Luigi Tazzi organisierte Ausstellung „a.b./Art in Bookform“ (*Alvar Aalto Museum/Pori Art Museum*, Finnland, 1987),¹⁰⁷ „Discothèque/Expériences sonores d'artistes“ (*Maison du livre*, Villeurbanne, 1987) und „Book-makers. Une exposition des livres d'artistes de Zona Archives“ (*Théâtre du Centre*, Saint-Yrieix-la-Perche, 1995). Letztere wurde von Nannucci und Gabriele Detterer organisiert. Ein Verweis auf die Ausstellungsorganisation macht deutlich, dass sich die Gruppe *Zona* auflöste: Nannucci zeichnete als einziges Mitglied der Gruppe für ihre Planung und Realisierung verantwortlich. Die Exponate stammten zum größten Teil aus dem Archivkonvolut von *Zona Archives*. Die Ausstellungen innerhalb des „Outside Events Production“-Projektes waren Überblicksausstellungen. Im Gegensatz zu jenen ersten Veranstaltungen im Rahmen von *Zona* waren sie retrospektiv angelegt, da sie hauptsächlich Themen aus den 1960er und 1970er Jahren gewidmet waren.

Ausblick

Neben seiner Arbeit mit dem Archiv ist Maurizio Nannucci bis heute in verschiedenen Werkbereichen tätig gewesen. Sie sollen ebenso wie die Projekte, die der Künstler außerhalb des Archivkontextes realisierte, im folgenden Ausblick kurz besprochen werden. Darüber hinaus wird auf das Archiv seit dem Ende von *Zona* (1985/86) eingegangen.

Neben seinen Aktivitäten im Kontext von *Zona* und *Zona Archives* ging Nannucci immer auch eigenen Projekten nach. 1979 hatte er die Arbeit mit Neon wieder aufgenommen; seitdem nimmt Neon als künstlerisches Material in seinem Werk erneut eine wichtige Rolle ein.¹⁰⁸ Er fertigte zahlreiche Zweitfassungen von Neonarbeiten an, die in der ersten Phase der Beschäftigung mit Neon entstanden waren.¹⁰⁹ Darüber hinaus arbeitete er im Bereich der Installation, indem er ganze Wände oder Räume mit Neon gestaltete; ein Beispiel dafür stellt das Werk „All has yet to be done“ (1990) dar.¹¹⁰ Die Wiederaufnahme von Ideen und Konzepten zieht sich durch sein gesamtes Werk und zeigt sich insbesondere auch in den Multiples.¹¹¹ Farbe und Farbuntersuchungen, Semantik und Sprache sind bis heute weitere wichtige Arbeitsfelder des Künstlers.¹¹² Dies gilt nicht nur für die Neonarbeiten, sondern auch für andere Werkbereiche und andere Genres; zu diesen zählen die Druckgrafik, das Plakat, die Postkarte, das Künstlerbuch und auditive Medien.¹¹³

Nannucci griff zudem mehrfach auf das Konzept der Anthologie zurück und brachte es in unterschiedlichen Materialien und Medien zur Ausführung, etwa in Form der CD, der Schallplatte und im Buchformat. Neben den Neonarbeiten entstanden Diaprojektionen, Künstlerbücher, Audio-Arbeiten, Videos und immer wieder ephemere, kleine und kleinste Auflagenwerke wie etwa Jahresplaner/Kalender, Papiertüten und Pins.¹¹⁴

Zahlreiche Ausstellungen sind bislang zu Nannuccis Werk organisiert worden, vor allem zu den Neonarbeiten. Mehrfach hat er als Gastdozent an Universitäten und Kunsthochschulen, u. a. in Vancouver, Helsinki, Lausanne und Milan, gearbeitet.

Im Frühjahr 1998 gründete Maurizio Nannucci gemeinsam mit anderen italienischen Künstlern die Künstlerinitiative und den Kunstraum *BASE/Progetti per l'Arte*.¹¹⁵ *BASE* ist wie zuvor *Zona* in der Via San Niccolò in Florenz lokalisiert. Im September 1998 konnte *BASE* offiziell mit einer Ausstellung zu Werken Sol LeWitts eröffnet werden. Zur Programmatik der Organisation erklären die Mitglieder:

*The primary idea of Base is to provide a space which is open to the most significant contemporary Italian and international art practices and to present the works of artists in a dialectic of sign and language that encourages an ongoing and open dialogue of ideas concerning contemporary cultural movements.*¹¹⁶

In der Umsetzung bedeutet dies die Organisation von Ausstellungen, Konzerten, künstlerischen Interventionen, Seminaren, Diskussionen und Gesprächen durch einzelne oder mehrere Mitglieder von *BASE*. In regelmäßigen Abständen werden Künstler dazu eingeladen, ihre Projekte im Rahmen von *BASE* in den Räumlichkeiten des Künstlerkollektivs, anderen Kunstorten, aber auch im öffentlichen Raum zu realisieren. Unter den bisher eingeladenen italienischen Künstlern waren Niele Toroni, Luca Pancrazzi, Alfredo Pirri, Marco Bagnoli, Luca Vitone, Paolo Masi und Pier Luigi Tazzi. Von internationaler Seite wirkten bereits Antonio Muntadas,

Robert Barry, Liam Gillick, François Morellet, Olaf Nicolai, Michel Verjux, Rirkrit Tiravanija, Tobias Rehberger, Matt Mullican und Pedro Cabrita Reis mit. Auch die Mitglieder des Künstlerkollektivs haben immer wieder ihre eigenen Arbeiten in *BASE* ausgestellt.¹¹⁷ Hier zeigt sich die Offenheit von *BASE* in Bezug auf Kunstrichtungen und Genres. Neben Künstlern werden auch Kunstkritiker, Dozenten, Sammler und öffentliche sowie private Institutionen eingeladen, etwa das *Istituto Francese Firenze* oder das *Studio Internizzi Milano*.

Die Mitglieder sehen *BASE* als Teil eines „collective cultural inheritance“,¹¹⁸ das es anderen zugänglich zu machen gilt. *BASE* soll nicht allein als Präsentationsforum fungieren, sondern ein Ort des Informationsaustausches sein. Im Kunstraum befindet sich eine kleine Bibliothek, in der auch die Veranstaltungsdokumentation und die Korrespondenz aufbewahrt werden. 2002 erschien bei *Base Edizioni* die erste Ausgabe der Künstlerzeitschrift der beteiligten Künstler, „BASE/Progetti per l'arte“.¹¹⁹ Die Künstlerinitiative ist nicht kommerziell ausgerichtet und erhält außer vereinzelt Zuschüssen keine finanzielle Unterstützung vom Staat bzw. von der Stadt Florenz. *BASE* ist als künstlerisches Projekt und als Initiative eines Kollektivs nicht auf Dauer angelegt, sondern zunächst nur auf unbestimmte Zeit. Die Künstler überlegen, *BASE* in ein Stiftungsprogramm umzuwandeln, mit dem junge italienische Künstler für einige Monate im Ausland arbeiten und ausländische Künstler für eine Arbeitsphase nach Florenz eingeladen werden könnten.¹²⁰ Dieser Gedanke entspricht dem Konzept der Künstlerinitiative, das auf Vernetzung, Austausch und Zusammenarbeit zwischen Künstlern ausgerichtet ist.

Nach der Auflösung von *Zona* hatte Nannucci begonnen, Überlegungen zur Zukunft des Archivs anzustellen. 1985 entstanden architektonische Entwürfe für ein Archivgebäude, in dem neben einem Standort für *Zona Archives* die Räumlichkeiten geschaffen werden sollten, um Kunstdokumente seit den 1960er Jahre zu bewahren, zu sammeln und zu präsentieren.¹²¹ Darüber hinaus sollten in diesem Gebäude auch aktuelle Kunstprojekte realisiert werden können. Nannucci plante, das Archiv der Einrichtung, die sich zur Finanzierung des Gebäudes bereit erklärte, als Spende zu überlassen, sofern das Gebäude in Europa errichtet würde. Bislang sind die Pläne nicht umgesetzt worden.

Heute betont Nannucci, dass es wichtig wäre, Archive und Sammlungen der 1960er und 1970er Jahre, zu denen auch *Zona Archives* zählt, miteinander zu vernetzen, um ihren Gegenstand der Recherche und Forschung zugänglich zu machen. Auch (Kunst-)Bibliotheken sollten in ein solches Netzwerk eingebunden sein.¹²²

Das internationale Künstlernetzwerk verlor in den 1980er Jahren an Bindungskraft, sowohl aufgrund der sich entwickelnden Kunstmarktstrukturen als auch wegen der abnehmenden Bedeutung der Künstlerpublikationen als Kommunikationsmedien. Anfang der 1990er Jahre trug auch die Ausweitung des Internets zu diesem Funktions- und Bedeutungsverlust der

Künstlerpublikationen bei.¹²³ Nannucci steht zwar weiterhin im Austausch mit Künstlern, doch ist es ihm seit den 1980er Jahren auch möglich, künstlerische Werke gezielt anzukaufen, um den Bestand des Archivs in Einzelstücken zu erweitern. Der auf diese Weise fortgesetzte Erwerb von Arbeiten ist nicht darauf zurückzuführen, dass Nannucci Wert auf Vollständigkeit legt. Vielmehr sollen Zusammenhänge zwischen Künstlern, Werkkomplexen, Bereichen und Genres durch fehlende Verbindungsstücke dort ergänzt werden, wo es die Kohärenz des Archivkontextes verlangt. Das Archiv ist noch immer ein wichtiger Bestandteil von Nannuccis Arbeit. Der Kleinverlag *Zona Editions* wurde mit der Auflösung der Künstlerinitiative in *Zona Archives Editions* (seit 1985) umbenannt. Bis heute publiziert Nannucci in den Kleinverlagen *Exempla* und *Zona Archives Editions*; auch die Arbeit unter dem Label *Recorthings* setzt er weiterhin fort.

Zwei Ausstellungen der letzten Jahre sind im Zusammenhang mit dem Archiv herauszustellen: 2002 fand in Hannover eine Ausstellung statt, die die Editionen, Multiples, Künstlerbücher und ephemeren Arbeiten Nannuccis präsentierte. Diese Materialien stammten nahezu ausschließlich aus dem Bestand von *Zona Archives*.¹²⁴ Im folgenden Jahr wurde im *Mamco* in Genf eine Retrospektive über *Zona* organisiert, in der Fotos, Dokumente und Editionen die Geschichte und die Aktivitäten der Künstlerorganisation illustrierten.¹²⁵

6.2 Archivbestand und -ordnung

Der Bestand von *Zona Archives* umfasst heute mehr als 20.000 Positionen,¹²⁶ die Nannucci selbst den folgenden sechs Schwerpunkten zuordnet: Konkrete Poesie, „Small Press“,¹²⁷ Künstlerbücher, Audio-Arbeiten,¹²⁸ Ephemera und Multiples. Der Bestand wird um die Korrespondenz ergänzt,¹²⁹ die nach einzelnen Künstlern geordnet ist, d. h. nach einer Art Einzelkorrespondentenprinzip:¹³⁰ Für jeden Künstler, dessen Briefwechsel mit Nannucci bzw. mit der Künstlergruppe *Zona* umfangreicher war, wurde eine eigene Archivschachtel angelegt. Die übrigen künstlerischen und dokumentarischen Materialien des jeweiligen Künstlers finden sich unter den Fonds der entsprechenden Archivschwerpunkte, d. h. sie sind den übergreifenden Sachbereichen zugeordnet. Die Ausstellungsdocumentationen von *Zona* und *Zona Archives Productions* wurden nach dem Betreffsprinzip abgelegt, in Archivschachteln unter dem jeweiligen Ausstellungstitel. Einen zusätzlichen Archivbereich bildet der Nachlass des Künstlers: Dieser umfasst Sekundärliteratur und Kataloge, Werke und Dokumente seiner Arbeit, darunter auch jene seiner Verlagsaktivität.

Ordnung und Chaos als künstlerische Konzepte

Über das oben skizzierte, prinzipiell sehr einfache Ordnungssystem des Archivs hinaus liegt für Nannucci ein künstlerischer Ansatz in der Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Ordnung und Chaos. Er findet seinen Ausdruck nicht nur im Archiv, sondern auch in anderen Werkbereichen, und hat die Arbeit mit den verschiedenen Medien und Materialien geprägt. Detterer verweist beispielsweise auf die Neoninstallationen „Not all at once“ (1993), in der die Unüberschaubarkeit der verwendeten Farben und Formen dem Betrachter auf den ersten Blick als Chaos erscheint.¹³¹ Insbesondere in der scheinbaren Weigerung des Künstlers, dem Werk eine umfassende Ordnung zu verleihen, liegt für Detterer der „Schlüssel dieser Collage“,¹³² was Nannucci im Folgenden bestätigt: *In dieser Installation sehen wir das ganze Chaos, den Überfluss. Aber dann entdecken wir das Einzelne, das Detail, also den Buchstaben, das Wort und die Ordnung, die hinter dem Chaos stehen. Auch in diesem Fall liegt der Arbeit ein ausgearbeitetes Schema zugrunde.*¹³³

Die Installation stellt sich auf den ersten Blick als unförmiges, überbordendes Ganzes dar, in dessen Masse an Licht und Material einzelne Figurationen, vor allem die aus Neon gebildeten Worte, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich lenken. Auf dieselbe Weise erschließt sich dem Besucher das Archiv, da es auf dem gleichen Zusammenspiel zwischen Ordnung und Chaos basiert. Zu diesem grundlegenden Ansatz des Archivs erklärt Nannucci:

*Ein weiterer Aspekt ist, dass Chaos und Ordnung in einer Sammlung sehr eng beisammen liegen. Die differenzierte Vielfalt in eine Balance zu bringen, übt eine große Anziehungskraft auf mich aus. Sammeln ist ein Archetyp unter den Tätigkeiten und eine Grundlage meiner Arbeit. [...] Das Einzelne steht im Mittelpunkt, ist aber auch austauschbar, bis zu einem gewissen Grade ist im Gesamtzusammenhang alles reziprok. Daraus resultieren unzählige Konfigurationen, die mir das Gefühl der Offenheit geben, aber auch, wie schon gesagt, die Möglichkeit, das Wesentliche, nicht mehr Umkehrbare, zu finden.*¹³⁴

Das Ordnungskonzept des Archivs ist vom Gedanken des Gesamtzusammenhangs geprägt und vereint daher nur wenige Kompositionsprinzipien in sich. Diese Kohärenz lässt ein Netzwerk der Assoziationen zwischen den einzelnen Positionen und Bereichen des Archivs entstehen. Das nach außen erscheinende Chaos bzw. die im formalen Sinne lose Struktur ergibt eine innere Logik. Dies wird allerdings dem Gegenstand gerecht, da so die Bildung eines hierarchischen Systems im Archivkonvolut verhindert wird. Die Einführung vieler Strukturen und Ordnungsprinzipien würde hingegen eine Lesart des Archivs vorgeben und den Bestand zu einem geschlossenen, inaktiven Gegenstand machen.

Seine Ideen zur Ordnung hat Nannucci im Text des Künstlerbuches „Stored Images“ ausgeführt, hier in Bezug auf Künstlerarchive insgesamt: *Gleich einer an die Zeit in ihren drei Erscheinungsweisen ausgelegten Tangente ist dies eine vor allem auf die Gegenwart zurückwirkende und sie*

nährende Ordnung. Oder Marginalität, so dass Peripherie und Zentrum sich überlagern und das Primäre neben das prinzipiell Sekundäre zu stehen kommt. [...]

Gleich dem Bewahren von Orten des Gedächtnisses, die der allgemeinen Erinnerung entzogen sind. Die Spur ist die Grenze zwischen dem Offensichtlichen und dem Verborgenen. Das an Orte der Ablehnung Verdrängte, das durch das Vergessen an Wert zunimmt, und dessen Weisheit seinerseits Ablehnung akkumulierter Akzeptanz ist. Daher die Neigung, das Ganze der Erscheinung selbst in der äußersten Verstreutheit festzuhalten.¹³⁵

Insbesondere der letzte Satz dieses Textabschnitts lässt sich auf das dem Künstlerbuch selbst zugrunde liegende Konzept beziehen: In Form von Abbildungen führt Nannucci in „Stored Images“ international angesiedelte Orte der Erinnerung zusammen und weist so auf die konzeptuelle, formale und inhaltliche Nähe der Archive hin. Es wird ersichtlich, dass sie miteinander in Beziehung standen bzw. stehen. Der zitierte Textabschnitt bezieht sich darüber hinaus auf die Archivordnungen der abgebildeten Archive. Die Ordnung eines jeden Archivs spiegelt die Funktion und Bedeutung der bewahrten künstlerischen und dokumentarischen Materialien wider und verortet dadurch das Archiv im Kunstkontext: In der *äußersten Verstreutheit* des Bestandes zeigt sich, dass die Arbeiten der Künstler als kleinste Informationseinheiten in der internationalen alternativen Kunstszene zirkulierten, dass mit ihnen gearbeitet wurde. Auf dieser Grundlage lassen sich die Zusammenhänge zwischen den Werken und Dokumenten rekonstruieren.¹³⁶

Ein Ordnungsprinzip, wie Nannucci es in „Stored Images“ für Künstlerarchive und damit auch für *Zona Archives* darlegt, verhindert die Entstehung von Peripherie und Zentrum innerhalb des Bestandes. Um dieses Prinzip des Archivs zu veranschaulichen, verwendet er die Metapher des Gedächtnisses. Sie bildet die Vernetzung und das Assoziative des Archivsystems ab; beides waren zugleich Prinzipien der alternativen Kunstszene der 1960er und 1970er Jahre. Darüber hinaus vermag die Gedächtnismetapher sowohl die Aktivität und Dynamik des Archivs zu illustrieren als auch die Energie und Kreativität, die aus einem solchen System entstehen.

Die Benutzer des Archivs, d. h. Künstler und Besucher, spielen in diesem System eine wichtige Rolle. Sie selbst kreieren die Assoziationskette, indem sie einzelne Archivstücke mit anderen in Beziehung setzen. An dieser Stelle ist erneut auf jene Neoninstallationen zu verweisen, die auf Chaos und Unüberschaubarkeit beruhen: In ihnen bahnt sich der Betrachter mit seinem Blick einen eigenen assoziativen, ordnenden Weg durch die Neonfigurationen.

6.3 Das Archivkonzept

6.3.1 Zur Ausgangssituation

Der Archivbestand erwuchs aus Nannuccis eigenen künstlerischen Aktivitäten und in Korrelation mit seiner Arbeit, da sein erstes Archiv im Kontext des Verlags *Exempla* entstanden war. Nannucci weist darauf hin, wenn er seine Arbeit in Beziehung zur Dokumentation seines künstlerischen Umfelds setzt:

*Mein Interesse, Dokumente und Materialien von anderen Künstlern in mein Archiv aufzunehmen und sie mit der eigenen Produktion von Editionen zu verbinden, ist aus der Feststellung entstanden, dass auf dem Gebiet der Kunst extrem fragile Gegenstände hervorgebracht werden, die sonst verlorengingen. Es handelt sich nicht um einmalige Werke, denn sie hatten keine singulären Eigenschaften und waren eigentlich nicht im Marktumlauf. [...] Schließlich sind die zerbrechlichsten Dinge auch die kostbarsten.*¹³⁷

Mit der Gründung von *Zona* öffnete Nannucci sein Archiv den Aktivitäten der Künstlerinitiative, was sich auch am Namen festmachen lässt, den das Archiv zu diesem Zeitpunkt erhielt: *Zona Archives*.¹³⁸ An dieser Namensgebung zeigt sich, dass es zu einem aktiven Bestandteil der Künstlerinitiative wurde, dessen Bestand sich im Rahmen von *Zona* erweiterte: *Zona Archives [...] as time goes on define themselves more and more as a continuative function of the space's activity.*¹³⁹

Für den Wandel von einem privaten in ein ‚offenes‘ Archiv spielte neben der Gründung von *Zona* auch Nannuccis Besuch im *Archiv Sohm* Ende 1975 eine entscheidende Rolle. Nannucci fand hier die Manifestationsform eines Archivkonzepts, das er für sinnvoll befand und zu bestimmten Teilen in sein eigenes Archivkonzept übernahm: Dieses liegt in der oben bereits dargestellten Verbindung zwischen dem Allgemeinen oder Übergreifenden und dem Besonderen innerhalb der Fülle der Materialien. Die Konfrontation mit dem enormen Umfang an Archivmaterialien im *Archiv Sohm* beschreibt Nannucci als Schlüsselerlebnis für den Aufbau seines Archivs. Darüber hinaus entdeckte er in der Gesamtheit des Sohm'schen Archivkonvoluts für sich selbst jene Schwerpunkte, denen er sich mit seinem Archiv widmen wollte.¹⁴⁰ Der Wunsch, die Vielfalt der künstlerischen Produktion und der alternativen Wege in der Kunst nachzuzeichnen, hat seit 1975 den dokumentarischen Prozess bestimmt, den Nannucci entfaltete. Der Besuch in Markgröningen führte dazu, dass Nannuccis Archividee konkrete Gestalt annahm.

6.3.2 Archivierung als Kunstpraxis und Kunsterfahrung

Detterer bezeichnet Nannuccis künstlerische Arbeit seit Ende der 1960er Jahre als eine Form der „art practice“.¹⁴¹ Dieses ‚Kunstmachen‘ stellt bis heute einen grundlegenden Ansatz in seiner Arbeit dar, zu dem Detterer erklärt:

*Kunstmachen wird als „processo mentale“, als gedanklicher Prozess, verstanden, gleichzeitig wird dem Aspekt der Aufzeichnung, der Kommunikation und der Distribution der Ergebnisse künstlerischer Recherche mittels Text, Bild und Ton zentrale Bedeutung zugemessen. Folgerichtig versteht der Künstler Editionen, Multiples und selbst Ephemera nicht als Nebenprodukte, die im Rahmen der Zweitverwertung eines Originals anfallen können, sondern als Manifestation seines dezidierten künstlerischen Selbstverständnisses: Kunst, als gedanklicher Prozess definiert, bedarf keines handwerklichen Könnens mehr, sondern basiert auf der Aneignung von Formen und Materialien alltäglicher Gebrauchsgüter; diese werden mit dem Vokabular des Künstlers verfremdet, umgedeutet, neu erfunden, indem Zeichen und Bedeutung aufgelöst und in einen freien Assoziationsstrom transformiert werden.*¹⁴²

Nannuccis Arbeit umfasst, wie bereits dargelegt werden konnte, den Austausch mit anderen Künstlern; in ihr wendet er sich vielen verschiedenen Lebens- und Schaffensbereichen zu, etwa mittels eines Verlags oder eines Archivs. Vor diesem Hintergrund werden der Prozess der Dokumentation einer Kunstszene und die Archivierung ihrer Zeugnisse zu einer künstlerischen Praxis.

Gerade in Bezug auf die künstlerische Kommunikation und die kontinuierliche Untersuchung des Kunstkontextes zeigt es sich, dass Nannucci Kunst nicht nur als ‚Kunstmachen‘ auffasst, sondern zugleich den künstlerischen Erfahrungswert sieht, den die Kunstschöpfung mit sich bringt. Nannucci selbst verwendet dafür den Begriff der „art experience“.¹⁴³ Das Archiv ermöglichte es ihm, durch Präsentation und Distribution des Archivmaterials in die Kunstszene hineinzuwirken. Der Dokumentationsprozess war Teil von Nannuccis Aktivität im künstlerischen Netzwerk. Er dokumentierte die Entwicklung der Kunstszene nicht zur Befriedigung seines privaten Sammlungsinteresses, sondern zum Zweck der Aktivierung des Materials.

In Nannuccis Verständnis von Kunst wird der Künstler zum Kunstvermittler. Detterer verweist in diesem Zusammenhang auf die Verlage *Exempla* und *Zona Archives Editions* sowie das Label *Recorthings*.¹⁴⁴ Die Funktion des Kunstvermittlers nahm bzw. nimmt Nannucci darüber hinaus auch im Kontext des Archivs ein, indem er den Arbeiten der avantgardistischen Kunst im Rahmen von *Zona* und *Zona Archives* ein Präsentationsforum und mit dem Archiv einen Ort der Erinnerung schuf. Auch unter der Perspektive von Kunstvermittlung als Kunst wird die der Vermittlung zugrunde liegende Aktivität, d. h. das Sammeln bzw. Dokumentieren, zu einer künstlerischen Arbeit.

6.3.3 Der künstlerische Raum

Seit der Gründung von *Exempla* schuf Nannucci eigene künstlerische Initiativen oder war an der Entstehung von Künstlerinitiativen und Kunsträumen beteiligt. Der Kunstraum von *Zona* wurde zu einem Treffpunkt für die alternative, junge Florentiner Kunstszene und Künstler aus aller Welt. Seine Anziehungskraft resultierte insbesondere daraus, dass es ein Forum des interdisziplinären Austauschs war, der Architektur, Musik, Dichtung und Literatur verband. Dies wird als Teil des Konzepts beschrieben, auf dem *Zona* basierte:

*From the beginning the joint of Zona [...] established that information and exhibitions should supervise the activity and the identity of the space. Not then the self-conceit and narcissism derived from patting their own backs, but the illuminating strategy of widening their comparison with the world, different cultures and different operative methods, obtained through an attentive weaving of contacts and connections with artists of different extractions, disciplines and artistic tendencies to be found amongst their emerging and most stimulating contemporary stratas and their elective affinities.*¹⁴⁵

Zona erfüllte die Funktion eines Informationsortes über neue, avantgardistische Tendenzen und aktuelle Entwicklungen in der Arbeit mit verschiedenen Medien. Die Künstlerinitiative verwies in ihren Aktivitäten auf das künstlerische Engagement vieler kleiner alternativer Einrichtungen und damit auf das Streben der Künstler nach Unabhängigkeit. Der Kunstraum war jedoch auch für künstlerische Experimente offen:

*Zona appears as a pure cultural concept, with a multilingual and multiethnic composition, a space of free cohabiting and transit at the same time. A shelter in the steppe, an alcove in the desert, in which the nomad and explorer artist momentarily finds hospitality and feels welcome.*¹⁴⁶

Das kulturelle Konzept der Künstlerinitiative basierte auf Interdisziplinarität, Internationalität und der Positionierung gegenüber Galerien und Museen. Insbesondere umfasste dieses Konzept jedoch auch das Zusammenspiel zwischen der Organisation von Kunst und ihrer Bewahrung, d. h. den Kunstaktivitäten und dem Archiv:

*Tracing the visual art's most significant polls, Zona managed also to privilege information on exhibition sphere. In fact, by relating the single artist's presence to a single evening, or for the shortest time required to hang the following manifestation, the setting becomes a pure event and makes it possible to grasp the difference with official spaces in which even the continuity in time establishes a kind of foul in the artistic product. The exposition of artist's work, this way limited in time, becomes rigidly functional to information.*¹⁴⁷

Über den konkreten Kunstraum hinaus wurde *Zona* durch das Archiv zu einem abstrakten Kunstraum. Hier bot sich ein Rahmen, in dem sich die in den 1960er und 1970er Jahren aufkommende Idee von Kunst als Kommunikation realisierte und abbildete: als Austausch zwischen Künstlern

und als Grundlage für den Austausch zwischen künstlerischen Disziplinen. Im Zusammenhang mit seinen Neonarbeiten formuliert Nannucci, welche Bedeutung der Raum für die Entfaltung von Kunst haben kann:

*Ich denke an einen Raum oder besser an eine Zone, in dem [sic] sich Kunst als Entgrenzung und als ein sich Entgegensetzen [sic] definiert.*¹⁴⁸

Dieser Gedanke lässt sich auch auf den Kunstraum *Zona* übertragen: Hier überschritt Kunst die traditionellen Grenzen zwischen ihren Teilbereichen, indem Künstler verschiedener Disziplinen im Rahmen von *Zona* gemeinsam arbeiteten.

Die Idee des Kunstraumes stellt ein grundlegendes Konzept in Nannuccis Werk dar. Die Kunsthistorikerin Andrea Domesle beschreibt auf der Grundlage ihrer Untersuchungen der Neonarbeiten die werkübergreifende Idee des Raumes:

*Gleich seinen Arbeiten der Konkreten Poesie, die über einzelne Seiten hinwegführen und das Buch als Ganzes benützen, so wird in den Ausstellungen die vorhandene Architektur als Gestaltungsfeld aufgefasst. Der Raum wird zum Behälter, zum Aufbewahrungsort der Schriften – ein dreidimensionales Buch oder der visualisierte Raum der Gedanken.*¹⁴⁹

Nannucci legt den Zusammenhang zwischen dem Kunstraum und dem Archiv wie folgt dar:

*For all the connections it was very positive to have one space, to where the artists could be invited to make exhibitions, internationally, with books, records. It was also one way to request material, not only to have it, but to let it circulate. I think the circulation of this kind of material is very important.*¹⁵⁰

In Bezug auf die Kommunikationsformen, die die Künstlerinitiative anwandte, und die Distributionswege, die sie nutzte, sprechen ihre Mitglieder selbst von *Zona* als einer „flexiblen Struktur“.¹⁵¹ Sie realisierten künstlerische Kommunikation in verschiedenen von ihnen selbst erzeugten Räumen, in Form des Archivs, im Präsentationsraum von *Zona* in der Via San Niccolò, in anderen Veranstaltungsorten, in den „Secret Events“ und in „ZonaRadio“. Die künstlerischen und dokumentarischen Materialien des Archivs wurden zunächst nicht als kunsthistorische Objekte betrachtet, kategorisiert und damit ihrem Kontext entzogen, sondern es wurde mit ihnen gearbeitet. Die Werke blieben auf diese Weise lebendig. Gegen Ende der 1970er Jahre hob der Künstler Glenn Lewis, Mitglied des kanadischen Künstlerkollektivs *Western Front*, als einen entscheidenden Schritt in der Kunst der 1950er und 1960er Jahre hervor, dass Künstler sich eigene Räume schufen, um in ihnen ihre künstlerische Arbeit zur Entfaltung zu bringen:

From the 50s and 60s artists have abandoned the immaculate shell of the gallery/museum to make their art in storefronts, on the street, in wheat-fields, across canyons, in empty spaces and stairways, in books, on video, with the body, with singing, with acting, and in the air. Much of the artmaking now has withdrawn from its isolation and is now partaking of the actions

*of the world. The impact of this has given rise to the artists' alternative/ parallel gallery system – it has effected the art-showing system, no less than the artmaking.*¹⁵²

Für diesen wesentlichen Aspekt in der Kunst, den Lewis hier beschreibt, stellte *Zona* ein Beispiel dar: Kunst entfaltete sich nicht mehr unbedingt im Galerieraum und drückte sich in alternativen Kunsträumen auf anderen Wegen, in anderen Formen aus: in Kooperationen, in einer interdisziplinären Arbeit und im Prozess der Kommunikation. Das Archiv wurde durch die Künstlerinitiative und deren Kunstraum geformt; der Kunstraum von *Zona* erweiterte das Konzept eines konventionellen Archivs. Das Archiv bildete die Grundlage für künstlerische Aktivitäten und fungierte als Kommunikationsmedium.

6.3.4 Der zeitgenössische Kontext: Das Archiv als Spiegel einer Epoche und Ausdruck kulturpolitischer Kritik

Nannucci war sich bewusst, dass die meisten Museen, Galerien und Bibliotheken die kunsthistorische Bedeutung der künstlerischen und dokumentarischen Materialien, die anlässlich von Ausstellungen und im Zuge des Austausches zwischen Künstlern entstanden, verkannten:

*Ich hatte den Eindruck, dass Seiten mit Konkreter Poesie, Künstlerbücher, Schallplatten von Künstlern, Einladungen zu Ausstellungen und auch weitere kleinere Dokumente, die an künstlerische Produktion gebunden sind, weder von Museen noch von Bibliotheken, teilweise auch nicht von Künstlern selbst, als kostbares Material betrachtet wurden.*¹⁵³

Neben ihrem künstlerischen Wert lag für Nannucci die Bedeutung dieser Produktionen auch darin, dass sie zum Verständnis eines bestimmten Kunstkontextes beitrugen. Sie dienten der Entwicklung einer unabhängigen künstlerischen Kommunikation und waren Zeugnisse einer künstlerischen Positionierung in den 1960er und 1970er Jahren. Tazzi merkt an, dass Nannucci die Kunstszene dokumentierte, in der er selbst aktiv war:

*Am Ende der sechziger Jahre und zu einem guten Teil des nachfolgenden Jahrzehntes zählt er zu einem Kommunikationsnetz, dem Künstler angehören, die eine „Szene“ etablieren, keine zentralisierte, sondern eine eher diffuse Szene, die den Zeitgeist mit determiniert.*¹⁵⁴

Der Zeitgeist der 1960er und 1970er Jahre manifestierte sich in Form von Ephemera, d. h. kleinen Publikationen, Zeitschriften, Einladungskarten, Plakaten, Flyern etc., die unter den Künstlern zirkulierten.

Die Postkarte als Träger von Informationen über Kunstmagazine, Künstlerzeitschriften, Künstler, Galerien und Ausstellungen bezeichnete Nannucci aufgrund ihrer Verfügbarkeit und Unmittelbarkeit als „easy information“.¹⁵⁵

Die Galerien oder Kunstorte, in denen alternative Künstler ausstellten, konnten nur selten die Herausgabe eines Katalogs finanzieren, so dass die Einladungskarte die Dokumentation ersetzte. So wurden ephemere Arbei-

ten, wie Postkarten, zu wichtigen Dokumenten einer Epoche. Nannuccis Archiv ist durch die Vielfalt der in ihm bewahrten Ephemera ein Spiegelbild dieser Zeit.

Das Programm von *Zona Archives* sowie der Bestand und die Funktion von *Zona* deuten darauf hin, dass beide Einrichtungen vom zeitgeschichtlichen Kontext geprägt wurden, in dem sie entstanden.¹⁵⁶ Die ideologische und politische Einstellung der jungen Künstler in den 1960er und 1970er Jahren äußerte sich in einer Kritik an Institutionen im Allgemeinen und einem Diskurs um die Institution des Museums im Besonderen.¹⁵⁷ Nannucci beschreibt den Kunstkontext der 1960er und 1970er Jahre als ein System, das von einer traditionellen Kunstauffassung dominiert wurde. Neue avantgardistische Kunstströmungen und junge Künstler, die experimentell arbeiteten und sich mit ihrer Arbeit gegen diese traditionelle Kunstauffassung wandten, wurden an den Rand gedrängt; sie hatten keine Möglichkeit auszustellen. Allerdings lehnt Nannucci es ab, von der sich in dieser Zeit formierenden unabhängigen Kunstszene als Szene der „marginal art“¹⁵⁸ zu sprechen. Zur künstlerischen Umgebung von *Zona* heißt es im unveröffentlichten Text über die Künstlerinitiative:

*The history of Florence is that of the biggest and more clamorous exodus of human resources due to the suffocation imposed by the leading political classes to the marginal character of ideas and research. In the same way the history of contemporary art in Florence is a long series of coitus-interruptus, of everlasting promises and of faded talents because of their own incapability to coagulate and flourish in this area that has been rendered sterile by the carelessness and alienation of a very particular modus-cogitandi. And the history is even one of the clamorous successes for those who give up and move. Thus only by having a deep knowledge of the city's social, political and economical mechanisms the extraordinary significance of Zona and what it represents can effectively be conceived.*¹⁵⁹

Die traditionsreiche Kunstszene von Florenz war auf die Pflege des kunsthistorischen Erbes fokussiert. Daraus erklären sich die ablehnende Haltung und das mangelnde Interesse gegenüber der zeitgenössischen Kunst. Für die 1970er Jahre, als eine Generation junger Künstler auftrat, konstatiert Nannucci eine Veränderung der Kunst- und Kulturszene:

*Florenz ist eigentlich eine Stadt, die der zeitgenössischen Kunst wenig Aufmerksamkeit schenkt und statt dessen das kulturelle Erbe pflegt. Aber zu Beginn der 70er Jahre gab es in Florenz Tendenzen, Kunstformen, die künstlerische Gattungen und Kategorien verbanden. Die Gründung von Zona war Ausdruck dieser Öffnung in Richtung experimenteller Tendenzen mit dem Ziel der Verschmelzung solcher getrennter Kategorien.*¹⁶⁰

Junge Künstler, deren Arbeiten sich traditionellen Kategorien entzogen, sei es durch ihr Format, ihren intermediären Charakter oder durch Medien und Materialien, in denen sie ausgeführt waren, sahen sich gezwungen, eigene, alternative Kunsträume zu schaffen.¹⁶¹ *Zona* schloss eine Lücke in der Florentiner Kunstszene, indem sich ihre Mitglieder insbesondere

kleinen, ephemeren, unpräzisen Druckarbeiten und Publikationen widmeten. Ende der 1960er bzw. Anfang der 1970er Jahre eröffneten neben *Zona* einige junge Kunstorte und Kleinverlage für zeitgenössische Kunst in Florenz, beispielsweise die Galerien *Schema* und *Area*.

Die in der alternativen Kunstszene zirkulierenden Informationen waren für die Künstler von besonderer Bedeutung. Da sie nicht zu den Sammlungsgegenständen der offiziellen Kunstinstitutionen gehörten und daher vom Vergessen bedroht waren, entstand in Nannucci der Wunsch, sie zu bewahren.¹⁶² Das Archiv war aus diesem Grund seit seiner Entstehung und auch, als es zu *Zona Archives* wurde, nicht allein auf seine Gegenwart, sondern auch auf die Zukunft ausgerichtet. Nannucci plädierte mit der Einrichtung des Kunstraumes *Zona*, dessen Bestandteil das Archiv war, für eine Kunstinstitution, die Experimentierfeld oder Kunstlabor sein sollte, offen gegenüber anderen Disziplinen und neuen Kunsttendenzen.¹⁶³

Das Museum seiner Zeit betrachtete er als „storage for works, that disappeared from the context or idea“.¹⁶⁴ Er beklagte damit die Dekontextualisierung der Kunst: In einem musealen Umfeld verliere das Werk seine Wirkungskraft, es würde bedeutungslos für seine Zeit, seinen ursprünglichen Kontext und damit auch für zukünftige Betrachter.¹⁶⁵ Nannucci spricht in diesem Zusammenhang von der „Energie“¹⁶⁶ des Werkes, die es aus der Dialektik mit seinem zeitlichen Kontext gewinne. Die Konzepte der Künstlerinitiative und des Archivs bildeten einen alternativen Entwurf zum geschlossenen Museumskonzept und zur statischen Struktur dieser Einrichtung. Künstlerinitiative und Archiv basierten darauf, dass sie aktive Bestandteile bzw. Zentren der alternativen Kunstszene darstellten. Nannucci äußerte mit seinen künstlerischen Initiativen nicht nur eine Kritik an der Museumsinstitution, sondern auch am System des Kunstmarktes.¹⁶⁷

Die Anlage eines eigenen Archivs für künstlerische und dokumentarische Materialien der alternativen Kunstszene zeugt von Nannuccis Misstrauen gegenüber der Bewahrungsfunktion der Museen. Die Aktivitäten im Rahmen von *Zona* und *Zona Archives* sollten der Tatsache entgegenwirken, dass die etablierten Kunstinstitutionen eine bestimmte Kunstszene ignorierten: *Even Zona is created for a need. This need is given by the urgency to fill in that „area of distraction“ towards contemporary art, created in an environment historically inclined to maintain that status-quo donated by the aegis of the case, according to accidental circumstances.*¹⁶⁸

Die Arbeit der Künstlerinitiative *Zona* gewann damit eine kulturpolitische Dimension. *Zona Archives* ist ein Beispiel der seit den 1960er Jahren sich formierenden *institutional critic* als einer neuen Kunstform.¹⁶⁹ In diesem Zusammenhang schreibt Nannucci zur Funktion des Archivs als ordnendes und bewahrendes Konzept in einer offenen und dynamischen Kunstszene:

Die Neigung, das Zerstreute festzuhalten, entsteht durch die Einsicht, dass das an die Peripherie Verdrängte der Inbegriff der Weisheit ist, die der Ablehnung der Akzeptanz entspringt. Die Wirklichkeit des Archivars weitet

*sich zu einer Flucht zwischen Zeiten hindurch, zwischen Zentrum und Peripherie; er spürt ein ständiges Schwanken zwischen dem Bewahren der Schemata und deren Zerschneiden, welches dem Entrückten und dem Verborgenen einen Spielraum gibt. Und dieses Verborgene ist der Widerpart dessen, was Archiv als konventionelles Symbol, als bloßes kulturelles Gedächtnis meint. Was wir über ein Archiv wissen, ist fern von dem, was wir in einem Archiv aufspüren, wenn wir den Sand der Zeit sieben: stored images.*¹⁷⁰

Nannucci arbeitete der Bildung von Hierarchien in der Kunst, die durch Marktmechanismen, Kunstkritik, Kunst- und Kulturinstitutionen entstehen, bewusst entgegen, indem er sich mit der Tätigkeit in den Verlagen, im Kunstraum und im Archiv den Arbeiten eben jener ‚peripheren‘ Kunstszene widmete.¹⁷¹ Die Mitglieder von *Zona* setzten durch ihre Veranstaltungen und die Distribution von Informationen einen dialektischen Prozess zwischen Künstlern und der Öffentlichkeit in Gang und stellten so die monopolisierte Legitimierungsfunktion offizieller Kunstinstitutionen in Frage. Das *Zerstreute*, das Körperlose der alternativen Kunstszene sollte im Archiv festgehalten werden, d. h. alternative Kommunikationsstrukturen und ephemere Kunstproduktionen, aber auch der Widerstand der Künstler gegenüber dem Kunstsystem und den Marktstrukturen. Dieser manifestierte sich in neuen, künstlerischen Prinzipien.¹⁷² Nannucci war es wichtig, dass die Bewahrungsstruktur den Inhalt eines Werkes nicht erstarren ließ. Die Ordnung eines traditionellen Archivs war nicht geeignet, um die Lebendigkeit und Dynamik dieser Kunstszene abzubilden. Er betont, dass nicht *Schemata* bewahrt werden sollten; die künstlerischen und dokumentarischen Materialien sollten nicht zu Relikten der Kunstszene werden. Nannucci entwarf in *Zona Archives* ein neues Archivkonzept: Er nutzte zwar den Rahmen bzw. die Fassade des konventionellen Archivs, wirkte jedoch der von ihm kritisierten Statik eines bloßen kulturellen Gedächtnisses entgegen, indem er die Bindung des Archivmaterials an Zeit und Kontext berücksichtigte. Dieses aktive, dynamische Archivkonzept legt Nannucci in „Stored Images“ dar:

*Die Spur ist die Grenze zwischen dem Offensichtlichen und dem Verborgenen. Das an Orte der Ablehnung Verdrängte, das durch das Vergessen an Wert zunimmt, und dessen Weisheit seinerseits Ablehnung akkumulierter Akzeptanz ist. Daher die Neigung, das Ganze der Erscheinung selbst in der äußersten Verstreutheit festzuhalten. Oder Attraktion des Peripherischen, die dem Marginalen einen Ort zuweist, das seinerseits wiederum einen Rand haben wird usw. mit den entsprechenden Schattierungen. Schließlich wird diese Flucht ins Unbegrenzte vom Archivar des Marginalen akzeptiert und er verwendet sie – auf die Gefahr hin, sein strengeres Schema zu zerschneiden – als dynamisches Prinzip, das am Ort der Widersprüchlichkeit seinen Spielraum findet.*¹⁷³ Die Dynamik und Dialektik des Materials blieb in *Zona Archives* durch seine (Re-)Aktivierung in Form von Ausstellungen und Publikationen erhalten.

Mit dem Umbruch des Kunstsystems gegen Mitte der 1980er Jahre, als das künstlerische Netzwerk seine Bedeutung verlor, wurde dem von Dyna-

mik und Dialektik gekennzeichneten Konzept des *Zona Archives* jedoch die Grundlage entzogen. Das Archiv konnte nicht mehr auf dieselbe Weise funktionieren wie zuvor. Nannucci reagierte auf diese Entwicklung, indem er Überlegungen zur Zukunft des Archivs anstellte und seine Aktivitäten in Bezug auf das Archiv änderte: Er widmete sich der Präsentation des Archivmaterials unter dem Titel „Zona Archives Productions“.¹⁷⁴

Das Archiv wurde zum Abbild seiner lebendigen Strukturen, indem es fortan insbesondere der Vermittlung diene. Durch den Ankauf von Materialien ist dieses Abbild immer dichter geworden. Allerdings werden dadurch auch die Strukturen des ursprünglichen Zustands, die das Archiv am Ende seiner aktiven Phase im Rahmen von *Zona* aufwies, mehr und mehr überlagert. Auch die Veränderung des Archivs kann als Teil des Archivkonzeptes gesehen werden. Nannucci reflektierte während der Aktivitäten im Rahmen der künstlerischen Initiativen kontinuierlich über deren Abschluss bzw. Umwandlung, „to maintain the idea of one project“.¹⁷⁵ Die neue Bedeutung des Archivs nach Mitte der 1980er Jahre erschließt sich vor dem Hintergrund von Detterers Überlegungen zu Nannuccis Künstlerbüchern: *Nannucci bestimmt sein Studio als universellen Ort und die Reise als mobiles Arbeitsfeld. In diesem Kontext werden die Artist's books zu Wegmarken einer Route durch ein Territorium, das der Künstler mit seinen Mitteln zu entgrenzen versucht.*¹⁷⁶

Detterer stellt den Ort, an dem Nannucci heute arbeitet, als ein offenes, entgrenztes *Territorium* dar. Das Archiv zeichnet ein Bild dieses Arbeitsraumes und des künstlerischen Erfahrungsprozesses, der sich in diesem Raum bis heute entfaltet hat, da sich auf der Grundlage der sich in seinem Konvolut befindlichen *stored images* Vernetzungen, Ereignisse und künstlerische Entwicklungen nachvollziehen lassen. Damit hat das Archiv seit Mitte der 1980er Jahre eine neue Bedeutung erhalten.

6.3.5 Das dynamische Konzept in Archiv und Werk Maurizio Nannucci und seine Bedeutung

Das Archiv nimmt aufgrund seiner langen Existenz eine Sonderstellung unter den künstlerischen Initiativen Nannuccis ein.¹⁷⁷ Der Künstler betont zudem, dass es sich erst im Rahmen der unterschiedlichen Initiativen und im Zusammenhang mit seiner künstlerischen Arbeit insgesamt entwickelte:

*Diese undefinierte Sammlung ist auf Grenzbereiche, auf Resonanz ausgerichtet. Sie ist ein Teil meiner Arbeit, weil ich mich sonst nicht über einen so langen Zeitraum hinweg damit beschäftigt hätte.*¹⁷⁸

Es lassen sich bestimmte wiederkehrende Ansätze, Prinzipien und Ideen erkennen, die die Realisierung einzelner Arbeiten, die künstlerischen Aktivitäten und auch das Archiv bestimmt haben. Es kann daher von einem dynamischen Gesamtkonzept gesprochen werden.¹⁷⁹ Detterer findet für

diese Dynamik in Nannuccis Werk die Formulierung: „Alles ist im Fluss, alles bewegt sich.“¹⁸⁰ Im Folgenden werden die Prinzipien erörtert, die Nannuccis künstlerische Arbeit und damit auch das Archivkonzept bestimmt haben. Zu diesen zählen das Prinzip der Sequenz, der Kommunikation, der Variation, der Offenheit, der Dynamik, der Vielfalt und der Grenzüberschreitung.¹⁸¹

Das Prinzip der Sequenz ist in Nannuccis Arbeit von konstanter Bedeutung. Unter der Perspektive dieses Prinzips wird deutlich, in welchem Verhältnis die verschiedenen Künstlerinitiativen zueinander stehen. Da Nannucci selbst die einzelnen Künstlerinitiativen als Sequenzen eines Prozesses der Kunsterfahrung begreift,¹⁸² rückt der konzeptuelle Zusammenhang zwischen ihnen in den Vordergrund.

Das Prinzip der Sequenz findet sich auch auf der Ebene des Archivs: Nannucci führt als Beispiel den Sammlungsbereich der Einladungskarten an.¹⁸³ In ihrer chronologischen Reihenfolge bilden sie eine Kette von Informationssequenzen und geben so Auskunft über die Entwicklung der Kunstszene.¹⁸⁴ Die einzelne Einladungskarte tritt dabei in den Hintergrund; sie entfaltet in einer Reihe mit anderen singulären ephemeren Zeugnissen und im Kontext des Dokumentationsmaterials ein abstrakteres, umfassenderes Informationspotential. Im Bestand der Einladungskarten spiegeln sich exemplarisch Dynamik und Entwicklung einer bestimmten Kunstszene wider, die sich auf andere Weise nur schwer abbilden ließen. Unter der Perspektive der Sequenz lassen sich auch die anderen Bereiche des Archivs betrachten: Jede einzelne Information erhält innerhalb des Konvoluts eine neue Bedeutung, indem die Objekte und Dokumente miteinander in Beziehung gesetzt werden. Chronologische Abfolgen werden sichtbar, durch die sich neue, übergreifende Strukturen entdecken lassen. In diesem Prinzip drückt sich auch die Freude des Künstlers an einem Spiel mit Assoziationen aus.

Das Prinzip der Kommunikation in Nannuccis Arbeit ist an verschiedenen Stellen bereits anschaulich geworden. Deutlich zeigt sich auch hier die Auffassung von Kunst als Kunsterfahrung: Für Nannucci war der direkte Austausch mit anderen Künstlern sowie die Auseinandersetzung mit ihren Arbeiten und Ideen immer von großer Bedeutung.¹⁸⁵ Die Teilnahme an der Entstehung unabhängiger Kommunikationswege, die ohne vermittelnde Instanzen zwischen Künstlern funktionierten, wurde in den 1960er Jahren zu einem künstlerischen Ansatz.¹⁸⁶ Nannucci führt zum Zusammenhang zwischen Kleinverlagen und der Entstehung eines internationalen künstlerischen Netzwerkes in seinem Katalog „Bookmakers“ aus:

In the early Sixties only a very few artists were creating and publishing their own books. Others gradually began to discover the book as an appropriate medium and method. These artists have been travelling and meeting up together, and now form a loose network of experimentation which we all thoroughly enjoy. [...] Later on, artists moving between Concrete Poetry,

*Fluxus, Minimal Art and Conceptual Art also joined the network and widened the circle of artist editors.*¹⁸⁷

Nannuccis Aktivitäten basieren auf der Idee des Netzwerkes und der Informationszirkulation.¹⁸⁸ *Zona* war eine Initiative, die ins internationale künstlerische Kommunikationsnetzwerk der alternativen Kunstszene integriert war:

The capacity to receive in its minimum space everything, of specific quality, that allows itself to be elaborated, places Zona in an unique position.

*Zona, place of numerous strategic points, takes Florence back to a communicative centralisation through minimum and marginal signs.*¹⁸⁹

Die Bedeutung, die Nannucci dem Streben nach künstlerischer Unabhängigkeit durch eigene Kommunikationsformen beimaß, findet ihren Ausdruck u. a. im Archiv, in dem er die Zeugnisse dieser Kommunikation bewahrte. In den Neonarbeiten, Künstlerbüchern, Multiples etc. zeigt sich das Prinzip der Kommunikation durch die kontinuierliche Verwendung von Sprache.¹⁹⁰ Kommunikation und Austausch bestimmen auch heute noch die Arbeit Nannuccis, sie bilden die Grundlage für die Aktivitäten im Kontext von *BASE*.

Auch die Variation ist ein übergreifendes Werkprinzip: Nannuccis Arbeit umfasst ein breites Spektrum an Variationen,¹⁹¹ da er mehrfach frühere Arbeiten, Ideen und Untersuchungen aus vergangenen Phasen wieder aufgenommen und fortgesetzt hat. Die Ideen werden zum künstlerischen Material, ihre Realisierungen bilden verschiedene Wege, diese Ideen zu kommunizieren.

Die Werke entstehen im Verlauf einer künstlerischen Untersuchung und stellen deren vorläufige Ergebnisse dar. Als Zwischenergebnisse markieren sie die einzelnen Sequenzen eines offenen, kontinuierlichen Arbeitsprozesses.¹⁹² Ein Beispiel dafür sind die bereits erwähnten Arbeiten zur Farbe, „*Sessanta Verdi Naturali*“. Nannucci führte diese Identifikationsstudien zur Farbe Grün mithilfe verschiedener Medien aus: Er realisierte ein Künstlerbuch, ein Mappenwerk und eine fotografische Auflagenarbeit, in denen er jeweils unterschiedliche Gesichtspunkte des Themas zur Ausführung brachte.¹⁹³ Auf diese Weise entstanden voneinander differierende Versionen einer Arbeit.

Im Sinne des Prinzips der Variation und Wiederholung stellen die Stationen des sich verändernden Archivs Momentaufnahmen und damit vorläufige Resultate eines kontinuierlichen Werkprozesses dar. Das Archiv umfasst auf diese Weise einen Prozess der künstlerischen Untersuchung einer bestimmten Kunstszene. Es lässt sich als eine Folge von Abbildern und Manifestationsformen eines künstlerischen Erfahrungsprozesses bezeichnen. Nannucci setzt das Prinzip der Variation in einen Zusammenhang mit Erinnerung und Gedächtnis:

Die Wiederholung soll nicht so sehr als konstante Verwendung der gleichen Materialität unter ständigem Bezug auf Schrift und Farbe begriffen werden, sondern im Zusammenhang mit der Erinnerung, mit der Verfestigung eines Bildes. Bevor es die Schrift gab, wurde die Wiederholung als Gedächtnis-

übung zur Bewahrung und Weitergabe von Erinnerung eingesetzt. Sie ließ die Übertragung und Aufwertung von Gemeinplätzen zu. Diese bilden sich dort aus, wo das Gedächtnis in einem reflexiven Bezug auf sich selbst eine Art Zirkelschluss eingeht. [...] Zu den Gemeinplätzen der Kunst gehört auch der Titel, eine Art Denkbild, eine „Ikone“ des Geistes.¹⁹⁴

Der Künstler verweist hier auf einen kulturgeschichtlichen Aspekt von Erinnerungsstrategien und stellt so fest, dass Bilder sich durch Wiederholung verfestigen. Die Wiederaufnahme von Ideen ist eine künstlerische Strategie, die Nannucci anwendet, um kontinuierlich nach neuen Zusammenhängen zu suchen und neue Strukturen herauszubilden. Das Prinzip der Variation lässt sich vor diesem Hintergrund auf das Archiv und den seiner Entstehung zugrunde liegenden Dokumentationsprozess übertragen: Die Veranstaltungen, die Nannucci und die Mitglieder von *Zona* mithilfe des Archivbestandes realisierten, sind Variationen eines Themas, nämlich des gesamten Spektrums der alternativen Kunstproduktion der 1960er und 1970er Jahre.

Ein Aspekt dieses Themas ist die Idee des Archivs als solche. Variationen dieses thematischen Aspektes finden sich in Nannuccis Werk sowohl auf inhaltlicher als auch auf konzeptueller Ebene: Bereits seit Mitte der 1970er Jahre setzte er sich mit zeitgenössischen Künstlerarchiven auseinander, kooperierte mit ihren Gründern und besuchte deren Einrichtungen.¹⁹⁵ In den 1990er Jahren arbeitete er auch künstlerisch über Archive und Archivstrukturen. 1992 erschien das Künstlerbuch „Stored Images“.¹⁹⁶ Das Medium Buch wurde hier selbst zu einer Art Archiv, das die Erinnerung an verschiedene Archive bewahrt: Die Fotos zeigen Innenansichten von *Zona Archives*, *Western Front* (Vancouver), *Printed Matter* (New York), dem *Art Information Centre* (Middelburg), *Other Books and So* (Amsterdam), *Franklin Furnace* (New York), *Art Metropole* (Toronto) u. a. Die Fotos werden durch einen fortlaufenden Text, eine poetische Reflexion über Funktion und Konzept, Sinn und Bedeutung von Archiven, miteinander verbunden. In diesem Text griff Nannucci jedoch auch Begriffe wie Gedächtnis und Bewahrung, Öffentlichkeit und privater Raum, Zentrum und Peripherie auf. 1994 erschien das Künstlerbuch „Hortus Botanicus“,¹⁹⁷ in dem Nannucci Fotografien von botanischen Gärten versammelte und auf visueller Ebene miteinander in Beziehung setzte. Das Buch umfasst darüber hinaus eine Liste mit den Adressen von 500 Gärten dieser Art in aller Welt, wodurch Nannucci auch eine virtuelle Vernetzung zwischen ihnen herstellen konnte. Ein vergleichbares Konzept liegt dem Jahrbuch aus dem Jahr 2002 zugrunde.¹⁹⁸ Dieser Handkalender enthält Fotografien von unbestimmten Orten, die auf mehreren Reisen aufgenommen wurden. Das Archiv als solches, so zeigt sich, ist in Nannuccis Werk ein abstraktes Konzept, das in Variationen in verschiedenen Arbeiten zum Ausdruck kommt.

Wesentlich ist auch das Prinzip der Offenheit, das bereits im Zusammenhang mit dem Kunstraum, den Nannucci in seiner Arbeit erzeugt, zur Sprache gekommen ist.

Die Offenheit eines Werkes zeigt sich darin, dass der Kontext Einfluss auf dessen Ausführung nimmt. Diese unterschiedlichen Einflüsse lassen sich anhand der einzelnen Sequenzen der Arbeitsprozesse nachvollziehen. Bracht untersucht den Aspekt der Offenheit im Kunstdiskurs der 1960er bis hinein in die 1970er Jahre und geht dabei hauptsächlich von Umberto Ecos Publikation „Opera aperta“ (1962) aus. Als diskursbestimmend betrachtet Bracht die Zeit- bzw. Kontextgebundenheit eines Werkes:

Seit den 1960er Jahren geht es in einigen Teilen der Kunstpraxis, in der Kunsttheorie und vor allem in der Künstlertheorie [...] um Kunstwerke, die auf ihre Rezeption und Interpretation im jeweiligen Kontext referieren. Es gibt nicht den Kontext oder das Werk allein, um mit dem herrschenden Diskurs zu reden, sondern eine Vielzahl von Konstellationen aufgrund der strukturellen Koppelung zwischen dem Kunstwerk und seinem Kontext. Das Kunstwerk wie auch die Einheit „Kunstwerk und Umwelt“ besitzen Identität nur als Einheit von Identität und Differenz. [...] Das Werk wie auch sein Kontext sind nur als Transformation, Anamorphose, Metamorphose zu begreifen. Das Kunstwerk ist daher nur eine Ansammlung von Momenten innerhalb realer Prozesse, die immer eine soziale Dimension besitzen. Die soziale und immer auch zeitliche Dimension der Kunst gewinnt als Bestandteil von Kunsttheorien, aber auch von Künstlertheorien in den siebziger Jahren die Oberhand.¹⁹⁹

Nannucci erweist sich als ein Vertreter dieses Fundierungsprogramms. Das Prinzip der Offenheit in seinem Werk ist auf einen systemischen Ansatz zurückzuführen.²⁰⁰ Dieser zeigt sich dort, wo das Werk aktiv ist, d. h. wo es auf künstlerischer Aktivität, auf Austausch und Kommunikation basiert, wie im Fall von *Zona Archives*.²⁰¹ Kunst ist für Nannucci kein determiniertes Objekt, sondern ein offener Erfahrungsprozess.

In diesem Kunstverständnis, dem die Idee von Kunst als Prozess zugrunde liegt, zeigt sich das Prinzip der Dynamik. Nannucci betont, dass Aktivität und Dynamik zur beständigen Erneuerung seines Werkes beitragen und sich kontinuierlich neue Perspektiven ergeben:

Damit möchte ich die Dynamik prozesshafter Erfahrungen in den Vordergrund rücken, die von großer Bedeutung für meine Arbeit sind, und die sich durch Reisen im Sinne einer Art „Practice“ immer wieder erneuern. Wenn ich unterwegs bin, integrieren sich Begegnungen, Eindrücke und Erfahrungen, Sprache und Bild zu einer Serie sich überschneidender Bezüge. Im ständigen Wechsel der Konfigurationen weitet sich das Aufgefundene zu einer Passage, deren Endpunkt ich nicht sehe.²⁰²

Die Dokumentation, auch das Sammeln von Erfahrungen, ist für den Künstler kein abgeschlossener Prozess; die Aktivierung der gesammelten bzw. dokumentierten Gegenstände und Eindrücke entwickelt sich aus der Situation heraus und beeinflusst andere Werkbereiche.²⁰³

Das konventionelle Archiv sieht Nannucci im Gegensatz dazu als statisches Gebilde, wie er anhand seiner Künstlerbücher ausführt:

*Es kann sein, dass man in Hortus Botanicus und Stored Images Grundstrukturen des Modells Archiv wiederentdeckt; bezogen auf die beiden Bücher, wie auch auf meine Arbeit ganz allgemein, scheint mir der Begriff des Archivs jedoch zu statisch, insofern als er zu sehr den Aspekt des Bewahrens in den Vordergrund stellt.*²⁰⁴

Das Archiv wird hier als eine geschlossene, passive oder auch statische Einrichtung wahrgenommen, sofern seine Hauptfunktion in der Bestandsbewahrung liegt. Im Kontext von Nannuccis Werk, das auf dynamischen Abläufen und auf der Neukonfiguration von Erfahrungen basiert, wird *Zona Archives* allerdings zu einem sich wandelnden Rahmen dieser Prozesse.²⁰⁵ Das Archiv selbst ist ein *work in progress*; auch in ihm herrscht eine Dynamik, die sich, wie bereits gezeigt worden ist, in Kommunikation und Austausch, aber auch in der Korrelation mit anderen Arbeitsbereichen des Künstlers ergibt. *Zona Archives* dient nicht allein der Bewahrung von Ergebnissen der künstlerischen Prozesse, sondern war und ist in diese durch Ausstellungen, Konzerte, Festivals etc. eingebunden.

Ein weiteres Prinzip ist das der künstlerischen Vielfalt. Es wird hier insbesondere mit dem Prozess des Sammelns respektive der Dokumentation in Beziehung gesetzt. In verschiedenen, bereits genannten Arbeiten wandte Nannucci Sammeln oder Dokumentieren als künstlerische Strategie an, beispielsweise in der Klangkunstarbeit „Parole“ (1976/1978),²⁰⁶ aber auch in den Künstlerbüchern „Sessanta Verdi Naturali“ (1977) und „Hortus Botanicus“ (1994). Diesen Arbeiten ging ein Prozess der Suche, Beobachtung und Zusammenstellung voraus. Die Ergebnisse dieser Aktivitäten, d.h. Wörter wie im Fall von „Parole“ bzw. Abbildungen wie im Fall der genannten Künstlerbücher, wurden anschließend in einem Medium vereint. Ziel der Sammlungs- oder Dokumentationsstrategie ist es, das Wesentliche eines bestimmten Gegenstandes oder Begriffs herauszuarbeiten: in „Sessanta verdi naturali“ das Wesen der Farbe Grün durch die Ansammlung möglichst vieler verschiedener Grüntöne,²⁰⁷ in „Parole“ das Wesen der Stimme durch eine breite Skala verschiedener Klangfarben und Tonfrequenzen. In der Gegenüberstellung von Varianten erzeugen die Wörter bzw. Abbildungen eine Struktur, die über die allgemeine Bedeutung der visuell oder klanglich abgebildeten Dinge hinausweist. Nannucci sieht im Sammeln eine künstlerische Praxis, die eine neue Bedeutung der Dinge generiert: *Um [...] mit Benjamin zu sprechen: Wer sammelt, befreit die Dinge vom Fluch, nützlich zu sein. Das ist ein Aspekt des Zusammentragens von verschiedenen Gegenständen. Und es ist auch eine Entdeckungsreise in das Innere eines Konzepts. Es hat mich immer fasziniert, das Besondere im Allgemeinen zu betrachten und den Punkt zu finden, an dem sich das Unableitbare, also das Wesentliche, konkretisiert.*²⁰⁸

Die wesentliche Struktur eines Objektes oder einer Entwicklung wird insbesondere durch die Vielfalt hervorgehoben. In Bezug auf das Archiv sind dies, so konnte bereits aufgezeigt werden, der Zeitgeist der 1960er und 1970er Jahre und die Entwicklungen in der Kunst, die sich seit den 1950er

Jahren mit der Entstehung der neuen Avantgarden vollzogen. Beides offenbart sich über den umfangreichen Bestand des Archivs, der die Vielfalt der avantgardistischen Kunstformen umfasst.

Auf die Grenzüberschreitung im Werk von Nannucci ist bereits verschiedentlich eingegangen worden.²⁰⁹ Unter der Betrachtung dieses Prinzips erweitert sich die Rolle des Künstlers und die Bedeutung künstlerischen Schaffens: Vermittlung und Bewahrung werden zu künstlerischen Aktivitäten. Das Aufgabenfeld des Künstlers tastete Nannucci nach Grenzbereichen ab, indem er die Person und deren Erfahrungen ins Zentrum rückte. Tazzi geht darauf im Folgenden ein:

*Der Künstler [...] bringt seine Erfahrungen in die Arbeit ein. Er versucht seine Autonomie und Integrität zu bewahren. Dazu nutzt er, wie sie auch Nannucci genutzt hat, eine Untersuchung, die in viele Richtungen geht. Das Ergebnis dieser „Disseminazione“ (Ausstreuung) bedeutet nicht eine Fragmentierung des eigenen Tuns, sondern die Diaspora von einem Territorium, das von den Regeln der Tradition gezeichnet ist.*²¹⁰

Tazzi nähert sich dem Aspekt der Grenzüberschreitung unter der Perspektive der künstlerischen Motivation; er betrachtet u. a. die Neugier des Künstlers Nannucci und stellt fest:

*Der Künstler verlässt das ihm zugeteilte Gebiet, ohne ein schlechtes Gewissen wegen der verlorengegangenen Aura, die die traditionelle Kunst umgab. Er untersucht die ihn umgebende Welt [...].*²¹¹

Nannucci realisiert ein Werk als Projekt und erzeugt dadurch mehr als ein rein materielles Objekt. Der künstlerische und persönliche Erfahrungsprozess wird bei ihm Teil des Kunstwerkes.

Im Anschluss an die Betrachtung der verschiedenen Werkprinzipien zeigt sich, dass sich das Archivkonzept von *Zona Archives* nur in seiner Dynamik beschreiben lässt, da das Archiv mit seinem zeitlichen Kontext und mit dem Werk Nannuccis in Verbindung steht. Die dem Gesamtwerk immanenten Prinzipien fügen sich in jeweils unterschiedlichen Konstellationen zusammen und bilden die Grundlage der einzelnen Arbeiten und künstlerischen Initiativen Nannuccis. Sie haben auch die Form des Archivs geprägt. Das verbindende Element zwischen diesen Bezugspunkten ist die Person des Künstlers selbst.

Es ist daher nicht möglich, *Zona Archives* aus dem Kontext der anderen künstlerischen Initiativen Nannuccis herausgelöst zu betrachten. In den 1970er und 1980er Jahren war das Archiv Bestandteil der Künstlerinitiative *Zona*. Es war einer von Nannuccis Beiträgen zu *Zona*, mit dem er der Künstlerinitiative Kontinuität verlieh.²¹² Die Initiativen als solche bilden keine Kontinuität. *BASE* beispielsweise kann nicht als Fortsetzung von *Zona* bzw. *Zona Archives* bezeichnet werden. Es sind vielmehr die künstlerischen Prinzipien, die eine Verbindungslinie zwischen den einzelnen künstlerischen Initiativen Nannuccis erzeugen.²¹³ Der Unterschied zwischen diesen liegt in der wechselnden Haltung der beteiligten Künstler und den

differierenden Kontexten: Nannucci selbst betont, dass seine Einstellung zur Kunst, zu Kunstinstitutionen und zu seiner eigenen Arbeit aufgrund des ideologisch gefärbten Zeitrahmens der 1960er und 1970er Jahre heute eine andere ist als während der Gründung von *Exempla* und *Zona*.²¹⁴ Darüber hinaus muss berücksichtigt werden, dass das Archiv ein Element in Nannuccis Gesamtwerk ist. Die einzelnen Bereiche des Archivs, die Nannucci unter den Stichworten Künstlerbücher, Audio-Arbeiten, Ephemera, *Small Press*, Konkrete Poesie und Multiples zusammenfasst, stellen Bezugspunkte im Werkprozess dar, die miteinander in formaler oder inhaltlicher, konzeptueller oder visueller Relation stehen.²¹⁵ Diese Bezugspunkte werden erst durch die Person des Künstlers aktiviert, der die Verbindungen zwischen ihnen herstellt. Es ist auch Nannucci selbst, der sein Werk und dadurch auch das Archiv nach außen öffnet.²¹⁶

6.4 Resümee

Zona Archives existiert heute seit mehr als drei Dekaden. Hervorgegangen ist es aus den künstlerischen Aktivitäten Nannuccis, in denen sich der Gedanke der Dokumentation nahezu von Beginn an findet. Erst im Rahmen von *Zona* nahm das Archiv allerdings eine konkrete Bedeutung und einen gewichtigen Umfang an. Nach Auflösung von *Zona* ist der Archivbestand bei Nannucci verblieben.

Die Besonderheit von *Zona Archives* liegt darin, dass das Archiv im Kontext eines offenen Kunstraumes wuchs, von mehreren Künstlern genutzt wurde und elementarer Bestandteil der Künstlerinitiative war. Die Künstlerinitiative selbst hat sich in das Archiv eingeschrieben und seine Entwicklung, seine Gestalt sowie die Archivpraxis geprägt, was sich bereits am Archivnamen festmachen lässt. In gleichem Maße ist die Person Nannuccis von Bedeutung, denn das Archiv steht mit den anderen Werkbereichen des Künstlers in Beziehung; das Archiv und die Aktivitäten im Kontext des Archivs tragen seine Handschrift. Umgekehrt beeinflusste die Existenz des Archivs auch die künstlerischen Aktivitäten von Nannucci, deren Dokumentation wiederum ins Archivkonvolut eingegangen ist und bis heute eingeht. Nannucci fasst Kunst als Kunsterfahrung auf; das Archiv ist zu einem Teil von Nannuccis Leben und Arbeit geworden, d. h. es ist ein Bestandteil seines Erfahrungsprozesses.

Unter verschiedenen Perspektiven betrachtet erweist sich *Zona Archives* sowohl als künstlerisches Medium als auch als Kunstwerk. Nannucci brachte bei der Realisierung des Archivs dieselben künstlerischen Prinzipien zur Anwendung, die auch die Grundlage anderer Arbeiten bilden. Vor diesem Hintergrund ist *Zona Archives* als eigenständiges Kunstwerk zu bezeichnen. In Nannuccis Kunstauffassung kann ein nicht-abgeschlossener künstleri-

scher Prozess ein Werk darstellen. Das Archiv zeigt sich als offenes, d. h. nicht endgültiges Abbild von Ideen, Strukturen und Zusammenhängen einer sich verändernden Kunstszene.

In diese Kunstszene brachte Nannucci das Archiv aktiv ein, wodurch es zu einem künstlerischen Medium wurde: Während der Zeit der Künstlerinitiative *Zona* bildete der Bestand von *Zona Archives* die Grundlage für Veranstaltungen und Kooperationen, die im Rahmen von *Zona* stattfanden. Insbesondere war das Archiv für Nannucci ein Medium der Kommunikation, durch das er mit der Öffentlichkeit und anderen Künstlern in Kontakt trat. Der Aspekt der Zirkulation von Informationen ist kontinuierlich mit dem Archiv umgesetzt worden.

Für das Archivkonzept von *Zona Archives* ist der Begriff der *Kunsterfahrung* zutreffend. Dieser Begriff vermag die Dynamik des Archivs wiederzugeben, die es vor allem im alternativen Kunstraum entfaltete. Das Archiv unterliegt einem ständigen Wandel. Es wurde von den künstlerischen Initiativen Nannuccis geprägt und von seinem zeitgeschichtlichen Kontext beeinflusst, d. h. von Ideologien und künstlerischen Diskursen. Diese Einflüsse haben auch die Einstellung des Künstlers und seine Arbeit mit dem Archiv geprägt. So schreibt Nannucci über das Archiv: „It is in continuous flux...“²¹⁷

- 1 Als Gründungsjahr von *Exempla Editions* wird in der Literatur entweder 1967 oder 1968 angegeben. Für 1968 vgl. Ausst.-Kat. Hannover 2002; Detterer 2002. Für 1967 vgl. Nannucci 2002a, S. 388. 1967 erschien auch das erste Multiple bei *Exempla* (vgl. Nannucci 1967).
- 2 Eine Biografie des Künstlers findet sich u. a. bei Domeste 1998, S. 26–28; Ausst.-Kat. Hannover 2002.
- 3 Vgl. Ausst.-Kat. Braunschweig 1980, S. 116. Früheste Beispiele für Nannuccis Arbeit stellen die 1964 aus mehreren Blättern bestehenden „Dattilogrammi“ (zu übersetzen etwa mit „Stücke auf der Schreibmaschine“) dar. Vgl. auch Nannucci 1976a.
- 4 Vgl. Williams 1967.
- 5 Vgl. Bibliografie in Ausst.-Kat. Hannover 2002.
- 6 „Anthology 1967/1993“, Usine Fromage, Frac Haute Normandie, Rouen, 1993. Für eine Abb. vgl. Ausst.-Kat. Wien 1995, S. 179.
- 7 Vgl. Ausst.-Kat. Braunschweig 1980, S. 116.
- 8 Der Computer war hier das Medium, mit dem sowohl die visuellen als auch die akustischen Vorgänge untersucht wurden. Ein Beispiel für eine Arbeit, in der Nannucci den Computers einsetzte, zeigt der Ausstellungskatalog des Kunstvereins in Braunschweig mit „Nine colours“ (Computer-Programm) von 1971; vgl. Ausst.-Kat. Braunschweig 1980, S. 127.
- 9 Die Untersuchung des verwendeten Mediums war neben der Erzeugung von Räumen, d. h. dem eigentlichen künstlerischen Ergebnis, von Bedeutung, wie Nannucci erklärt: „*Ich muß gestehen, dass die Motivationen immer visueller Art waren. Auch bei der elektronischen Musik, wo ich mit ein und demselben Programm sowohl einen sichtbaren als auch akustischen Vorgang schilderte: den variierten Raum. Doch dann gab es da noch etwas anderes. Um zum Beispiel einen Computer zu verwenden, waren Kenntnisse über Informationstheorie physikalisch-mathematischer Art nötig. Wichtiger als die Ausführung war für mich die Erfassung von Problemen der Kunstgattung, die mich interessierte.*“ Nannucci [1978] 1980, S. 114.
- 10 Diesen Ansatz greift Nannucci in den Neonarbeiten wieder auf: Die Kommunikationsmöglichkeit eines Mediums war für ihn als Künstler entscheidend. Unter diesem Gesichtspunkt traf er eine Auswahl unter den Medien und bestimmte ihre Anwendung in einem Werk; vgl. Nannucci [1978] 1980, S. 114.
- 11 Nannucci [1978] 1980, S. 114.
- 12 Für das Jahr der ersten Einzelausstellung finden sich zwei Angaben, 1965 (vgl. Ausst.-Kat. Braunschweig 1980, S. 116) und 1967 (vgl. Ausst.-Kat. Wien 1995, S. 210).
- 13 Nannucci nahm beispielsweise an der Veranstaltung „6 audizioni di musica elettronica“ (*Conserva-*

- torio *Cherubini*, Florenz, 1966), am „Forum on Poetry“ (*Greater London Arts Association*, London, 1967) und am „Intermedia“-Festival („Parole sui muri“, Fiumalbo, 1967) teil.
- 14 Vgl. Nannucci 1996, S. 108. Im Laufe der 1960er Jahre erweiterte Nannucci den Bereich der von ihm verwendeten Medien um die Fotografie, das Video, das Hologramm, die Ansichtskarte und das Radio.
- 15 Nannucci 1996, S. 108.
- 16 Einer der ersten Künstler, zu denen Nannucci Kontakt aufnahm, war Alberto Giacometti. Nannucci lernte ihn einige Jahre vor dessen Tod 1966 in Paris kennen. 1963 hatte er von Giacometti ein Telegramm erhalten, das Nannucci als eines der ersten Dokumente seiner sich rasch erweiternden Korrespondenz mit Künstlern bezeichnet; vgl. Interview Nannucci 2005, Z. 248–254.
- 17 Nannucci [1978] 1980, S. 113f.
- 18 Vgl. Interview Nannucci 2005, Z. 1364; 1368–1370. Das zweite „Intermedia-Festival“ fand 1968 statt.
- 19 Nannucci 1968b. Das Künstlerbuch erschien in dem von Jochen Gerz und J. F. Bory 1967 gegründeten Autorenverlag *Agentzia*. „Play texte“ war Nannuccis erstes Künstlerbuch. Bis einschließlich 1975 schuf er sieben weitere Künstlerbücher.
- 20 Detterer 2002.
- 21 Vgl. Nannucci 1967. Die Auflage umfasste insgesamt 10 Exemplare. Für eine Abb. vgl. Sticker Nr. 54 (Beilage) in: Ausst.-Kat. Hannover 2002.
- 22 Vgl. Nannucci 1968/69. „Boîte à poésie“ wurde von Nannucci mehrfach realisiert. Für eine Abb. vgl. Sticker Nr. 28 (Beilage) in: Ausst.-Kat. Hannover 2002.
- 23 Mit der Schachtel schuf Duchamp den Rahmen für eine Gesamtrepräsentation seines Werkes in Form von Miniaturproduktionen. Die Idee dazu entstand 1935: Er hatte die Absicht, ein Album von nahezu allem herzustellen, was er gemacht hatte. Dieses Album war als Schachtel (*boîte*) geplant, doch erwies sich die erste entworfene Ausführung als zu instabil, so dass ein Tischler einen Holzkasten „als *boîte für die boîte*“ anfertigen musste; vgl. Bonk 1989, S. 2. Duchamp führte hier seine Äußerungen in einer Einheit als modellhafte und ideale Zusammenstellung vor, mit der er sich in eine Distanz zur Kunstwelt begab.
- 24 Glasmeier stellt heraus, dass viele Künstlerpublikationen, die im Kontext des Fluxus und Happenings entstanden, aufgrund der experimentellen Grundhaltung der Künstler die Form einer Schachtel annahmen. Die traditionelle Form des Buches wurde im Fluxus aufgebrochen: „*Hier wurden alle möglichen Erscheinungen des Künstlerbuchs durchexerziert. Vom Buch als selbstverlegtes Kleinod das Buch als Schachtel, als Objekt bis hin zur Fadenheftung im Schuber reicht die Palette der Formen. [...] Parallel dazu entstanden kleine Boxen, Auflagenobjekte, Zeichnungen und eben Bücher, die den Vorteil hatten, verschickt werden zu können, um das freundschaftliche kommunikative System aufrecht zu erhalten.*“ Michael Glasmeier in: Ausst.-Kat. Stuttgart 1994, S. 21.
- 25 Vgl. Nannucci 1968c. Für eine Abb. vgl. Sticker Nr. 50 (Beilage) in: Ausst.-Kat. Hannover 2002.
- 26 Detterer verdeutlicht den Zusammenhang zwischen beiden Aspekten beispielhaft anhand der Multi-*ples*: „*Die neue Erfahrung einer schrankenlosen, globalen Kommunikation stimulierte Künstler, sich mit Serienobjekten als Medium und ‚Message‘ in eine sich rapide erweiternde Kommunikationskette einzuklinken. Dabei fungierte die Vervielfältigung des Objektes als Drehscheibe, mittels derer sich Kunst von konventionellen Kreativitätsvorstellungen löst und ihre Reichweite ausdehnt, indem sie selbst periphere, außerhalb der Zentren der Kunstwelt zirkulierende Umlaufbahnen erreichen kann.*“ Detterer 2002.
- 27 Vgl. Interview Nannucci 2005, Z. 780f.
- 28 Vgl. Interview Nannucci 2005, Z. 725.
- 29 Vgl. Maurizio Nannucci in: Friedel 1995, S. 181.
- 30 Vautier 1971.
- 31 „Fluxshoe“, u. a. Falmouth (U.K.), 1972–1973.
- 32 Der Künstler Bill Gaglione berichtet von einigen Projekten der Künstlergruppe *Zona* in seinem Artikel über italienische Mail Art; vgl. Gaglione 1984, S. 376.
- 33 Vgl. Friedman 1995, S. 3–16; bes. 4f. In der frühen Phase der Aktivitäten der *NYCS* prägten insbesondere die Persönlichkeit Johnsons und dessen Ideen die im Entstehen begriffene Mail Art. Sie zeichnete sich durch eine direkte und persönliche Interaktion aus und besaß eine Tendenz zum Privaten, etwa durch private Briefe und interne Aktivitäten. Für Johnson war jede Mail-Art-Arbeit weniger ein soziales oder politisches Statement als vielmehr ein persönlicher künstlerischer Ausdruck. Vgl. auch Craven 1984, S. 117–121; Fine 1984, S. 122–124.
- 34 Vgl. Interview Nannucci 2005, Z. 806–811.
- 35 Bei *Western Front* erschien das Video „Sometxts“ (vgl. Nannucci 1987a); bei *Art Metropole* erschien u. a. das Künstlerbuch „L.H. Lives Here“ (vgl. Nannucci 1987c).
- 36 Die Verfasserin bezieht sich hier auf ein Telefonat mit Maurizio Nannucci am 9.12.2005.
- 37 Auch in den Publikationen des Kleinverlags *Ecart Publications* zeigt sich deutlich ein charakteristisches Erscheinungsbild; insbesondere in den Publikationen der Mitglieder von *Ecart*. Dieser besondere ‚Duktus‘, der eine spezielle ästhetische Qualität besitzt, geht auf die autodidaktisch erlernte Drucktechnik und die eingeschränkten Druckmöglichkeiten zurück; vgl. Bonvier/Cherix 1997, S. 33. Im Vergleich mit den Publikationen der anderen Archive für Künstlerpublikationen ist die Ausprägung des individuellen Stils bei Nannucci besonders auffällig. Dieser Stil eint die einzelnen Publikationen auf einer formalen, gestalterischen Ebene.
- 38 Der Begriff ‚Intermedia‘ wurde erstmals von Samuel Taylor Coleridge (1812) verwendet und in den

- 1960er Jahren von Dick Higgins wiederbelebt; vgl. Higgins 1966. Higgins bezeichnete damit alle Werke, die auf konzeptueller Ebene verschiedene Genres miteinander verbinden bzw. in denen verschiedene Genres eine „konzeptuelle Fusion“ eingehen; vgl. Blom 1992, S. 207. Nach Higgins ist Fluxus im Bereich des Intermedia zu verorten.
- 39 Dettterer 2002.
 - 40 Vgl. Nannucci 1969b. Für eine Abb. vgl. Sticker Nr. 40 (Beilage) in: Ausst.-Kat. Hannover 2002.
 - 41 Auch andere Farbrecherchen vereinigen konzeptuell zwei Medien miteinander, beispielsweise das Künstlerbuch „Sessanta verdi naturali“; vgl. Nannucci 1977a. Domesle setzt sich in ihrer Arbeit mit diesem Werk auseinander; vgl. Domesle 1998, S. 139f.
 - 42 Vgl. Nannucci 1969a.
 - 43 Die Holzschachtel aus dem Jahr 1968/1969 enthält Dokumente, Stempel, ein Tonband, eine Schiefertafel, Fotos, Sticker, Bücher, kleine Objekte und Ephemera. Dasselbe Prinzip findet sich in den verschiedenen Realisierungen des Multiples „Creare l'artista creativo“.
 - 44 Vgl. Nannucci 1968a. Für eine Abb. vgl. Sticker Nr. 66 (Beilage) in: Ausst.-Kat. Hannover 2002.
 - 45 „The Book“ umfasst Dias, ein Foto, ein Plakat, Postkarten, ein Tonband und verschiedene Papiere.
 - 46 Die Arbeit „Scrivere camminando“ wurde später zur Grundlage eines Künstlerbuches und eines Multiples; vgl. Nannucci 1978.
 - 47 Vgl. Ohrt 1990, S. 83–86 (siehe hierzu auch Abb. XIV. „Guide psychogéographique de Paris“, Guy Debord). Zur Rezeption des Situationismus in Westeuropa und insbesondere zum Einfluss des Situationismus auf die Entwicklung konzeptueller Kunststrichtungen in Westeuropa vgl. Gintz 1999, S. 31; 36.
 - 48 Für eine Abb. vgl. Ausst.-Kat. Braunschweig 1980, S. 132f.
 - 49 Vgl. Domesle 1998, S. 27. Die erste Neonarbeit ist „Alfabeto fonetico“ aus dem Jahr 1967. Das Werk besteht aus einem langen Schriftzug, der die Buchstaben des Alphabets in phonetischer Schreibweise wiedergibt.
 - 50 Für eine Abb. vgl. Ausst.-Kat. Wien 1995, S. 40f. Für die frühen Arbeiten stellt Domesle fest, dass sie sich von der Leinwand sowie vom Bildmedium lösen. Sie greifen in den Raum hinein. Dieser Prozess geht einher mit der Entdeckung neuer Kunstformen; vgl. Domesle 1998, S. 135f. In der Arbeit „Colors, red, blue, yellow, white, green“ sind die einzelnen Farbwörter noch von jeweils vier entsprechend farbigen Neonröhren umgeben, die rechtwinkelig sind und sich wie ein (Bild-)Rahmen um das Wort fügen.
 - 51 Die in Neon ausgeführten Farbwörter entsprechen farblich der Wortbedeutung. Für Abbildungen der einzelnen Werke vgl. Ausst.-Kat. Wien 1995, S. 46f; Ausst.-Kat. Braunschweig 1980, S. 129. Zur tautologischen Beziehung, dem linguistischen Aspekt in den Neonwerken vgl. Domesle 1998, S. 138f.
 - 52 Zum Begriff *Art Organization* vgl. Interview Nannucci 2005, Z. 234. Nannucci legt hier dar, dass der Begriff Organisation mit der Idee verbunden ist, die künstlerischen und dokumentarischen Materialien der 1960er und 1970er Jahre vorzustellen, zu präsentieren und mit ihnen zu arbeiten. Vgl. auch Informationsblatt Zona 2002.
 - 53 Vgl. Interview Nannucci 2005, Z. 234–236.
 - 54 Zur Bewegung der „radikalen Architektur“ siehe Pettena, Gianni: „Radicals“. URL: <http://www.giannipettena.it/inglese/radical/centro.htm> [Stand: April 2005]. Vgl. Pettena 2000. Zu Pettena siehe Pettena, Gianni: „Gianni Pettena“. URL: <http://www.giannipettena.it> [Stand: April 2005].
 - 55 Für bibliografische Angaben zu Mayr siehe Music Information Center Austria (mica): „Albert Mayr“. URL: http://alt.mica.at/person/person_detail.asp?clr=5&iID=58148 [Stand: April 2005].
 - 56 Für weiterführende bibliografische Angaben und eine Liste ausgewählter Ausstellungen und Konzert-Performances vgl. u. a. Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 270f.
 - 57 Vgl. Interview Nannucci 2005, Z. 1413. Während der 1970er Jahre beschäftigte sich Chiari in Konzerten, Performances und Aktionen mit der Verbindung von optischen und akustischen Eindrücken. Auch der visuellen Kommunikation mittels Musik galten viele seiner Arbeiten. In diesen operierte er immer wieder mit dem Medium Video; vgl. Ausst.-Kat. Braunschweig 1980, S. 40–55.
 - 58 Siehe auch BASE: „Paolo Masi e Pier Luigi Tazzi. Pro memoria locale“. URL: <http://www.baseitaly.org/masi.html> [Stand: April 2005].
 - 59 Siehe auch Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: „Mario Mariotti“. URL: <http://www.italian.it/mariomariotti/> [Stand: April 2005].
 - 60 Mayr entwickelte eigene Konzepte zur Musiktherapie, die er auch in der Praxis erprobte (Volterra). In theoretischen Untersuchungen und künstlerischen Arbeiten beschäftigte er sich mit dem Phänomen der Zeit, indem er u. a. versuchte, musikalische Kriterien auf den Alltag bzw. die Zeitorganisation im Alltag zu übertragen. Siehe Kulturverein Milbertshofen: „Albert Mayr“. URL: http://ourworld.compuserve.com/Homepages/kulturverein_milbertshofen/mayr.html [Stand: April 2005].
 - 61 Für eine Liste der Einzel- und Gruppenausstellungen von Nannucci vgl. u. a. Ausst.-Kat. Wien 1995, S. 210–219. Die Liste enthält sowohl Ausstellungen von *Zona*, an denen Nannucci auch als Künstler beteiligt war, als auch Ausstellungen, an denen er parallel zu *Zona* teilnahm.
 - 62 Diese Kontakte entstanden alle um die Zeit der Gründung von *Zona*. 1974 schrieb Nannucci den vermutlich ersten Brief an Armleder (datiert auf den 21.3.1974). Dem Brief legte er den Katalog seiner Ausstellung in Graz bei. Vermutlich ging diesem Brief eine Katalogsendung von *Ecart* an Nannucci voraus, da er sich in seinem Brief auf Kataloge von *Ecart* bezieht. Auf diesen ersten Briefwechsel folgte eine lange währende Korrespondenz zwischen beiden Künstlern. Die Korrespondenz

- liegt weitgehend vollständig im *Archiv John M. Armleder/Ecart, Cabinet des estampes*, Genf, vor. Im Brief vom 21.3.1974 schlug Nannucci eine Zusammenarbeit vor, für die Armleder in seiner Antwort vom 2.4.1974 einige Vorschläge machte, darunter eine Einzelausstellung bei *Ecart* über Nannuccis Arbeit und eine gemeinsame Publikation. Mit dem Brief sandte Armleder seine Publikation „Rainbows in Heaven“ (vgl. Armleder 1973). Gegen Ende 1975 besuchte Nannucci Sohm in Markgröningen (vgl. Brief von Maurizio Nannucci an Hanns Sohm vom 19.1.1976, Florenz) aus Interesse und Neugier hinsichtlich des *Archiv Sohm*, aber auch aus zahnmmedizinischen Gründen. Dieter Roth hatte Nannucci auf das *Archiv Sohm* aufmerksam gemacht. Roth war es auch, der ihm von den unkonventionellen Gegenleistungen für eine Zahnbehandlung in der Praxis von Sohm erzählte, die in künstlerischen Arbeiten bestand; vgl. Interview Nannucci 2005, Z. 906–911.
- 62 Ausgestellt wurden Neon-Werke, Arbeiten aus der Reihe der „Dattilogrammi“, Farbrecherchen und andere Editionen. Anlässlich der Ausstellung entstand eine Künstlerpublikation; vgl. Nannucci 1975a. Zur Ausstellung und Publikation vgl. Bonvier/Cherix 1997, S. 48; 127. Über die Entstehung dieser Publikation berichtet Nannucci in seiner Korrespondenz an *Ecart*; vgl. u.a. Brief von Maurizio Nannucci an John M. Armleder vom 28.11.1975.
- 63 Vgl. Nannucci 1975b. Insgesamt umfasste die Publikation 17 Beiträge von u.a. John M. Armleder, James Lee Byars, Giuseppe Chiari und Jochen Gerz. Vgl. Nannucci 1975c.
- 64 Vgl. Bonvier/Cherix 1997, S. 33.
- 65 Seit der Gründung von *Zona* bis 2002. Die Zahl, die Nannucci nennt, umfasst auch die Veranstaltungen im Rahmen von *Zona Archives*, da *Zona* als Künstlerinitiative bis Mitte der 1980er Jahre Bestand hatte; vgl. Informationsblatt *Zona* 2002.
- 66 *Zona* o.J., S. 3.
- 67 *Zona* o.J., S. 3.
- 68 50 Künstler aus unterschiedlichen künstlerischen Bereichen nahmen an den insgesamt 28 Veranstaltungen im Rahmen von „Monografie“ teil: „[...] from the artist to the editor, from the architect to the musician, from the collector to the artisan.“ *Zona* o.J., S. 3.
- 69 *Zona* o.J., S. 3.
- 70 Als weitere Teilnehmer von „Parola e Suono“ sind u.a. Maurizio Nannucci, Sten Hanson, Henry Chopin, Robert Lax, Bernard Heidsieck, Adriano Spatola, John Giorno, Ernst Jandl, Emmett Williams und Brion Gysin zu nennen.
- 71 Die *Fonoteca* war zugleich ein künstlerisches Projekt, durch das Arbeiten der Klangkunst im weitesten Sinne zugänglich gemacht werden sollten. Die Werke konnten angesehen und angehört werden. Die *Fonoteca* fand großen Zuspruch in der Kunstszene und hatte viele Besucher. Nannucci setzt das Projekt heute fort, indem er eine Auswahl der Klangkunstwerke in einer Art Wanderausstellung der Öffentlichkeit präsentiert.
- 72 Andere Veranstaltungen, die als *work-in-progress* gelten können, waren beispielsweise das „Small Press Scene“-Festival (1975/1976), das durch eine Serie von Präsentationen von Magazinen und Künstlereditionen fortgesetzt wurde, zu denen auch die 24-Stunden-non-stop-Veranstaltung „Small Press Scene“ (1984) zählte. Auch „Zona Internationale Situationniste“ (1977) lässt sich als *work in progress* beschreiben. Das Material dieser Ausstellung sollte zu einer Art frei verfügbarer Bibliothek werden.
- 73 An der Organisation und Realisierung waren auch das *British Council* und die *Architectural Association* (London) beteiligt; vgl. *Zona* o.J., S. 6.
- 74 Darunter das Festival „Zona Artist's Films“ (1976), das „Independent Super8 Films from Australia“-Festival (1985), das im Rahmen der Präsentation australischer zeitgenössischer Kunst stattfand, sowie „Video Arte in Gran Bretagna“ (1984); vgl. *Zona* o.J., S. 6f.
- 75 Das Festival, das in der Literatur meist nur unter dem Jahr 1976 genannt wird, begann bereits im Dezember des vorhergehenden Jahres; vgl. *Zona* o.J., S. 3; vgl. Briefe von Maurizio Nannuccis an John M. Armleder vom 31.12.1975 und 23.3.1976, Florenz.
- 76 *Zona* o.J., S. 3.
- 77 Über diese Schwerpunkte hinaus widmete sich Nannucci Ausstellungen und Veranstaltungen in den Bereichen Ephemera, Musik und Avantgarde, etwa mit „Zona Internationale Situationniste“ (1977) und „Patamostra“ (1981); vgl. Interview Nannucci 2005, Z. 1447f.
- 78 Vgl. Schraenen 1996c, S. 15.
- 79 Vgl. Ausst.-Kat. Florenz 1976b.
- 80 Eine Serie kleiner Ausstellungen widmete sich einzelnen Künstlermagazinen und Künstlereditionen, darunter „Oolo“, „BaoBab“, „The Fox“, „Mèla“, „Zweitschrift“, „Pim“ und „AEIUO“. Im Juni des Jahres 1984 fand die 24-Stunden-Veranstaltung „Small Press Scene“ statt: Hier wurden Informationen über das Thema präsentiert und weitergegeben. Zwei weitere Veranstaltungen sind in diesem Zusammenhang zu nennen, die „British Small Press Bookfair“, eine Buchmesse, die ausschließlich die Produktionen der Kleinverlage in England präsentierte, und „Inbound/Outbound“ (1977). Letztere wird als „documentation of alternatives in art“ beschrieben und umfasste Filme, Installationen, Videoarbeiten und Performances; vgl. Nannucci 1976c. Die hier ausgestellten Arbeiten waren *Zona* von Künstlern aus aller Welt zugesandt worden.
- 81 Vgl. Nannucci 1996, S. 109. An anderer Stelle wird der Bestand von *Zona Archives* aufgelistet, der auf das Material des *Exempla*-Archivs zurückgeht: „The material collected up until now is exceptionally important: the *Small Press* collection (1000 magazine titles), the artist's books (3500 volumes), the sonar material [„sonar material“ ist gestrichen, an den Rand hat Nannucci stattdessen „audio-works by artists“ gesetzt] with records and tapes (1000 titles) of new music, audioworks by artists

- and poets (for thousands of playing hours) and the concrete and visual poetry collection (over 6000 documents) in which the file *Exempla Archive's materials converged*." Zona o.J., S. 7.
- 82 Interview Nannucci 2005, Z. 679–684. An anderer Stelle gibt Nannucci als Eckdaten des *Exempla*-Archivs 1968 bis 1974 an; vgl. Nannucci 2005. Erst gegen Ende der 1970er Jahre kann das Archiv *Exempla* vollständig in der Künstlerinitiative aufgegangen sein, da Nannucci in einem Brief an Hanns Sohm aus dem Jahr 1979 von zwei Archiven berichtet: „Here i work to much to [sic] a project of the D.A.V [...] that will be an archive organised by the municipality of florence – The Archive of *Exempla/my* [...] with poesia concrete, audioworks, artists' books is a little reality – the same for Zona Archives of small presses, postcards, small art, intermedia – If you have something available in smart copies please send it to Zona [...]“ Brief von Mauricio Nannucci an Hanns Sohm vom 5.6.1979.
- 83 Weitere Ausstellungen dieser Ausrichtung waren „Zona Genève“ (vermutlich Anfang 1980) und „America in a Box“ (vermutlich Mitte der 1980er Jahre). Für die Organisation von „Zona Genève“ zeichnete Marino Vismara verantwortlich. Zur Realisierung der Ausstellung wurden Verbindungen zu jungen Künstlergruppen und Künstlerinitiativen im Umkreis des Magazins „Furor“ hergestellt. Darüber hinaus leitete diese Ausstellung den Austausch mit alternativen Kunsteinrichtungen und Künstlerinitiativen in Genf ein, insbesondere mit *Ecart*, *Gaetan* und dem *Centre d'Art Contemporaine*.
- 84 So ergab sich ein kontinuierlicher Austausch mit kanadischen Künstlern und alternativen Kunstorten in Kanada. In diesem Zusammenhang fand eine Serie von künstlerischen Interventionen statt, u.a. von *General Idea*, Bill Vazan und Vincent Trasov; vgl. Zona o.J., S. 4f. Der Bestand des Archivs wurde um kanadische Magazine erweitert, darunter „Parachute“, „Impulse Impressions“, „Fuse“, „Parallogramme“ und „File“. Auch dokumentarische Materialien alternativer kanadischer Kunstorte wie *Western Front*, *Art Metropole* und *A Space* gingen ins Archiv ein.
- 85 Siehe Franklin Furnace: „Franklin Furnace“. URL: <http://www.franklinfurnace.org> [Stand: April 2005].
- 86 Steve Piccolo, Mitglied der Musikgruppe *Lounge Lizard*, nahm zwei künstlerische Interventionen vor („Demos Project“ und im Rahmen der Ausstellung „Le Pietre Graffiate...“). Gemeinsam mit Maurizio Nannucci und Piero Pelù entstanden Performances (*Vivita Galerie* und *Salt Peanuts Jazz Club*).
- 87 Die Ausstellung wird wie folgt beschrieben: „A series of categories proposed in a sampling of over 3000 examples pointed out, besides accomplishing their informative duties, creative and original elements that artists use to send messages and documents regarding their own work.“ Zona o.J., S. 6.
- 88 Für eine Bibliografie der wichtigsten Schriften über die S.I. und ihre Künstler vgl. Ohrt 1990, S. 312–323. Unter den Besuchern der Situationismus-Ausstellung von *Zona* waren auch der Initiator und einer der Hauptprotagonisten dieser Avantgardebewegung, Guy Debord. Ohrt lässt die Ausstellung „Zona Internationale Situationniste“ unerwähnt, geht jedoch auf eine Ausstellung im *Centre George Pompidou* (1989) ein; vgl. Ohrt 1990, S. 323–325.
- 89 Zona o.J., S. 6.
- 90 Zona o.J., S. 6.
- 91 Zu den eingeladenen Kritikern gehörten Cherubini, Carboni, Paporoni, Bonfiglioli, Frisa, Sproccati, Panicelli, Gualdoni, Tosi, Verzotti, Grazioli und Parmesani.
- 92 Zona o.J., S. 4.
- 93 Vgl. Interview Nannucci 2005, Z. 1295f.
- 94 Eine Auswahl der im Rahmen von „ZonaRadio“ gesendeten Arbeiten wurde 1995 als CD herausgegeben; vgl. Audio-Arbeit Florenz 1995. Die Beiträge auf dieser CD stammen u.a. von Chris Burden, John Baldessari, Richard Prince & Bob Goyer, Vito Acconci, Katharina Fritsch, Christian Boltanski, Bruce Nauman, James Lee Byars, Antonio Muntadas, Lawrence Weiner, John Giorno und Maurizio Nannucci.
- 95 Für einen Überblick über Dokumente, Materialien und Künstlerpublikationen, die bei *Zona Archives* erschienen, vgl. Bibliografie in: Ausst.-Kat. Hannover 2002.
- 96 Vgl. Ausst.-Kat. Florenz 1976b; Ausst.-Kat. Florenz 1976a.
- 97 Neben „Rosso. Poemadroitinerante“ (1967) und „Do it yourself/Homage to Malewitsch“ (1968) erschienen auch die Multiples „Always endeavor to find some interesting variation“ (1975) und „Art“ (1990) bei *Exempla*.
- 98 Im Selbstverlag erschienen „The Medium is word“ (1968), „Boîte à poésie“, „WHT“ (1969) und „As blue“ (1970/71).
- 99 Die erste Arbeit, die hier erschien, war Nannuccis Klangkunstarbeit „Parole“ (Schallplatte); vgl. Audio-Arbeit Florenz 1978. Im Laufe der folgenden Jahre erschienen Arbeiten von u.a. Dick Higgins, Terry Fox, Robert Lax und Maurizio Nannucci. Einen Überblick bietet die Katalogliste von *Zona Archives Editions*, vgl. Katalogliste Zona 2002. Vgl. auch ‚Discographie‘ in: Ausst.-Kat. Villeurbanne 1987.
- 100 Vgl. Audio-Arbeit Milan 1975; Audio-Arbeit Florenz 1988; Audio-Arbeit Florenz 1989a.
- 101 „Mèla. Aperiodico di scrittura ed immagini da Marciana, Isola d'Elba.“ Rom, Biancoenero Edizioni, 1976–1981. 5 Ausgaben; vgl. Mèla 1976–1981.
- 102 Dettterer schreibt zum Erscheinungsbild, Programm und Konzept der Künstlerzeitschrift: „Zur Wandzeitung aufgefaltet präsentiert ‚Mèla‘ Beiträge der Protagonisten signifikanter Kunstrichtungen [...]. Die Beiträge von Künstlern, Musikern, Dichtern [...] verbinden sich zu einer ‚Fusion‘, die eng gefasste Kategorien und Gruppenbildungen im Kultursektor überwand, lange bevor der Ansatz des ‚crossover‘ von den Kunstrichtungen der 90er Jahre wieder aufgenommen wurde.“ Dettterer 2002. Zum crossover vgl. auch Groos/Müller 1998, S. 11–15; 325–329.

- 103 Seit 1967 hat Nannucci mehr als 50 Ausstellungen und Festivals mit dem Archivbestand realisiert, in Büchereien, Museen, Archiven und öffentlichen Kunstinstitutionen; vgl. Nannucci 2002a.
- 104 Interview Nannucci 2005, Z. 215–222.
- 105 Beispielsweise in der Form von Audio-Anthologien wie „Audio Intellect“ (vgl. Audio-Arbeit Florenz 1988) und „Fluxus Anthology“ (vgl. Audio-Arbeit Florenz 1989a). Neben den Audio-Arbeiten erschienen auch Künstlerpublikationen verschiedener Künstler in Nannuccis Kleinverlag, etwa von James Lee Byars (vgl. Byars 1990), Sol LeWitt (vgl. LeWitt 1988), John M. Armleder (vgl. Armleder 1989). Für weitere Publikationen, die bislang bei *Zona Archives Editions* erschienen sind, vgl. Katalogliste Zona 2002.
- 106 Zona o. J., S. 7.
- 107 Anlässlich der Ausstellung entstand ein Katalog; vgl. Ausst.-Kat. Jyväskylä 1987.
- 108 Die zweite Neonphase des Künstlers begann 1979 und reicht bis in die Gegenwart; vgl. Domesle 1998, S. 27.
- 109 Zu den wieder aufgenommenen Arbeiten zählen „The missing poem is the poem“ (1969; 1979), „Who’s afraid of red, yellow and blue“ (1970; 1980; 1990), „Blue Klein, Rosa Fontana“ (1969; 1989) etc. In den Zweitstücken variierte Nannucci beispielsweise die Farbe und/oder die Ausrichtung der Schrift an der Wand (horizontal, vertikal); vgl. Domesle 1998, S. 145.
- 110 Das Raumgreifende wird hier durch die Größe der Schrift erzeugt, vgl. Domesle 1998, S. 146f; 150.
- 111 Beispiele im Bereich der Multiples stellen „Quasinfinito“ (1975/1994), „Boîte à poésie“ (u.a. 1967/1968/1969/1970) und „Creare l’artista creativo“ (etwa 1975/1977) dar.
- 112 Vgl. Domesle 1998, S. 149; Elger 1995, S. 79; 85; 88.
- 113 Ein Beispiele dafür stellt u. a. das Multiple „Let’s talk about art“ dar (vgl. Nannucci 1999), ein Prägestempel, der den Titel-Satz zeigt. Darüber hinaus ist die Fotoarbeit „Does this image fill your concept of art, music, poetry, philosophy, mathematics?“ zu nennen (vgl. Nannucci 1980a).
- 114 Zu den ephemeren Arbeiten Nannuccis vgl. Nobis 2002. Dettterer betont die Vielfalt und den Facettenreichtum in Nannuccis Werk, vgl. Dettterer 2002.
- 115 Neben Nannucci zählen zu den Gründungsmitgliedern von *BASE/Progetti per l’Arte* Mario Airò, Marco Bagnoli, Massimo Bartolini, Antonio Catelani, Vittorio Corsini, Fabio Cresci, Daniela de Lorenzo, Carlo Guaïta, Andrea Marescalchi, Paolo Masi, Massimo Nannucci, Paolo Parisi, Robert Pettena, Pedro Riz à Porta, Remo Salvadori und Addo Lodovico Trinci.
- 116 Vgl. Base Flyer 2004.
- 117 Für Kurzbeschreibungen einzelner Veranstaltungen vgl. Base Flyer 2004. Für weitere Informationen zu *BASE*, auch zu den einzelnen Mitgliedern, siehe *BASE: „BASE/Progetti per l’Arte“*. URL: <http://www.baseitaly.org> [Stand: April 2005].
- 118 Vgl. Base Flyer 2004.
- 119 „Base/Progetti per l’arte“. Florenz, Base Edizioni, Mai 2002; vgl. Base 2002.
- 120 Vgl. Interview Nannucci 2005, Z. 1422–1433.
- 121 Vgl. Nannucci 2002a.
- 122 Vgl. Interview Nannucci 2005, Z. 1135–1185.
- 123 Allerdings lässt sich eher von einer Funktions- und Bedeutungsverschiebung des Künstlerbuches in den 1990er Jahren und damit auch einer Neudefinition des Künstlerbuches in den 1990er Jahren sprechen. In Konzept, Gestaltung bzw. Form differieren diese Künstlerpublikationen deutlich von den Künstlerbüchern, die in den 1960er und 1970er Jahren entstanden. Viele der jüngeren Künstlerbücher stehen in Zusammenhang mit Installationen, beispielsweise bei dem schweizerischen Künstlerteam Peter Fischli und David Weiss oder dem amerikanischen Künstler Matthew Barney. Die Bedeutung und Gestaltung von Künstlerbüchern seit den 1990er Jahren bildet ein eigenes und bislang nicht erschlossenes Feld der Kunstgeschichte. Als leitgebend kann hier die 2006 vom *Studienzentrum für Künstlerpublikationen/ASPC* organisierte Ausstellung „Die 90er. Vom Künstlerbuch zur CD-ROM“ (8.1.–19.3., *Neues Museum Weserburg Bremen*) genannt werden.
- 124 Siehe Ausst.-Kat. Hannover 2002.
- 125 „Zona People. A non profit art space. Firenze 1979/1985. Photos/documents/editions“, *Mamco*, Genf, 2003.
- 126 Vgl. Informationsblatt Zona 2002. Vgl. auch Nannucci 1996, S. 108f.
- 127 Nannucci verwendet den Begriff nicht im herkömmlichen Sinn für Kleinverlage, sondern bezieht sich damit auf alle von Künstlern publizierten Arbeiten, für die er keine eigene Rubrik eröffnet; vgl. Interview Nannucci 2005, Z. 434; 442; 465–467.
- 128 Der Archivbereich der auditiven Arbeiten entstand größtenteils auf der Grundlage jener Veranstaltungen, Konzerte und Installationen, die von der Künstlerinitiative *Zona* organisiert bzw. realisiert wurden. Dieser Bereich besteht aus zwei Schwerpunkten, einerseits Schallplatten und Kassetten, etwa der Neuen Musik, andererseits Klangkunstwerke von Künstlern oder Dichtern, darunter auch Lautpoesie etc.; vgl. Zona o. J., S. 4; 7. Daneben gibt es dokumentarische Aufnahmen und Life-Mitschnitte der diversen Veranstaltungen, d. h. der Konzerte und Performances. Auch die später publizierte Auswahl aus Mitschnitten von „ZonaRadio“ zählt zu diesem dokumentarischen Material; vgl. Audio-Arbeit Florenz 1995.
- 129 Der Bestand umfasst nur wenige und unzusammenhängende dokumentarische Materialien zum Punk und Samisdat. Diese gehören zwar zum Archiv, es wurde jedoch nicht mit ihnen gearbeitet. Auch Publikationen der Beat-Generation und der Avantgarde der 1920er Jahre widmete Nannucci seine Aufmerksamkeit. Diese künstlerischen und dokumentarischen Materialien gehören nicht

- zum Bestand von *Zona Archives*; vgl. Nannucci 2005.
- 130 Vgl. Papritz 1976a, S. 318f.
- 131 Vgl. Detterer 1995, S. 126f. „Not all at once“ besteht aus verschiedenfarbigen Neonröhren, die auf dem Boden angeordnet Worte und unbestimmbare, teils geometrische Formationen bilden. Für eine Abb. (Detailaufnahme) vgl. Ausst.-Kat. Wien 1995, S. 186f. Eine vergleichbare Neonarbeit Nannuccis ist „The Shadow of Light“ (1993), eine kreisförmige Installation, die von der Decke herabhängt. Sie besteht aus zahlreichen verschiedenfarbigen Neonröhren, die teilweise unförmig sind, teilweise quadratische Formen bilden.
- 132 Detterer 1995, S. 127.
- 133 Maurizio Nannucci in: Detterer 1995, S. 127.
- 134 Maurizio Nannucci in: Detterer 1995, S. 136f.
- 135 Nannucci 1992.
- 136 Zur Problematik der Dokumentation neuer avantgardistischer Kunstrichtungen vgl. u. a. Morgan 1994, S. 33–35; 38–47.
- 137 Maurizio Nannucci in: Friedel 1995, S. 180f.
- 138 Auf verschiedenen Plakaten und in Publikationen der Künstlerinitiative wurde darauf hingewiesen, dass *Zona* auch ein Archiv umfasste. Das Plakat zur Ausstellung bzw. zum Festival „A.u.s.t.r.a.l.i.a.“ (1983) weist beispielsweise den Namen „Zona non-profit art space & archives“ auf. Vgl. auch Interview Nannucci 2005, Z. 1445–1448.
- 139 *Zona* o. J., S. 7.
- 140 Zur Bedeutung seines Besuchs in Markgröningen erläutert Nannucci: *„And to be confronted with such an enormous material – it was just a very large archive – was very important for me. But at the same moment he [Sohm] gave me the intuition about the material that I would like, which could interest me. Because at that time I was not so much interested in working at or planning one archive. I was collecting different things. And mostly I was curious to understand in which way artists open their experiences not only to the production of art works, but to all other aspects. And in Sohm it was easy to see.“* Interview Nannucci 2005, Z. 920–930.
- 141 Detterer 2002.
- 142 Detterer 2002.
- 143 Interview Nannucci 2005, u. a. Z. 687; 1197f.; 1209; 1223.
- 144 Vgl. Detterer 2002.
- 145 *Zona* o. J., S. 2.
- 146 *Zona* o. J., S. 3.
- 147 *Zona* o. J., S. 5.
- 148 Maurizio Nannucci in: Detterer 1995, S. 131.
- 149 Domesle 1998, S. 156.
- 150 Interview Nannucci 2005, Z. 723–726.
- 151 *„The choice of being precarious and semi-clandestine is a conscious one, a necessity to look at things from a privileged vanishing point from which to easily sack the common sense and the far too many certainties that a too often worn down way of thinking and manner tends to give to communication. [...] In spite of this situation [finanzielle und organisatorische Schwierigkeiten], thanks to its agile and flexible structure, to its dense network of direct concerts and meetings, performances and installation.“* *Zona* o. J., S. 3.
- 152 Lewis [1978] 1979, S. 110.
- 153 Nannucci 1996, S. 108.
- 154 Tazzi 1995, S. 13f.
- 155 Interview Nannucci 2005, Z. 88.
- 156 Zum Einfluss des Zeitgeschehens, auch im Hinblick auf die Entwicklungen in der Kunst, merkt Nannucci an: *„Hinsichtlich der verschiedenen Bewegungen, die mit meinem Werk assoziiert werden können, konkrete Poesie oder Fluxus oder auch Concept Art, möchte ich bemerken, dass sicherlich kein Künstler gegenüber dem Zeitgeschehen gleichgültig sein kann. Ich will noch hinzufügen, dass er als Zeitgenosse ähnliche Antworten auf gleiche Fragen geben kann. Die Originalität liegt anderswo, sie kann nicht auf Schemata reduziert werden. Im Gegenteil, sich einem Stereotyp zu unterwerfen, kann einige Künstler gegenüber anderen privilegieren, jene nämlich, die dem Modell besser entsprechen, die leichter einzuordnen sind.“* Maurizio Nannucci in: Friedel 1995, S. 180.
- 157 Nannuccis Beitrag zur Diskussion um die Institution des Museums, die von Künstlern, Kunstschaffenden und Kunstkritikern geführt wurde, war nicht nur praktischer Natur. Mit der Idee und Aktualität des Museums setzte er sich auch theoretisch auseinander; vgl. Nannucci [1978] 1980, S. 115. Zur Institutionskritik in der Kunst der 1960er Jahre vgl. Bracht 2002, S. 329f. Bracht beschreibt die Institutionskritik als eine neue Kunstform, die sich als eine Bewegung darstellte und dem Bereich der Konzeptkunst entstammte.
- 158 Für den Begriff ‚marginal‘ möchte Nannucci ‚sozial‘ verwenden. Im Zuge der politischen Dynamik der 1960er Jahre rückte das Soziale als besondere Qualität in den künstlerischen Genres und Bewegungen dieser Jahre in den Vordergrund, etwa im Künstlerbuch, in der Mail Art und der ephemeren Kunst insgesamt. Die Bezeichnung ‚soziale‘ Kunst impliziert im Gegensatz zu der Bezeichnung ‚marginale Kunst‘ für ihn keine Passivität; vgl. Interview Nannucci 2005, Z. 1358f.
- 159 *Zona* o. J., S. 2.
- 160 Nannucci 1996, S. 109.

- 161 Besonders deutlich werden diese Gründe auch im Fall der Schweizer Künstlergruppe *Ecart*, hier sind Parallelen zur Situation der jungen Florentiner Künstler zu ziehen, die schließlich prägend für die Realisierung der Idee von *Zona* war. John M. Armleder berichtet von der Ausstellungssituation in Genf: „*Ecart est à l'origine un groupe d'artistes qui travaillent individuellement dans leurs voies et collective – avent, sur tout dans des ‚events‘ et des ‚happenings‘ – depuis une année nous avons une galerie on nomer exposons nos travaux et ceux de nos amis, etc. Ce n'est pas vraiment une galerie commerciale et nous préferons montrer ce qui est difficile de présenter dans les galeries établies et les musées officiels.*“ Brief von John M. Armleder an Maurizio Nannucci, Genf, 2.4.1974.
- 162 Vgl. Nannucci 1996, S. 108.
- 163 Vgl. Interview Nannucci 2005, Z. 1324.
- 164 Interview Nannucci 2005, Z. 1326f.
- 165 Fleckner geht in seinem Artikel auf den Museumsraum und die in ihm ausgestellten historischen Objekte ein, die ihrem Kontext entnommen und damit von ihrer Funktion entbunden wurden. Die Bewahrung von sozialen Zusammenhängen versteht Fleckner als Bewahrung sozialer Kontexte: „*Um sich Fragmenten des Überkommenen aneignen zu können, hat das Museum das Kunstwerk erfunden. Gelangt das Artefakt einer vergangenen Epoche in das Museum und wird dort ausgestellt, so verliert es mit seinem ursprünglichen Zusammenhang die ihm bestimmte Zwecksetzung und erfährt – unter den Blicken der Museumsbesucher – einen entscheidenden Bedeutungswandel. Die Vergangenheit des Gegenstandes, die Funktions- und Repräsentationszusammenhänge, in denen er gestanden hat, bleiben in seiner Zurschaustellung unsichtbar. Als Kunstwerk ist er unbezweifelbar noch immer Zeugnis der vergangenen Epoche und Zeichenträger für ihre historische Rekonstruktion, aber er trägt doch den Prägestempel der Gegenwart. Seine religiöse und politische, seine dekorative oder erzieherische Bedeutung werden durch die ästhetische Funktion des autonomen Kunstwerks ersetzt.*“ Fleckner 1995, S. 10.
- 166 Interview Nannucci 2005, Z. 1332f.
- 167 Nannucci hebt die Idee des Austausches, „to receive free“, für die alternative Kunst hervor. Austausch und Zirkulation stellt er als grundlegende Konzepte alternativer Kunstorte dem Konzept der Museumsinstitution gegenüber. Seine Positionierung gegenüber offiziellen Institutionen brachte er auch darin zum Ausdruck, dass er seine Arbeiten nicht an diese verkaufte; vgl. Interview Nannucci 2005, Z. 1310f. Zur funktionalen Sicht auf das Kunstsystem insbesondere während der 1970er Jahre vgl. Bracht 2002, S. 331f.
- 168 *Zona* o. J., S. 2.
- 169 Vgl. Bracht 2002, S. 330; Buchloh 1990, S. 96f.
- 170 Nannucci 1996, S. 109.
- 171 Deutlich zeigt sich die Institutionskritik im Werk und in Selbstäußerungen von Künstlern wie Hans Haacke und Daniel Buren; vgl. Haacke [1974] 1998, S. 1120–1122. Zur politischen Positionierung in der Konzeptkunst vgl. Haacke [1979] 1994, S. 149–161, bes. 157; 155f.
- 172 Mit einem dieser künstlerischen Gegenprogramme setzt sich Buchloh auseinander; er formuliert die Tendenz in der Kunst, sich traditionellen Kunstprogrammen und -strukturen zu entziehen, für den Bereich der Konzeptkunst: „*Der Konzeptkunst ging es vielmehr darum, den Gegenstand der Raum- und Wahrnehmungserfahrung allein durch die linguistische Definition zu ersetzen (das Werk als analytische Proposition); sie führte damit sowohl einen äußerst folgenreichen Angriff gegen die Visualität des Objekts als auch gegen dessen Warenstatus und Distributionsform aus.*“ Buchloh 1990, S. 86.
- 173 Nannucci 1992.
- 174 Die Veranstaltungsreihe schloss Nannucci allerdings nicht wie geplant ab. Die Verfasserin bezieht sich hier auf ein Telefonat mit Maurizio Nannucci vom 9.12.2005.
- 175 Interview Nannucci 2005, Z. 1438. Die Verfasserin bezieht sich zugleich auf das Telefonat mit Maurizio Nannucci vom 9.12.2005.
- 176 Dettner 2002.
- 177 Gemeint sind die Künstlerinitiativen *Exempla Edizioni*, *Zona*, *Zona Archives*, *Zona Archives Edizioni*, *Outside Events Productions* und *BASE*. Darüber hinaus lassen sich das Radioprogramm „ZonaRadio“ und das Label *Recorthings* als weitere eigenständige Initiativen des Künstlers betrachten.
- 178 Maurizio Nannucci in: Friedel 1995, S. 180.
- 179 Nannucci geht auf die Aspekte der Kontinuität und der Prozesshaftigkeit in seinem Werk ein: „*My position about the idea of the archive. You really can perceive this consequent and parallel line with my experience: Artist, editor, archive, art space, BASE... . You know, that you can move in from one to the other to the next and at the end to have a larger view of the things.*“ Interview Nannucci 2005, Z. 896–900.
- 180 Dettner 2002. Einen Eindruck von dieser Tendenz im Fluxus vermitteln auch die Statements verschiedener Fluxus-Protagonisten, die im Katalog „Fluxus Virus“ als Abschluss kommentarlos zitiert werden; vgl. Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 388.
- 181 Die Reihenfolge, in der die folgenden Prinzipien aufgeführt werden, soll keine Hierarchie unter diesen implizieren.
- 182 Vgl. Interview Nannucci 2005, Z. 549–554.
- 183 Vgl. Interview Nannucci 2005, Z. 70–94.
- 184 „*I like very much the idea of the sequence. [...] For example the invitations. I have left all the sequences of the invitations in a chronological way, in the way that I received the invitations. [That]*

- means, that if you take a small part of five centimeters and you open for example 78 [die Einladungskarten dieses Jahres], you can see which were the galleries, who was the artist and which kind of works he was doing at that time. [...] If you look at this [card] as an image of one artist, it could be interesting, but not more. But this chronological aspect is really a sequence of forty years of art. [...] this is a large spectrum of information.“ Interview Nannucci 2005, Z. 70–93.
- 185 Tazzi sieht das Motiv für Nannuccis Partizipation am künstlerischen Netzwerk in dessen Wunsch, ein „Netzwerk an Beziehungen, ein Net-work“ aufzubauen; vgl. Tazzi 1995, S. 18.
- 186 Nannucci äußert sich zur kommunikativen Ausrichtung seiner Arbeit wie folgt: *„Ich stand nie in Opposition oder Konkurrenz zu anderen Künstlern. Vielmehr habe ich immer versucht, Beziehungen zu ihnen aufzubauen, indem ich gemeinsame Aktivitäten gefordert und Editionen etc. angeregt habe. Unter diesem Aspekt kann man vielleicht meine Nähe zu den zitierten Künstlern orten, und es sind auch die Künstler, mit denen ich im Laufe der Jahre engere Beziehungen eingegangen bin. Will man ein gemeinsames Interesse herauschälen, kann dies auf den erweiterten Horizont zurückgeführt werden, auf die Ausdehnung der Zeichen, auf die nicht nur behauptete, sondern wirkliche Bereitschaft zum Dialog, sowohl mit den Dingen als auch mit den Menschen.“* Maurizio Nannucci in: Friedel 1995, S. 178–180.
- 187 Maurizio Nannucci in: Detterer/Nannucci 1995.
- 188 Dies gilt auch in Bezug auf seine private Korrespondenz; vgl. Interview Nannucci 2005, Z. 295f.; 486–496. Zur Bedeutung und Funktion der privaten Korrespondenz zwischen Künstlern äußert sich Nannucci wie folgt: *„I feel, that inside this material we have a lot of incredible quantity of energy and positivity, not for the personality of the people, but for the art systems. [...] there is this quantity of attention by our work and respect for the people, that are involved in the art system, that this kind of things declare. It is not ‚Viele Grüße‘.“* Interview Nannucci 2005, Z. 492–496.
- 189 Zona o.J., S. 8.
- 190 Vgl. Wilmes 1995, S. 58.
- 191 Der Begriff der ‚Variation‘ verdeutlicht, dass in der Realisierung von Zweitstücken zwar auf künstlerische Ideen zurückgegriffen wird, damit jedoch keine Wiederholung des Werkes gemeint ist; vgl. Maurizio Nannucci in: Friedel 1995, S. 170; Nannucci [1978] 1980, S. 113. Zur Wiederaufnahme von Werkideen vgl. Maurizio Nannucci in: Friedel 1995, S. 170.
- 192 Vgl. Nannucci [1978] 1980, S. 113. Nannucci bezeichnet seine künstlerische Arbeit als „art practice“: *„Andererseits betrachte ich das Kunstmachen als eine Form, oder besser, eine Prüfung der Notwendigkeiten und Bedeutungen des ‚Werkes‘.“* Nannucci [1978] 1980, S. 112.
- 193 Nannucci äußert sich zum Wesen der Arbeit *„Sessanta Verdi Naturali“* wie folgt: *„The work is not defined with the series presented but must be considered as ‚Work in Progress‘.“* Nannucci 1976b. Zu den unterschiedlichen Ansätzen in der Bearbeitung einer Idee vgl. Nannucci [1978] 1980, S. 113. Vgl. Nannucci 1975d (neun Cibachrome-Fotos auf Aluminium, Holzschachtel); Nannucci 1977a (Künstlerbuch, Leporello, Offset/Faltblatt); Nannucci 1977b (Mappe mit 7 Lithografien und einem Textblatt).
- 194 Maurizio Nannucci in: Friedel 1995, S. 162f.
- 195 Im Dezember 1989 besuchte Nannucci das *Archiv Sohm* in der *Staatgalerie Stuttgart*. Es kam auch zu einem Treffen mit Sohm, bei dem verschiedene Arbeiten ausgetauscht wurden; vgl. Brief von Hanns Sohm an Maurizio Nannucci vom 12.7.1991.
- 196 Vgl. Nannucci 1992.
- 197 Vgl. Nannucci 1994. Zu beiden Künstlerbüchern vgl. Nannucci 1996, S. 107–109.
- 198 Vgl. Nannucci 2002b. Der Kalender ist in einen Zusammenhang mit Arbeiten zu setzen, deren Konzept auf dem Sammeln und Zusammenfügen von Objekten basiert, wie die Anthologien (1967/2001) oder die Fotografien (1967/2001), die auf zahlreichen Reisen entstanden sind; vgl. Detterer 2002. Zur Rolle der Fotografien im künstlerischen Konzept des Kalenders sagt Nannucci: *„Jedes Bild deutet auf eine Geschichte, die aus einer zeitlich begrenzten Interaktion zwischen Mensch, Zeit und Raum hervorgeht; Interaktion verstanden als eine Form zufälligen Zusammentreffens, das einmalig ist und nicht wiederholbar.“* Nannucci 2002b.
- 199 Bracht 2002, S. 350f.
- 200 Der Aspekt der Offenheit im gesamten Werk zeigt sich u. a. in der Vielfalt der angewandten Medien, wie Nannucci betont: *„Ich strebe nach einer maximalen Offenheit. Variation und Abweichung, eben durch unterschiedliche Medien, bringen mich diesem Ziel näher. Doch ebenso lasse ich bestimmte Komponenten meiner Arbeit über lange Zeiträume unverändert.“* Maurizio Nannucci in: Detterer 1995, S. 122. Das Archiv ist im Hinblick auf seine lange Existenz ein Beispiel für die hier angesprochene Unveränderlichkeit. Die archivischen Funktionen, Vermittlung und Bewahrung, sind konstant wirksam, ohne dass sich das Archiv dabei der Dynamik des Kunstprozesses entzieht. Neben der Varietät in den Medien ist es auch der interdisziplinäre Ansatz, der die Offenheit als künstlerisches Prinzip zur Entfaltung bringt; vgl. Detterer 2002. Zum Prinzip der Offenheit in anderen Bereichen seines Werkes, die auf Sammlungsprozessen basieren, wie den Farbuntersuchungen und Künstlerbüchern, vgl. Maurizio Nannucci in: Friedel 1995, S. 168f.
- 201 Vgl. Interview Nannucci 2005, Z. 684. Zum Prinzip der Offenheit vgl. Maurizio Nannucci in: Friedel 1995, S. 170.
- 202 Nannucci 1996, S. 107.
- 203 Dies bezieht sich auch auf Nannuccis Reisen, die Detterer als künstlerischen Vorgang sieht, dessen Dokumentation in Form von Fotografien in verschiedene Künstlerbücher eingegangen ist; vgl.



Julia Klaniczay im *Artpool*
Archive, Budapest, 1983

Foto: György Galántai

© *Artpool Art Research Center*,
Budapest

7 Artpool Archive

7.1 Analyse der Archiventwicklung

Die Chronologie des von György Galántai und Julia Klaniczay 1979 in Budapest gegründeten *Artpool Archive* lässt sich in drei verschiedene Phasen unterteilen: Erstens in die Zeit des Archiv-Vorläufers, Galántais Kapellenstudio in Balatonboglár zwischen 1970 und 1973. In der Zeit zwischen 1973 und 1979, dem Jahr der Gründung von *Artpool*, arbeitete Galántai eher zurückgezogen; diese Jahre werden in einem eigenen Abschnitt behandelt. Die zweite Phase umfasst die Zeit der illegalen Existenz von *Artpool*, seit seiner Gründung bis 1991.¹ Die dritte Phase, die bis in die Gegenwart reicht, setzte 1992 ein, als das Archiv in eine offizielle Institution umgewandelt wurde, das *Artpool Art Research Center*.

Die Anfangsphase – bis 1973

1956 bewarb sich György Galántai (Jahrgang 1941) an der Hochschule für Plastische Kunst (*Képzőművészeti Gimnáziumban*) in Budapest, wurde jedoch abgelehnt, da er die Demonstranten im Volksaufstand desselben Jahres unterstützt hatte. Daraufhin nahm er ein Studium an einer Technischen Hochschule (*Útépítő Technikumban*, Székesfehérvár) auf, das er 1961 abschloss. Während dieser Zeit besuchte er Kunstgruppen und Zeichenkurse.² Zwei Jahre später konnte er ein Studium der Malerei an der Ungarischen Kunstakademie (*Magyar Képzőművészeti Főiskola*) beginnen. Darüber hinaus nahm er an theoretischen Seminaren in den Fachbereichen Architektur, Philosophie und Musik teil und ließ sich zum Drucktechniker ausbilden. Cavellini beschreibt in einem Katalog Kindheit und Ausbildung des Künstlers und berichtet dabei von prägenden Erfahrungen: *His father had been a very intelligent merchant who lived in a small country village and who subscribed to all the magazines printed in the capital. During the war, all commercial activities became the property of the state, but those magazines weren't confiscated, and Galántai read through them all with a great deal of interest when he was nine and ten years old; what interested him most of all were the pages dedicated to art and to the reproductions of paintings. He decided that he too would have been capable of making paintings like those and he was soon full of a desire to try. [...] He went to a technical highschool and he was able to document himself on the various art movements. His first great loves were for van Gogh, Cézanne, and Picasso. He did a great deal of drawing and he was restless. And while he was at the academy, he began a collection of a few antiques.*³

Nach Abschluss des Studiums 1967 entschloss sich Galántai, als freischaffender Künstler zu arbeiten. Zwei Jahre später fand die erste Einzelausstellung statt, in der er seine Arbeiten aus dem Bereich der experimentellen Malerei präsentierte (FMK, 1969). 1970, nachdem er einen Preis für eines seiner Bilder erhalten hatte, fasste Galántai den Entschluss, die Malerei aufzugeben.⁴ In den folgenden Jahren experimentierte er hauptsächlich im Bereich der Grafik, deren Grenzbereiche er auslotete.⁵

In den 1970er Jahren wurden künstlerische Arbeiten auf Anordnung des ungarischen Kulturressorts in drei Kategorien eingeteilt, ‚förderungswürdig‘, ‚tolerierbar‘ und ‚verboten‘. Die Zuordnung zu diesen Kategorien entschied letztendlich über die Möglichkeit, die Werke öffentlich zu präsentieren.⁶ Viele Künstler, deren Arbeiten in die beiden letzteren Kategorien fielen, wurden an den Rand der offiziellen Kulturszene abgedrängt, die sich an einem neuen Realismus orientierte.⁷ Die staatliche Förderung durch Aufträge und Ankäufe, aber auch ein den staatlichen Richtlinien unterworfenen Netz von Galeristen, Kritikern, Kulturfunktionären und Jurys trieb viele Künstler dazu, sich teilweise unbewusst eine Selbst-Zensur aufzuerlegen, um arbeiten zu können.⁸ Andere gingen ins Exil, insbesondere nach Deutschland;⁹ einige der Exilanten wurden zu Kontaktpersonen für Künstler in Ungarn und übermittelten ihren Landsleuten Informationen über die westlichen Kunstszene. Wieder andere Künstler zogen sich in eine Art inneres Exil zurück, da ihnen die Möglichkeit verwehrt blieb, in ihrem Beruf zu arbeiten. Die Situation führte Galántai dazu, sich nach einem neuen Ort umzusehen, an dem sich seine künstlerische Arbeit entfalten konnte.

Während eines Sommerlagers am nördlichen Ufer des Balaton hatte Galántai eine kleine alte Hochzeitskapelle in der Nähe des Dorfes Balatonboglar entdeckt und 1968 einen Mietvertrag mit der römisch-katholischen Kirche ausgehandelt. An den Vertrag war die Auflage gebunden, das Gebäude zu restaurieren und instand zu halten. Die Genehmigung, die Galántai erhielt, ermächtigte ihn allerdings nur dazu, die Kirche als privates Atelier und für private Ausstellungen zu nutzen. Die Grundfinanzierung des Projektes bestritt er durch den Verkauf seiner Antiquitätensammlung. Im Juni und Juli 1970 fand die erste Ausstellung, in der Grafikarbeiten von Galántai gezeigt wurden, im so genannten Kapellenstudio statt. Die anschließende Gruppenausstellung leitete ein umfangreiches Kunst- und Kulturprogramm zu avantgardistischen Bewegungen in Ungarn ein. Es umfasste Einzel- und Gruppenausstellungen, Happenings, Performances, Aktionen, Konzerte, Lesungen und Filmvorführungen.¹⁰ Die Veranstaltungen wurden unter dem Namen „Chapelexhibitions“ bekannt und zogen bereits 1971 die Aufmerksamkeit des Kultusministeriums und weiterer offizieller Stellen auf sich. Unter den ungarischen Teilnehmern waren die Künstler Gábor Attalai, Imre Bak, István Balint, László Beke, Attila Csáji, Miklós Erdély, Tibor Gáyor, Péter Halász, Anna Koós, Dóra Maurer, Géza Pernecky, Petr Stembera, Endre Tót und Gábor Toth.¹¹ Es gab auch Beteiligung von

internationaler Seite, zu diesen Künstlern zählten Ugo Carrega, Robin Crozier, Jochen Gerz, Michael Gibbs, Klaus Groh, Hans-Werner Kalkmann, Anette Messenger, Clemente Padin, Gerrit J. de Rook, Chieko Shiomi, Timm Ulrichs und Ben Vautier.¹² Während der gesamten drei Jahre entstanden im Kontext der Kapellenausstellungen schmale Kataloge und Ephemera, beispielsweise Informationsblätter, obwohl Galántai keine Druckgenehmigung besaß. Diese Druckerzeugnisse wurden auch an Künstler außerhalb Ungarns verschickt.¹³

Galántai führte ein Tagebuch über die Aktivitäten in Balatonboglár, in das nicht nur er, sondern auch die teilnehmenden Künstler Eintragungen vornahm. In ihm finden sich sowohl Berichte über die polizeilichen Maßnahmen, mit denen gegen die Künstlergemeinschaft um das Kapellenstudio vorgegangen wurde, als auch Beschreibungen zu den einzelnen Ausstellungen und Aktionen. Galántai dokumentierte alle Veranstaltungen, so dass ein eigenes Archiv entstand:¹⁴ Es umfasst die Ankündigungsschreiben und ‚Publikationen‘, Audio- und Filmkassetten, Dias und Fotos, aber auch Zeitungsartikel und Galántais Korrespondenz.¹⁵ Heute bildet das gesamte künstlerische und dokumentarische Material aus dieser Zeit einen Bestandteil des Archivkonvoluts von *Artpool*.

Mit dem Kapellenstudio schuf Galántai für kurze Zeit einen unabhängigen Ort für neue künstlerische Entwicklungen, Ideen und Experimente, die in der offiziellen Kunstlandschaft keinen Platz fanden. Er organisierte in Balatonboglár 1972 zur Konzeptkunst und 1973 zur Visuellen Poesie die ersten Ausstellungen dieser Kunstrichtungen überhaupt in Ungarn. Das Kapellenstudio bot jenen Künstlern ein Forum, denen der Zugang zu offiziellen Ausstellungsorten verwehrt blieb, beispielsweise István Haraszty. Die Künstler entwickelten gemeinsame Projekte und diskutierten neue Konzepte in der Kunst. Das Publikum wurde in die künstlerischen Veranstaltungen einbezogen, etwa bei der Aufführung von Performances. Die Kapelle in Balatonboglár war vor diesem Hintergrund mehr als nur ein Ausstellungsraum. Sie wurde zu einem Ort des Widerstandes gegen das offizielle Kultursystem und gegen eine Zensur. Die Künstler, aber auch die Besucher der Kunstveranstaltungen setzten mit ihrer Partizipation ein politisches Zeichen. Galántai und Klaniczay schreiben dazu: „[...] the Balatonboglár studio had established itself as the center of officially proscribed avant-garde art, and in retrospect, one of the cradles of cultural change in Hungary.“¹⁶

Kurz nach den ersten Ausstellungen begannen die Behörden zu reagieren: Sie fochten Galántais Genehmigung an und gaben neue Auflagen aus. Die Polizei unterbrach die Veranstaltungen durch Ausweiskontrollen und störende Aktionen, die bis zum Vandalismus reichten. Galántai geriet durch die Kosten, die der Unterhalt der Kapelle und die Realisierung der Ausstellungen verursachten, in finanzielle Schwierigkeiten. Er veräußerte seinen gesamten Besitz, um die Aktivitäten in Balatonboglár fortzuführen; auch befreundete Künstler unterstützten die Unternehmung.

Im August 1973 wurde das Studio nach einem militärischen Einsatz geschlossen.¹⁷ Die Kirche sah sich gezwungen, den Mietvertrag aufzu-

lösen. Galántai wurde auf die ‚schwarze Liste‘ der Kommunistischen Partei gesetzt.

1972 war Galántai nach Deutschland gereist, um in Kassel die „documenta“ zu besuchen und in Köln den ungarischen Künstler Géza Pernezcky zu treffen. Es kam zwar nicht zu einem Treffen, doch entdeckte Galántai in Köln durch Zufall die im April desselben Jahres gegründete Künstlerinitiative *Depot*. Ihre Schwerpunkte lagen, ähnlich wie die des Kapellenstudios, auf der Sammlung, Vermittlung und Präsentation künstlerischer und dokumentarischer Materialien aktueller Kunstbewegungen, die auf einem demokratischen und interdisziplinären Ansatz basierten. In ihrem Informationsblatt heißt es:

*D e p o t soll Informationszentrum sein. Wir sind für die Abkehr vom einmaligen und nicht wiederholbaren Kunstwerk. An seine Stelle soll das beliebige oft vervielfältigte und reproduzierbare Material treten. [...] D e p o t ist auch für Veranstaltungen offen, die den Kunstrahmen verlassen.*¹⁸

Depot besaß ein eigenes Archiv, das der Öffentlichkeit zugänglich war.¹⁹ In ihren Räumlichkeiten organisierte die Künstlergruppe Aktionen, Konzerte sowie Film- und Diavorführungen. Darüber hinaus gab sie die Zeitschrift „nummer“ heraus, die dem Austausch und der Information diene.

Die Interimsphase bis zur Gründung von Artpool – 1973–1979

Ende des Jahres 1973 erschien in einem Budapester Kultursupplement ein denunzierender Artikel über Galántais Aktivitäten in Balatonboglár.²⁰ Folge dieses Artikels war, dass der Künstler weder Zugang zur Kunstszene in Budapest noch zu anderen ungarischen Kunstszenen fand, so dass er nicht von seiner künstlerischen Arbeit oder seinem Beruf als technischer Zeichner leben konnte. Er geriet in gesellschaftliche Isolation und weitere finanzielle Engpässe. Aufgrund von Solidaritätsbekundungen seiner Kollegen konnte Galántais Ausschluss aus der *Künstlervereinigung (Művészeti Alap)* allerdings verhindert werden.²¹ Seine künstlerische Arbeit setzte er im Untergrund fort.

Ab 1974 wurden mehrfach Werke von Galántai im *Klub der jungen Künstler (Fiatl Művészek Klubjában, FMK)* gezeigt.²² Der *FMK* bot auch progressiv und avantgardistisch arbeitenden Künstlern die Möglichkeit auszustellen; Galántai und Klaniczay charakterisieren den *FMK* wie folgt:

*[The FMK] had a dual function: it was a place to „let off steam“, and it was an easy way for the authorities to keep the avant-garde under surveillance.*²³

Galántai setzte seine Arbeit im Bereich der Plastik und Skulptur fort. Es entstanden zahlreiche Eisenskulpturen, in denen er 1975 erstmals das Zeichen eines stilisierten Schuhabdrucks verwendete, ein Symbol für Identität und Existenz, Präsenz und Geschichte.²⁴ Im folgenden Jahr hatte er eine Einzelausstellung in der *Studio Galerie (Stúdió Galériában, Budapest)* mit Drucken auf Leinwand. Anlässlich dieser Ausstellung realisierte Galántai sein

erstes Künstlerbuch, das zugleich als Katalog fungierte.²⁵ Seit dieser Zeit verwendete er das Buch als künstlerisches Medium. Die Einladungskarten seiner Einzelausstellungen gestaltete Galántai selbst, es waren Stempelarbeiten, in denen er das Schuhabdruck-Symbol wieder aufnahm. Im Herbst 1976 lernte er Julia Klaniczay kennen, seine spätere Frau und Mitbegründerin des *Artpool Archive*. Gemeinsam unternahmen sie 1978 eine Reise nach Amsterdam, auf der sie u. a. *Other Books and So* und die *Stichting De Appel* besuchten.²⁶ Klaniczay hatte Dokumentationsmaterialien von *Other Books and So* im alternativen Kunstraum *Vitrine pour l'art actuel* während eines Aufenthaltes in Paris gesehen und so von Carrións Buchladen erfahren. *Vitrine pour l'art actuel* lag im Untergeschoss der *Galerie Quincampoix* und war Kunstraum, Bücherei und Kunst-Café in einem.²⁷ Auf der Grundlage der bereitgestellten Dokumente und Materialien der alternativen internationalen Kunstszene entfaltete sich in *Vitrine* eine rege Kommunikation unter Künstlern und Kunstinteressierten.²⁸ Der Besuch in der seit 1975 bestehenden *Stiftung De Appel* war für die Entstehung des *Artpool Archive* von besonderer Bedeutung: Hier fand sich eine umfassende Videokunst-Sammlung und Dokumentationsmaterialien zu verschiedenen neuen Kunstströmungen, darunter Performance und Konzeptkunst. Im Herbst 1978 organisierte Galántai eine Ausstellung seiner Buchobjekte im *Fészek Club (Fészek Klubban)* in Budapest. Zur gleichen Zeit reisten die neo-dadaistischen Performancekünstler und Herausgeber der Zeitschrift „Vile“, Anna Banana und Bill Gaglione, durch Osteuropa und trafen kurz vor Ausstellungsbeginn in Budapest ein. Galántai bat Banana, diese mit einer von ihm konzipierten Performance zu eröffnen: Die Künstlerin, die des Ungarischen nicht mächtig war, las einen ungarischen Text, den András Ban anlässlich der Ausstellung verfasst hatte; Ban selbst weigerte sich, ihn vorzutragen.²⁹ Der ungarische Text und dessen englische Übersetzung waren auch auf dem Ausstellungsplakat abgedruckt, das zugleich als Katalog diente. Anschließend vervielfältigte Galántai das Plakat mit der darauf gestempelten Botschaft „Please send me information about your activity“. Er sandte es Künstlern und Kunstschaffenden in aller Welt zu, mit denen er in Kontakt treten wollte, darunter Milan Knížák, Christo, Arnulf Rainer und Klaus Staeck.³⁰ Die Aktion fand eine große Resonanz und bereitete der Entstehung des Archivs den Weg, wie Klaniczay ausführt:

*You could say, that this small catalogue of Galántai [...], it's made magic, because it had such an influence, that everyone replied and sent catalogues and material. And when we saw, that it's so easy to get information, you should share it with people! Everyone should see. So we were lucky, that they sent it. Then we had to make it available to everyone. This was one of the basic ideas to demolish the privilege of information, which certain artists and critics, who had the possibility to travel, thought to own.*³¹

Die Informationsmaterialien und Mail-Art-Arbeiten, die Galántai auf seine Aktion hin zugeschickt wurden, bildeten zusammen mit dem Archiv aus der Zeit der Kapellenausstellungen den ersten Grundstock an Materialien.

Die Katalog-Aktion erweiterte darüber hinaus den Kontaktradius von Galántai; über das Postsystem erhielt er Anschluss an die Kunstszene außerhalb Ungarns.

Die ungarische Kunstszene war von der Ausbreitung der Mail Art nicht unberührt geblieben. Die erste Generation ungarischer Künstler, die sich an der Mail Art beteiligten, hatte sich Anfang der 1970er Jahre gebildet,³² darunter Endre Tót, Gábor Attalai und Dóra Maurer.³³ Dieser Kreis von Künstlern war noch relativ geschlossen und repräsentierte Ungarn auf Ausstellungen im Ausland.³⁴ Die alternative ungarische Kunstszene konnte nach Aussage Klaniczays nur geringfügig an ihren Informationen partizipieren. Die Mail Art stellte für ungarische Künstler allerdings die einzige Möglichkeit dar, mit Künstlern in anderen Ländern in Kontakt zu treten, sich über die Entwicklungen einer internationalen Kunstszene zu informieren und an ihren Projekten aktiv teilzunehmen.³⁵ Galántai und Klaniczay beschlossen, ihr Material zugänglich zu machen, und sie wurden zu einer Kontaktstelle für den internationalen Austausch von Informationen in Budapest; dazu heißt es in der Chronologie des Katalogs „Lifeworks“:

*The „free world“ had made its way into the Galántais home, and offered a new form of communal activity to fill the hiatus left by the closing of the Chapel Studio in 1973.*³⁶

In der Idee, einen künstlerischen Informationsfluss zu befördern, sahen die Galántais eine Fortsetzung des Gedankens, der den Kapellenausstellungen zugrunde gelegen hatte.

„Artpool-Illegal“ – 1979–1991

Im März 1979 wurde das *Artpool Archive* ins Leben gerufen. Die Wahl eines englischen Namens deutet darauf hin, dass Galántai und Klaniczay sich mit ihrem Kunstort auch einem internationalen Kunstkontext zuwandten. Galántai entwarf ein Logo, gestaltete damit Stempel und druckte Briefmarken sowie Postkarten, obwohl er keine Genehmigung besaß. Die ungarische Post weigerte sich zunächst, die an *Artpool* adressierten Sendungen an Galántai auszuliefern. Erst als er *Artpool* als Künstlername in seinen Mitgliedsausweis der *Künstlervereinigung (Művészeti Alap)* eintragen ließ, wurden ihm die Briefe zugestellt.

Neben der Mail-Art-Aktion Ende 1978 waren es insbesondere zwei Reisen, mit denen *Artpool* als alternativer Kunstort bekannt wurde und sich etablierte. Sie fanden unter dem Namen „Artpool-Art-Tours“ im Sommer 1979 und im Sommer 1982 statt. Auf diesen Reisen konnten Galántai und Klaniczay neue Kontakte knüpfen, Materialien mit anderen Künstlern austauschen und sich beim Besuch verschiedener Kunstorte über deren Leitung und Organisation informieren. Galántai und Klaniczay reisten nicht als Privatpersonen, sondern unter dem Namen von *Artpool*; die „Art-Tours“ sind daher als Kunstprojekte zu betrachten.

Die erste Reise führte das Ehepaar quer durch Italien.³⁷ Zahlreichen italienischen Künstlern hatten sie ihre Reise angekündigt, so dass sie ver-

schiedene Anlaufstellen hatten. Hauptsächlich besuchten sie Künstler, die alternative Kunstorte führten, in der Mail Art aktiv waren oder im Bereich der Visuellen Poesie arbeiteten: Vittore Baroni (*E.O.N. Archive*)³⁸, Ugo Carrega (*Mercato del Sale*), Guglielmo Achille Cavellini, Betty Danon, Gillo Dorfles, Marco Pachetti, Romano Peli (*c.d.o.*)³⁹, Michele Perfetti, das *Studio Santandrea* und Adriano Spatola, Dichter und Verleger.⁴⁰ Galántai erhielt einen Einblick in die Mail Art, etwa auf dem Besuch des Paares bei Peli, der das Mail-Art-Archiv *c.d.o.* leitete. Die Reise führte zu einem erheblichen Zuwachs an Informationsmaterialien. Sie sollten, in Kombination mit den Ergebnissen eines Mail-Art-Projekts, in einer Ausstellung unter dem Titel „PACCO dall'ITALIA/Olasz csomag“ in Budapest präsentiert werden. Das Kultusministerium verbot die Ausstellung jedoch bereits kurz nach Rückkehr von Galántai und Klaniczay.⁴¹

Ende der 1970er Jahre existierten in Ungarn nur noch wenige Refugien für alternative Kunst und ihre Präsentation, beispielsweise das *Café Rózsa*. Die Kunstszene war mut- und kraftlos aufgrund der bedrückenden und unfruchtbaren (kultur-)politischen Situation. Galántais Bestreben war es, dieser Situation durch die Aktivitäten im Kontext des *Artpool Archive* etwas entgegenzusetzen. Er beschreibt *Artpool* als einen Ort des Rückzugs für alternative Künstler, an dem der künstlerische Widerstand gebündelt werden konnte:

*We tried always to keep the Archive's activities in private circles. This was a more mobile mode of existence, and one less influenced by the authorities: it was a trench, a large underground fire base. Of course, nothing is truly private under a dictatorship – even your soul's inner corners are under observation.*⁴²

Weder auf Ausstellungen noch in Kunstzeitschriften entwickelte sich ein Informationsaustausch unter den Künstlern; es existierte kein Forum für eine offene Diskussion.⁴³ Durch Publikations-, Ausstellungs- und Reiseverbote sahen sich viele Künstler gezwungen, in den Untergrund zu gehen. Sie stellten nur im privaten Kreis oder in unabhängigen Ausstellungsorten aus.⁴⁴ Aufgrund des Druckverbots entstanden nur selten illegal gedruckte Kataloge, Flyer, Plakate oder Einladungskarten. Sie erschienen in geringer Auflage und erreichten ausschließlich einen kleinen Publikumskreis. Die Ergebnisse und Zeugnisse experimenteller, alternativer Kunstaktivitäten gingen daher oft verloren; Ausstellungen und Aktionen gerieten in Vergessenheit. Auch aus diesem Grund begann Galántai, wie die Kunsthistorikerin Annamária Szőke im Folgenden berichtet, die Zeugnisse einer illegalen bzw. halblegalen ungarischen Kunstszene zu sammeln:

During the 1980s he was often seen – with a camera, a tape recorder and, somewhat later, a video camera – as a relentless documentator and organiser at the location of the more important art events. He considers these activities of his as a form of artistic expression and it is FLUXUS, which rejects the creation of traditional art products that is closest to his conception of art. It sees the task of art that has a real and actual function in

*both life and culture in the creation of conceptual objects, events and continuously operating creative-intellectual spaces.*⁴⁵

Die Kapellenausstellungen waren in Folge der Marginalisierung durch die Behörden innerhalb der Kunstszene weitgehend der Vergessenheit anheim gefallen. Die an den Kapellenausstellungen beteiligten Künstler tendierten dazu, ihre Teilnahme aus ihrer jeweiligen Bio-Bibliografie zu tilgen.⁴⁶ Galántai sah daher die Notwendigkeit, Informationen über das breite Spektrum der alternativen ungarischen Kunstproduktion, die sich an der Peripherie des kunst- und kulturpolitischen Einflussbereichs entfaltete, zu bewahren und zugänglich zu machen. Darüber hinaus verwahrten Galántai und Klaniczay Informationen über internationale Mail-Art-Projekte und Kunstveranstaltungen der alternativen Kunstszene in anderen Ländern, die ihnen von vielen Künstlern und Kunstschaffenden zugesendet wurden, in ihrem Archiv.

Um die Mail Art in Ungarn zu stimulieren, gab *Artpool* den Mail-Art-Newsletter „Pool Window“ heraus. Er erschien zwischen 1980 und 1982 in insgesamt 30 Ausgaben und unterrichtete über internationale Mail-Art-Projekte.⁴⁷

Im selben Jahr entwickelte Galántai die Idee des *Artpool's Periodical Space (APS)*. Unter diesem Namen fasste er die Ausstellungen zusammen, die im Rahmen von *Artpool* an wechselnden Orten realisiert wurden. Bis einschließlich 1987 fanden insgesamt 20 solcher *Artpool*-Ausstellungen statt. Herauszustellen ist u. a. die Ausstellung „G.A. Cavellini – cooperative works“, in der Arbeiten ungarischer Künstler zum Werk des italienischen Mail-Art-Künstlers Guglielmo Achille Cavellini gezeigt wurden (*APS 5, FMK, 1980*).⁴⁸ Unter dem Titel „Everybody with Anybody“ wurde 1982 eine Reihe von Stempelaktionen organisiert. Abschließend fanden eine Ausstellung und ein Stempelworkshop statt (*APS 11, FMK*). In dasselbe Jahr fällt die Realisierung des Mail-Art-Projektes „World-Art-Post“ (*ASP 6, Fészek Club, 1982*), eines Projektes über Künstlerbriefmarken; Galántai präsentierte sowohl die Beiträge der 550 teilnehmenden Künstler als auch Künstlerbriefmarken aus dem Bestand von *Artpool*.⁴⁹ Im Rahmen der Ausstellung wurde eine Diaschau veranstaltet, in der die Anwendung von Künstlerbriefmarken gezeigt wurde.

1980 gab *Artpool* das erste ungarische Assembling in Form einer Mail-Art-Zeitschrift heraus, „Textile without Textile“.⁵⁰ 1982 gründete Galántai die *Buda Ray University*; Klaniczay beschreibt diese als „visual communication network based on visual materials by Ray Johnson received as the result of his correspondence with György Galántai“.⁵¹ Auch dieses Projekt basierte auf den Strukturen der Mail Art: Galántai sandte Briefe von Johnson an verschiedene Künstler, die diese Dokumente bearbeiteten.

Anschließend schickten die Künstler ihr Material an *Artpool* zurück, das dann in der internationalen Wanderausstellung „*Artpool's Ray Johnson Space*“ präsentiert wurde.

1982 unternahmen Galántai und Klaniczay die zweite „Artpool-Art-Tour“.⁵² Erster Anlaufpunkt war Kassel, wo sie die „documenta 7“ besuchten und sich mit Jürgen O. Olbrich, Diana und Buster Cleveland, E. F. Higgins III, Monty Cantsin, Wulle Konsumkunst, Pete Horobin sowie Peter Below trafen. Von Kassel aus fuhren sie zu Rod Summers nach Maastricht und kontaktierten von dort aus Henryk Gajewski, der zu dieser Zeit in Amsterdam lebte. Eine weitere Station waren Anne und Guy Schraenen in Antwerpen. Galántai und Klaniczay besichtigten das *ASPC* und tauschten mit Schraenen dokumentarische sowie künstlerische Materialien.⁵³ In Paris besuchten sie Michel Girond (*Galerie Lara Vincy*). Darüber hinaus trafen sie auch mit verschiedenen Klangkünstlern zusammen, darunter Bernard Heidsieck, und ungarischen Exilkünstlern, die mit der Klangkunst-Gruppe *Polyphonix* zusammenarbeiteten. Unter den Aktivitäten, die György Galántai im Rahmen von *Artpool* organisierte, waren später auch Auftritte von *Polyphonix*; so fand u. a. 1994 beispielsweise ein „Polyphonix-Festival“ in Budapest statt. Von Paris aus fuhren sie nach Le Moulin de Ventabren und besuchten den Herausgeber der Künstlerzeitschrift „Doc(K)s“, Julien Blaine. Der Künstler überließ ihnen einen kompletten Satz aller jüngeren „Doc(K)s“-Ausgaben.⁵⁴ Nach dem Besuch in Le Moulin de Ventabren reisten sie nach Antibes zur Ausstellung von Martial Raysse. Im Anschluss an die Ausstellung fand ein Treffen mit Ben Vautier statt. Bei dieser Gelegenheit trafen Galántai und Klaniczay mit verschiedenen Fluxus-Protagonisten und Kunstkritikern zusammen. Die letzte Station in Frankreich war Nizza, wo sie Ben Vautier besuchten. Klaniczay berichtet, dass in dessen Haus regelmäßig Zusammenkünfte von Künstlern stattfanden, auf denen sich Diskussionen über neue Kunstformen, etwa Nouveau Réalisme, Attitude Art und Freie Figuration, aber auch über Kultur und Politik ergaben. Im Zusammenhang mit einer Diskussion, an der sie teilnahmen, erklärt sie: *It was very interesting, this event! For us it was so interesting, because it really was something we were missing in the Hungarian art scene at that time: that [there were] no real debates about art. Things only happened, but it didn't really enter in the head, so no reflections, no ... nothing.*⁵⁵ Nach Frankreich bereisten Galántai und Klaniczay erneut Italien; die Künstler, die sie hier besuchten, waren Bruno Chiarlon (Deigo), Plinio Meosciulam genannt „Mohammed“ (Genova), Cavellini, Baroni, E. F. Higgins III und Maurizio Bianchi (Forte dei Marmi), Adriano Spatola (Mulino di Bazzano), Romano Peli (Parma), Ugo Carrega (Mailand) und Nicola Frangione (Monza). Schließlich besichtigten sie die Biennale in Venedig, an der auch Dieter Roth teilnahm, dessen Werke sie nachhaltig beeindruckte. Letzte Station war Bertiole, wo sie Piermario Ciani aufsuchten. Insbesondere durch „Mohammed“ konnten die Mail-Art-Kontakte *Artpools* weiter ausgebaut werden. Während der frühen 1980er Jahre arbeitete dieser Künstler vorwiegend mit Farbfotokopien, mit denen auch Galántai 1989 zu experimentieren begann. Von Spatola erwarb das Ehepaar eine alte Perforationsmaschine für György Galántais Beschäftigung mit dem Genre der Künstlerbriefmarke Anfang der 1980er Jahre.

Auch die zweite *Artpool*-Reise erweiterte das Archivkonvolut erheblich: Insgesamt acht Kisten mit Informationsmaterialien waren zusammengetragen worden; vor allem die *Rabascal Galerie* in Paris und die *Politi Press* in Mailand hatten dazu entscheidend beigetragen. Die Ausstattung des Archivs wurde um die Perforationsmaschine und technisches Gerät für das Klangarchiv ergänzt.

Die Reise selbst war Gegenstand der Dokumentation: Nahezu jedes Gespräch und jede Diskussion mit Künstlern, alle besuchten Performances und Kunstveranstaltungen waren von Galántai und Klaniczay aufgezeichnet worden. Dieses Material wurde unter dem Titel „Artpool Radio“ auf Kassetten zusammengestellt. „Artpool Radio“ war Ausdruck eines freien künstlerischen Handelns. Die Bezeichnung ‚Radio‘ verwendete Galántai, um zu verdeutlichen, dass es Künstlern in Ungarn möglich sein sollte, alle Medien unabhängig zu nutzen, mit ihnen zu arbeiten und zu experimentieren. Unter dem Namen „Artpool Radio“ erschienen im Lauf der folgenden Jahre weitere Aufnahmen, darunter sowohl dokumentarisches Material als auch von Künstlern zugesandte Klangkunstarbeiten. Dieses Material wurde im Klangarchiv von *Artpool* aufbewahrt, jedoch nie von einem Sender ausgestrahlt.⁵⁶ Darüber hinaus gestaltete Galántai einen Bogen Briefmarken, auf dem er die Reise thematisierte.⁵⁷

Berichte und Fotos der zweiten „Artpool-Art-Tour“ wurden in den ersten drei Ausgaben der Künstlerzeitschrift „Artpool Letters“ („Aktuális Levél“ oder auch „AL“) veröffentlicht. Die erste Ausgabe erschien im Januar 1983.⁵⁸ Da die Zeitschrift illegal war, fand ihre Produktion unter erschwerten Bedingungen statt, so fehlten beispielsweise Schreibmaschinen. Dennoch erreichte die Künstlerzeitschrift ein breiteres Publikum als der Mail-Art-Newsletter „Pool Window“: „AL“ wurde in einer Auflage von ca. 400 Exemplaren pro Ausgabe gedruckt.⁵⁹

Mit dieser Künstlerzeitschrift, von der zwischen 1983 und 1985 insgesamt 11 Ausgaben erschienen, schuf Galántai der ungarischen Kunstszene ein Diskussionsforum für Themen der Kunst und Kultur.⁶⁰ Auf die Frage, ob Diskussionen in den Studentenclubs oder auf Ausstellungen stattfanden, antwortet Klaniczay in einem Interview:

*Not really. Mostly because there were no forums for this, for such debates, and there was no paper, on which someone could publish his ideas or [...] needs. It's very important to have a forum where you can express yourself [...]. And this was missing. And in countries, where these forums existed, people could have their own opinion and then of course in a debate, they could discuss about it, but if you cannot express, what you think, then...*⁶¹

Galántai und Klaniczay verfassten selbst Artikel für „AL“ und druckten Beiträge von Künstlern, Kunstinteressierten und Studenten. Sie veröffentlichten Interviews mit ausländischen Künstlern, die Ungarn besuchten. Es erschienen jedoch auch Übersetzungen von Artikeln ausländischer Magazine. Daneben enthielt die Künstlerzeitschrift Abbildungen visueller und schriftlicher Dokumente der alternativen Kunstszene. „AL“ war darauf

ausgerichtet, als offenes Organ dieser Szene zu fungieren, wie ihre Herausgeber schrieben:

*AL does not only reflect the opinion of its editors, but is a forum for all voices discussing the topical problems of the Hungarian art scene. Artists, art critics, writers, poets, musicians, architects, etc. contribute to it. AL is open to every art form and its aim is to facilitate communication between artists, AL tries to inform his readers about important art events abroad.*⁶²

Galántai und Klaniczay verorteten ihre Künstlerzeitschrift in Bezug auf ihr Programm und ihre Positionierung in der Tradition des ungarischen Avantgarde-Kunstmagazins „Ma“ („Heute“) von Lajos Kassák, das zwischen 1916 und 1925 erschienen war. Mit „Ma“ hatte der Herausgeber gegenüber verschiedenen politischen Systemen Position bezogen und mit erkennbar politischem Anklang die künstlerische Freiheit gefordert. Kassák hatte auf diese Weise einen ungarischen Utopismus vorbereitet und musste in der Folge sein Heimatland verlassen.⁶³ 1920 nahm er die Herausgabe der Zeitschrift in Wien wieder auf, diesmal erschien sie als internationale Zeitschrift für die Künste. In dieser zweiten Phase veröffentlichte Kassák vorwiegend dadaistische und konstruktivistische Gedichte, darunter auch seine eigenen.⁶⁴

Seit 1983 setzte sich Galántai im Rahmen seines Archivs verstärkt mit auditiven Medien auseinander und richtete zu diesem Zweck das *Artpool Sound Studio* ein. Hier entstanden erste Klangerbeiten und weitere Folgen von „Artpool Radio“.

1984 übernahm *Artpool* die Herausgabe der 51. Ausgabe von „Commonpress“, der Mail-Art-Zeitschrift des polnischen Künstlers Paweł Petasz. In Anlehnung an die vorangegangene Ausgabe, die Italien gewidmet war, lud Galántai internationale Künstler zur Teilnahme an einer Ausgabe über Ungarn ein. Sie erhielt den Titel „Hungary can be yours“.⁶⁵ Auf Drängen eines Künstlerkollegen entschloss sich Galántai dazu, die Beiträge zur „Commonpress“-Ausgabe in einer Ausstellung zu präsentieren. Trotz der Zusicherung, dass mit Sanktionen von Seiten der Behörden nicht zu rechnen sei, wurde die Ausstellung „Hungary can be yours/ International Hungary“ bereits am Tag ihrer Eröffnung verboten und geschlossen.⁶⁶

Folge der verbotenen Ausstellung war eine strengere Observierung von Galántais Aktivitäten. Es gestaltete sich zunehmend schwieriger für ihn, Ausstellungen zu organisieren. Der Kreis von Künstlern und Kunstschaaffenden, der *Artpool* mit Artikeln, Berichten, Fotos und Materialien unterstützt hatte, wurde durch dieses Ereignis eingeschüchtert. Galántai beschreibt diese Phase, die auch die folgenden vier Jahre umfasste, als eine Zeit des „inneren Exils“.⁶⁷ Das Archivkonvolut wuchs trotz der schwierigen Situation weiter an. Galántai und Klaniczay erhielten ab 1985 vier Jahre lang durch die 1984 gegründete Stiftung des *Soros Zentrum für Zeitgenössische Kunst* finanzielle Zuschüsse für das Archiv. Durch diese Unterstützung wurde es Galántai und Klaniczay möglich, „to cope in the

four years immediately preceding the political changeover, and to survive this period of internal exile“.⁶⁸

Seit 1985 setzte sich Galántai im Rahmen eines Computer-Kunst-Programms mit dem Medium Computer auseinander; 1987 entstand in Zusammenarbeit mit französischen Künstlern das Kommunikationsprojekt „Ordinary Conversation/Dialogue Ordinaire“.⁶⁹ Der Deutsche Akademische Austauschdienst (DAAD) verlieh Galántai 1985 ein einjähriges Stipendium für West-Berlin, das dieser aufgrund des fehlenden Visums allerdings erst drei Jahre später in Anspruch nehmen konnte. Vor seiner Abreise nach Berlin realisierte Galántai im Rahmen von *Artpool* u. a. das „Marcel-Duchamp-Symposium“, anlässlich des 100. Geburtstags des Künstlers (*ELTE Esztétika Tanszéke/Department of Aesthetics of the Eötvös University*, Budapest, 1987).

1988 verließ Galántai mit seiner Familie Budapest und zog nach West-Berlin. Er experimentierte während der Zeit seines DAAD-Stipendiums hauptsächlich mit neuen Techniken und Medien. Die Ergebnisse wurden im folgenden Jahr ausgestellt. Zur Bedeutung des Aufenthaltes in Berlin schrieb Galántai in einem Brief an den DAAD:

None of us ever experienced a sense of real freedom in pre-1989 Hungary, not I, nor any of the other people who felt the need for it in their various fields of endeavor. The „happiest barrack in the Eastern camp“ was a society with no sense of ambiguity, and mendacity – it was, in short, the perfect dead end for the creative spirit. In an attempt to cope with this Kafkaesque, Orwellian atmosphere – and police surveillance – dissidents, those pariahs of the system, would choose „inner emigration“; this was my own condition when I arrived in Berlin, drained and in poor health, in 1988. [...] It [das DAAD-Stipendium] meant, primarily, a chance to recuperate physically and emotionally; intellectually, it gave me a new lease on life. It is difficult to see how I could have gone on working (even in the changed political climate of the post-1989 period) without the experiences – and tools – I acquired during that year in Berlin.⁷⁰

Mittels des Stipendiums finanzierte Galántai den ersten Computer und eine Videokamera für *Artpool*. Ende des Jahres 1988 war es für ihn und Klanczay noch immer unklar, ob sich die politischen Verhältnisse in Ungarn wandeln würden. Sie planten, für immer nach Berlin zu ziehen. Erst im Oktober 1989, als sich die Ungarische Sozialistische Arbeiterpartei vom Kommunismus lossagte und Ungarn eine demokratische Republik wurde, traten sie die Heimreise nach Budapest an.

Artpool wurde 1989 in eine Stiftung umgewandelt, deren Vorsitz Galántai übernahm. Weitere Mitglieder des Direktoriums waren László Beke, Annamária Szóke, Katalin Timár und Julia Klanczay, die zugleich die Funktion der Sekretärin innehatte. Diese institutionelle Veränderung schuf die legale und finanzielle Grundlage für das *Artpool Art Research Center*, das 1992 entstehen sollte.⁷¹

Mit dem Jahr 1989 begann Galántai, das Archivkonvolut einem breiteren ungarischen und internationalen Publikum zu präsentieren. Die Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen dieser Phase lassen sich in zwei Gruppen einteilen: Erstens zeigte Galántai Projekte und Ausstellungen von *Artpool*, die unter dem kommunistischen System verboten worden waren:⁷² 1989 rekonstruierte er die Ausstellung „Hungary can be yours“, wobei er den Titel um den Untertitel „Reconstruction of a banned exhibition“ ergänzte (FMK, 1989). Zur Eröffnung wurden die für das Verbot der Ausstellung verantwortlichen Kulturpolitiker zur Diskussion eingeladen. Galántai wollte mit der Ausstellung ein Zeichen der Erneuerung setzen. Die zweite Gruppe von Ausstellungen und Kunstveranstaltungen, die im Kontext von *Artpool* seit 1989 organisiert wurden oder an denen sich Galántai mit Materialien aus dem Archivbestand beteiligte, thematisierte Kunst und Kultur der alternativen und Untergrund-Szene während der sozialistischen Ära. Zu diesen Veranstaltungen zählte das Festival zur alternativen Kunst „Europe Against the Current“ (*Beurs van Berlage*, Amsterdam, 1989), an das eine Kunstmesse angeschlossen war, und die dokumentarische Ausstellung „Földalatti művészet az Aczélkorban“ („Underground Art During the Aczél Era“, 1990), die durch einen Diavortrag ergänzt wurde.⁷³

1990 erhielten Galántai und Klaniczay ein Stipendium für Amerika und reisten für einen Monat nach Arizona und New York. Ergebnis dieser Reise war ein Künstlerbuch zum Thema „Freedom and Oppression“. 1991 bewarben sie sich für *Artpool* um finanzielle Unterstützung durch die Stadt Budapest. Galántai arbeitete hauptsächlich mit Video und auditiven Medien; es entstanden mehrere Ausstellungen, Projekte und ein Festival, erneut in Zusammenarbeit mit französischen Künstlern.⁷⁴

Das Artpool Art Research Center – seit 1992

Im März 1992 wurde aus dem *Artpool Archive* das *Artpool Art Research Center* und damit eine offizielle Kunstinstitution.⁷⁵ Sie fand ihren Standort am Platz Liszt Ferenc, im Zentrum von Budapest.⁷⁶ Im folgenden Jahr war das Archiv Gegenstand der Ausstellung „Artpool Subjectif, 7 Projets d'Artpool, 1980–1992“ (*Ateliers d'Artistes*, Marseille, 1992/93), die im Rahmen einer Präsentation von Werken der Visuellen Poesie, „Poésure et Peintrie“, stattfand. Sieben Projekte, die Galántai zwischen 1980 und 1992 organisiert hatte,⁷⁷ wurden von ihm rekonstruiert und gezeigt. 1993 folgte eine Retrospektive über Galántais Arbeit, die von René Block im *Ernst Múzeum* in Budapest eröffnet wurde: „Galántai György, Életmunkák/György Galántai, Lifeworks“.

1992 begann Galántai, Jahresprojekte zu konzipieren und durchzuführen. Ausstellungen, Lesungen und andere Kunstveranstaltungen innerhalb eines jeden Jahres haben seither unter einem bestimmten Thema gestanden. Die ersten Projekte widmeten sich Kunstströmungen, -formen und -medien

der 1960er bis 1980er Jahre. Seit Ende der 1990er Jahre haben die Themen zunehmend abstraktere Inhalte angenommen. Galántai strebt mit den Jahresprojekten an, zu einem besseren Verständnis der Gegenwart und neuer Phänomene in Kunst und Kultur beizutragen.⁷⁸

Seit 1996 präsentiert sich das *Artpool Art Research Center* auf einer umfangreichen Seite im Internet.⁷⁹ Bis 1997 diente einer der Archivräume als Ausstellungsort; in jenem Jahr eröffneten Galántai und Klaniczay in Budapest *Artpools* Ausstellungsraum *P60*.⁸⁰ Auch hier waren die ersten Veranstaltungen rekonstruierte Ausstellungen, so die 1973 im Kontext der Kapelenausstellungen und ursprünglich von László Beke organisierte Ausstellung „Mirror“ und „Fluxus and Other Early Stamp Images“.⁸¹ Letztere setzte sich aus dem Bestand des „Artistamp Museum“ von *Artpool* und aus Materialien des Symposiums „In the Spirit of Marcel Duchamp“ (1978) zusammen.

Seit seiner Öffnung finden im *P60* regelmäßig Ausstellungen, Vorträge und Veranstaltungen, auch im Rahmen der Jahresprojekte statt. Das *Artpool Art Research Center* ist seit seiner Gründung der Öffentlichkeit zugänglich. Es ist in die Budapester Kunstszene eingebunden und kooperiert mit verschiedenen Institutionen, u. a. mit den Universitäten der Stadt.

7.2 Archivbestand und -ordnung

Im Folgenden wird zunächst auf den Archivbestand und die Archivordnung zwischen 1979 bis 1992 eingegangen, anschließend werden Bestand und Ordnung seit 1992 betrachtet.

Den größten Teil des Bestandes nehmen die Materialien ungarischer und internationaler Künstler, Künstlergruppen und Kunstorte ein. Für diese wurde jeweils ein eigener Ordner angelegt,⁸² der Korrespondenz, Publikationen, Künstlerbücher, Kataloge, Artikel, unveröffentlichte Manuskripte, Poster, Flyer, Briefmarken etc. umfasst.

Verschiedene Teilbestände entstanden, die dem Archiv sein heutiges Profil verleihen. Zu diesen Beständen zählen die Diathek, eine „Postcard-Box“ (Künstlerpostkarten-Sammlung), der Bereich der Künstler- und Kunstzeitschriften, die Sammlung der Künstlerbücher, der Bereich der Visuellen Poesie, das Klangarchiv, die Videothek und das „Artistamp Museum“.⁸³ Letzteres setzt sich aus *Artpools* eigenem Bestand an Künstlerbriefmarken und der Sammlung des kanadischen Künstlers Mike Bidner zusammen. Bidner vermachte *Artpool* kurz vor seinem Tod seine Sammlung, sie wurde 1989 nach Budapest überführt. Das Klangarchiv beinhaltet Klangkunst-arbeiten, Aufnahmen von Klangkunstwerken, Performances und zahlreichen Interviews, „Artpool Radio“ und weitere Produktionen aus dem *Artpool Sound Studio*.

Galántais eigene Arbeit ist seit 1970 dokumentiert und bildet einen weiteren Archivschwerpunkt. Die Dokumentation der zahlreichen Projekte,

die Galántai im Rahmen von *Artpool* realisierte, wird separat bewahrt. Das früheste fotografische Material lässt sich auf das Jahr 1972 datieren.

Der Bericht des ungarischen Künstlers Perneckys liefert einen Eindruck vom Archiv gegen Ende der 1980er Jahre:

*The Galántais live amongst shelves reaching up to the ceiling, filled with archival boxes, portfolios, and glass cases marked according to various systems. Like the scenery of a short story by Borges waiting to be discovered, this resembles a Babylonian library, with an amazing variety of languages and forms of artistic expression, the poetic cipher of information recorded on audio cassette, or reduced to a single gesture. Stored here are letters, coloured cards, anagrams, mysterious patterns, and objects, grouped according to countries of origin, genres, names and the impersonal logic of the alphabet.*⁸⁴

Der kontinuierliche Zuwachs an Materialien ließ eine eigene Ordnung entstehen, die von Galántai und Klaniczay aufgegriffen wurde. Die Materialien waren nach Ländern geordnet und so auf dem Regalsystem angeordnet, dass ihr Standort der Lage des jeweiligen Landes auf einer Weltkarte entsprach. Klaniczay verdeutlicht den Unterschied zwischen dieser frühen Archivordnung von *Artpool* und traditionellen Archivsystemen:

*In our home, when the archive was still a bit smaller, it was quite possible. Of course, the whole map couldn't be drawn, but the geographic arrangement was one thing, which was very practical for us. And first of all for the person who was using it and it was Galántai in the first place, because his way of creating was often to work with the material he already had from artists and some others and so it differed a lot from a normal library and [from a conventional] archiving system, where a document is a document, another is another one and two documents are two documents, so [there are] no differences. But for him these materials represented the world. This is why he used this geographical order. He found, that there were clear differences between works/correspondences from countries of the North, of the West, the South, the East and Far East and America, while cultural products in the neighbouring countries were very similar or were more closer to each other, so it was logical to keep them together. Also it was always very interesting to see what others in the same country were doing. It was an important additional information.*⁸⁵

Diese Ordnung erwies sich aus praktischen Gründen als günstig. Das geografische System ermöglichte es, Querverbindungen zwischen Künstlern und kunsthistorische Zusammenhänge über die Anordnung des Materials nachzuvollziehen. Für Galántai und Klaniczay hatte diese Ordnung jedoch auch eine symbolische Bedeutung. Die in der Anordnung des Materials visualisierte Weltkarte spiegelte die Funktion und Bedeutung des Archivs wider, insbesondere während der kommunistischen Ära: *Artpool* war ein Knotenpunkt im internationalen Künstlernetzwerk und öffnete den ungarischen Künstlern ein Fenster zum Westen und zur ganzen Welt. Die Weltkarte symbolisierte die Öffnung der ungarischen Kunstszene und die künstlerische Freiheit, die damit verbunden war.

Diese Ordnung war allerdings nur bei einer überschaubaren Materialmenge durchzuhalten, da sie viel Platz in Anspruch nahm. Sie wurde in den vergangenen Jahren größtenteils aufgelöst; das Material einzelner Bereiche ist jedoch weiterhin nach Ländern geordnet.

Das Ehepaar wurde Mitte der 1980er Jahre vom Leiter der Universitätsbibliothek Amsterdam, Tjebbe van Tijen, bezüglich der Archivsystematik beraten. Van Tijen bereiste zu dieser Zeit Osteuropa, um Künstlerpublikationen für den Aufbau einer universitären Sammlung anzukaufen. Klaniczay berichtet von seinem Besuch bei *Artpool*:

When Tjebbe van Tijen [...] visited Artpool in the mid 80s, we asked his opinion about our existing archival system. He said that we would not need any computer system or file system, because it is [a] visual [system] [...]. So we discussed the duties and levels of archiving, systematizing and arranging: If we had time and energy, we could do it at a second level, as soon as things were more detailed and defolded, from different aspects, but it would not be necessary. So we could keep it like this. At that time we already thought about archiving on microfilm, but then it turned out that it was just too complicated to do this and too expensive, and then the microfilm had become outdated as a result of the development of other techniques.⁸⁶

Die organisch gewachsene Struktur des Archivs blieb bei der Umwandlung des *Artpool Archive* ins *Artpool Art Research Center* größtenteils erhalten.⁸⁷ Die Anordnung der Archivmaterialien wurde allerdings stärker strukturiert. Ein Bereich umfasst alle künstlerischen und dokumentarischen Materialien der ungarischen Kunstszene. In ihm sind die Materialien unter dem Namen des jeweiligen Künstlers bzw. der jeweiligen Künstlergruppe abgelegt, darunter Sorozat Czere, Imre Bak, Miklós Erdély, die Gruppe *Inconnu* und Gabor Toth. Daneben gibt es einen eigenen Fonds, der Materialien ungarischer Institutionen enthält. Unter diesen finden sich Dokumentationsordner zum *Ernst Múzeum*, *Bartók 32*, *FMK*, *Studio Katalógusok*, *Művészeti Helyszínek* etc. Auch der Bereich der internationalen Künstler, Künstlergruppen und Kunsträume ist entsprechend in Fonds unterteilt, die nach nationaler Herkunft bzw. nationalem Standort alphabetisch geordnet sind. Dies gilt, wenn nicht anders beschrieben, auch für die anderen Bereiche. Weitere Abteilungen des Archivs werden von den oben genannten Teilbeständen gebildet.

Ein Bereich, der ebenfalls bereits angesprochen worden ist, umfasst Materialien zu verschiedenen neuen avantgardistischen Kunstströmungen und historischen Avantgarden, darunter auch Sekundärliteratur, die später hinzukam. Die Archivmaterialien dieses Bereiches sind nach einzelnen Kunstströmungen und -formen, Themen und Medien gegliedert, jedoch nicht alphabetisch geordnet. Gleiches gilt für den Fonds zu Balatonboglár und zur Arbeit Galántais, in dem die erste Ordnung, die sich organisch im Laufe der Zeit ergab, beibehalten wurde. Schließlich zählen die Berichte und Protokolle der offiziellen Behörden über Galántais Aktivitäten zum Dokumentationsbereich der Geschichte von *Artpool*. Grundsätzlich chronologisch

sind die *Artpool*-Projekte geordnet. Dem *Artpool Art Research Center* ist ein eigener ‚Buchladen‘ angegliedert, in dem Kataloge zu Galántais Werk sowie diverse Editionen ausliegen.⁸⁸

Klaniczay sieht in der Archivordnung und -zusammensetzung die Besonderheit des *Artpool Art Research Center*:

I really think, that the art archive as an institution is a new institutional form and it will be somehow defined in the coming years. It works exactly the same as we are working. [...] The documentation, the theory and the works themselves can be together and can be handled together and belong together. [...] And this is something new, but I see that the main theoreticians [...] or the best curators are working on this concept already and are using this concept.

Im Weiteren geht Klaniczay auf die praktische Arbeit mit dieser neuen Form des *Kunst-Archivs* ein:

*In Hungary we were the first to do exhibitions with the concept of exhibiting artworks (or sometimes reproductions of artworks) with documents or photocopies of theoretical texts related to them. We considered this as belonging to the artworks. We called these exhibitions, ‚study exhibitions‘. And in fact you had to have a different attitude to look at these exhibitions, because it was a kind of study, that you had to do. You had to read and see things in context and in this context you could understand the work. [...] for us it was not important to have the original works, a good, informative photo of the work was enough, because the information was important, the thought behind, the idea behind the work. To understand this, a photo, a video and the documents would suit. This is a brand new conception in this last, say 10 years. I think that the best exhibitions are based on this concept [...].⁸⁹ Gegenstand und Kontext sind im *Kunst-Archiv* untrennbar miteinander verbunden.⁹⁰*

7.3 Archivkonzept und Realisierung

7.3.1 Das Kunstkonzept von György Galántai

Für Galántai war und ist Kunst immer auch mit Kommunikation verbunden, der er in der künstlerischen Arbeit eine fundamentale Rolle zuschreibt:

Art itself is what interests me; [...] I feel that communication is an indispensable element of art: a traditional statue or picture is also a tool for communication.⁹¹

Ein Kunstwerk lässt sich für ihn mit einem Kommunikationsmedium gleichsetzen. In seiner Arbeit widmet sich Galántai dem Versuch, Kunst und Leben zu gründen; dies erklärt er anhand des *Artpool Archive*:

*Artpool was created from my desire to know what, today, can be called art. It has been a part study, part voyage, in the course of which hitherto unknown territory comes into view, the discussion of an alternative life.*⁹² Galántai legt hier einen Ansatz seiner künstlerischen Arbeit dar: Kunst betrachtet er als kontinuierlichen Diskurs über das Leben und Formen seiner Gestaltung. Szóke führt zur Verbindung zwischen Kunst und Leben in Galántais Arbeit aus:

*György Galántai arbeitet im Rahmen eines Kunst-Leben-Programms, in dem nicht die Kunst zum Leben wird, oder umgekehrt, sondern die Kunst – als Programm, als Teil des Lebens – ein Lebensprogramm darstellt.*⁹³

Das Leben des Künstlers betrachtet Szóke als eine Situation. Kunst wird innerhalb dieser Situation in Form eines Lebensprogramms wirksam; sie wird zu einem Weg, der sich der „situationsbedingten Möglichkeit“⁹⁴ unterordnet, als Weg der Umdeutung einer bestimmten Situation in Zeichen. Im Kontext der ungarischen Kulturpolitik, die Kunst ihrer Kontrolle unterwarf und in der künstlerische Arbeit klar restringiert war, fand Galántai bereits Ende der 1950er und im Laufe der 1960er Jahre keine Grundlage, um sein künstlerisches Konzept zu realisieren.

Galántai erhob in Bezug auf seine künstlerische Arbeit das Postulat, einen Diskurs zwischen Künstler und Betrachter, aber auch zwischen Künstlern zu etablieren. Darüber hinaus wollte er die Dialogfähigkeit von Kunstströmungen und Genres untersuchen. Szóke zeichnet die Entstehung dieses Ansatzes in Galántais frühem Werdegang nach:

*In 1968 he disintegrated his earlier drawings and began to construct anew using their elements. He called the elements, which gave way to both abstract and concrete interpretations, signs of existence, and he believed that the world could be described with their help. This, however, is only one of his ways towards „totality“. Another one is to constitute intermedia between different genres and art forms. He experiments with several variations: • print-montages which he combines with photograms and collages • making graphic pictures into paintings • converting two-dimensional forms into solid figures • multiplying printed layers over one another until they provide an almost monochromic surface • connecting series into folding-album-like installations • creating object-pictures • „refunctioning“ found objects • sound sculptures.*⁹⁵

Die Vielfalt von Ausdrucksformen und -medien in Galántais Werk ist auf dieses Postulat zurückzuführen. Vielfalt ist ein weiterer Aspekt im Kunstverständnis des Künstlers. Intermedialität tritt als künstlerisches Prinzip daneben, das Diskurs bzw. Kommunikation und Vielfalt vereint: In Galántais Arbeit werden Genres und Medien in einen Dialog miteinander gebracht, der über die Kunst hinaus auf Vielfalt und alternative (Lebens-)Formen abzielt. Dies gilt auch für die sozialistische Ära: Galántai musste für seine Kunst einen eigenen Kontext schaffen, in dem er diese neuen, intermediären Formen zur Entfaltung bringen konnte. Szóke macht dies wie folgt deutlich: *But in the beginning a third area* [neben erstens künstlerischen Elementen bzw. Zeichen der Existenz, die abstrakte und konkrete Interpretationen

zulassen sowie zweitens einem intermediären Ansatz, der Genres, Materialien, Techniken und Funktionen miteinander in Beziehung setzt] *was already present where beyond his own works but at the same time creating a context for them, he tried to create opportunities for the co-operation of arts and various technologies as well as artists and ideas. This is what we refer to, with a very down-to-earth expression as art organisation.*⁹⁶

Der Kunstbegriff Galántais umfasst nicht nur das Kunstwerk als Objekt, sondern meint auch die Kunstorganisation. Diese Idee steht im Zusammenhang mit den so genannten *signs of existence*, die das Werk Galántais kennzeichnen: Jedes der von ihm geschaffenen Werke ist Ausdruck einer unabhängigen, alternativen Position gegenüber dem kommunistischen Regime. Der ungarische Schriftsteller Peter Esterházy hat das den *signs of existence* zugrunde liegende Konzept anlässlich einer Ausstellung Galántais in Vác 1987 in die Form einer Parabel übersetzt. Diese Parabel trägt den Titel „Ösmagyaros és Féltlépo“ („Ancient Magyar and One-Legged“) und verwendet das von Galántai entworfene Symbol des Schuhabdrucks synonym als Metapher für Existenz und Wahrheit. Letztendlich sieht Esterházy im Schuhabdruck ein Symbol des Strebens nach Freiheit.⁹⁷ Für ihn ist es das grundlegende Prinzip des so genannten ‚Ost-Modernismus‘, in dem er Galántais Haltung verortet. Perneckzy geht auf den Begriff ein:

*This „Ost-Modernism“ is a category of distinction. In one breath, it indicates professional integrity, decades of representing the avant-garde, and also something akin to political resistance: civic courage.*⁹⁸

Die politische Dimension im Kunstkonzept Galántais, das auf Kommunikation, Vielfalt und Grenzüberschreitung basiert, liegt in einem bereits genannten Aspekt: Zur Umsetzung dieses Konzeptes ist es notwendig, einen entsprechenden Kontext zu schaffen, in dem alternative Kunstformen zur Diskussion gestellt werden können. Mit seiner Kunst tritt Galántai für eine Freiheit in der Wahl künstlerischer Ausdrucksformen ein, die nur in einem Klima politischer Freiheit und unter demokratischen Verhältnissen zu erreichen ist.

Diese Auffassung von Kunst impliziert eine Kritik am bestehenden System.⁹⁹ Sie ist die Folge des Strebens nach Autonomie. Diese erlangte Galántai unter den herrschenden kulturpolitischen Bedingungen allein dadurch, dass er sich selbst einen alternativen Raum schuf und an unabhängigen Kommunikationsstrukturen partizipierte.¹⁰⁰ Er zielte darauf ab, das Diktat der Kulturpolitik abzuschütteln, indem er selbst bestimmte, was ins kulturelle Gedächtnis einging. Hier kann erneut auf Esterházy's Interpretation des Schuhabdrucks als ein Zeichen von etwas, das präsent war, verwiesen werden. Übertragen auf den autonomen Raum und die Kunst, die in diesem Raum präsentiert und bewahrt wird, kann Galántais' Zeichen als ein Negativabdruck bezeichnet werden, d.h. als ein Kontrapunkt gegenüber der von der Kulturpolitik dominierten Kunstszene. Er ist eine künstlerische Spur, die auf die Präsenz alternativer Kunstformen hinweist.

Szöke fasst im Folgenden die Aspekte der Intermedialität und Grenzüberschreitung sowie die Konzepte der Kunstorganisation und der *signs of existence* im Werk Galántais zusammen:

*The three are interdependent: examining the signs leads to a special attention to communication, to the exchange of ideas and information, the use of communicational and information channels leads to the extensive network and many-colouredness, and common actions will give birth to connection-art.*¹⁰¹

Der Begriff der *connection-art*, den Szöke hier einbringt, erfasst Galántais Kunstkonzept. Hier wird das Bild eines Netzwerkes evoziert, das auf Kommunikation, Information, Austausch und dem Grundsatz der Vielfalt basiert und das sich in Galántais freiem autonomen Raum entwickelt.

7.3.2 Das Konzept des Kapellenstudios

Galántais Kunstkonzept fand seine erste Manifestationsform in den Ausstellungen, die im so genannten Kapellenstudio in Balatonboglár stattfanden. Daher bezeichnet er die Aktivitäten im Kontext der Kapelle als „embryotische Form“ von *Artpool* und ihre Zeugnisse als „first archive“.¹⁰² Der Grund für die Installation eines Kunstraums in Balatonboglár lag darin, alternativen, experimentellen Künstlern, die in der offiziellen Kunstszene auf Ablehnung stießen, ein Forum zu schaffen.¹⁰³ Bewusst verlegte Galántai diesen Kunstraum in die Provinz. Die Distanz zu Budapest bedeutete einen Schutz vor einem sofortigen Zugriff durch offizielle Behörden. Die Kapelle war als eine Art Refugium gedacht, an dem die Kräfte einer neuen Avantgarde gesammelt werden sollten, um in einem zweiten Schritt den ungarischen Kunstszene neue Anregungen geben zu können.

Der Aspekt der Vielfalt

Der Aspekt der Vielfalt spielte im Konzept des Kapellenstudios eine besondere Rolle; Kunst sollte in allen ihren Facetten, in allen Formen der Avantgarden erforscht werden.¹⁰⁴ Galántai zählt insgesamt dreißig Kunstrichtungen auf, die durch verschiedene Künstler in den Kunstveranstaltungen in Balatonboglár vertreten waren, darunter Minimal Art, Land Art, Konkrete und Visuelle Poesie, Klangkunst, Konzeptkunst, Hard edge, kinetische Kunst, Surrealismus, abstrakte organische Malerei, Happening und Aktionskunst.¹⁰⁵ Impulse erhielten die Künstler des Kapellenstudios u. a. durch Max Bense und die Stuttgarter Schule,¹⁰⁶ mittels der ungarischen Exilkünstler in Köln und Stuttgart. Der Einfluss kam jedoch insbesondere vom Happening und der Performance, also von Kunstformen, die den traditionellen Kunstbegriff in Frage stellten und völlig neu definierten. Auch die konzeptuelle Kunst hielt in Balatonboglár Einzug.¹⁰⁷ Sie benötigte nicht mehr das Objekt, um zu existieren, sondern fand andere Wege des

Ausdrucks, nahm etwa linguistisch-philosophische Formen an. Dadurch, aber auch aufgrund ihrer teilweise billigen Materialien entzogen sich konzeptuelle Werke der Zensur, deren Instanzen diese Arbeiten nicht als Kunstwerke erkannten.¹⁰⁸ Die Konzeptkunst rückte die Verbindung zwischen Künstler, Kunstwerk und Betrachter in den Mittelpunkt. Kunst als reine linguistische Information wurde zusehends wichtiger im Kontext der alternativen ungarischen Kunstszene und in Galántais Arbeit; er selbst arbeitete seit den 1970er Jahren in Bezug auf seine Skulpturen vorwiegend mit linguistischen Konzeptionen.¹⁰⁹

Das Kapellenstudio wurde so zu einer Art Informationspool unterschiedlicher internationaler aktueller Kunstströmungen:

*As in much of Western Europe during that period, traditional modernist painting was facing the challenge of a heterogeneity of movements ranging from body-art and performance, to happenings, installations, photographic and textual experiments. The work at Balatonboglár embodied this rush of diverse, often conceptual practices [...].*¹¹⁰

In der Vielfalt der Kunstformen zeigt sich das Streben nach Austausch und Kommunikation, Reflexion und Interaktivität. Das Publikum wurde in Aktionen und Veranstaltungen einbezogen, es wurde zum Gegenüber, zum aktiven Teilnehmer.¹¹¹ In den experimentellen Formen zeitgenössischer Kunstrichtungen und der Zusammensetzung des Programms wird der grenzüberschreitende Charakter des Kapellenstudios deutlich. Es zeigte sich, dass es an diesem Ort in der Tat möglich war, die Dialogfähigkeit von Kunstformen, -medien und -bereichen zur Diskussion zu stellen. Anhand der Kunstrichtungen, zu denen in Balatonboglár Ausstellungen veranstaltet wurden, wird auch deutlich, dass die ungarischen Künstler nach einem Anschluss an die Avantgarden des beginnenden 20. Jahrhunderts strebten.¹¹²

Die Idee des *active archive*

Bereits in Balatonboglár zeichnet sich die Idee des *active archive* ab, die später das grundlegende Konzept von *Artpool* darstellte: Die Kapelle war ein von Künstlern aktiv genutzter Raum, in dem ein lebendiger Informationsfluss zwischen ihnen in Gang gesetzt wurde. Galántai notierte dazu in seinem Tagebuch:

*The chapel's connection with the artwork is that of real, autonomous space.*¹¹³

Über den realen Raum hinaus war die Kapelle in Verbindung mit den künstlerischen Aktivitäten und der Präsentation künstlerischer Ideen ein virtueller, unabhängiger Kunstraum. Dies drückte sich beispielsweise im Titel der Ausstellung „Signs of Life – Signs of Existence“ aus, die im Dezember 1970 in der Kapelle eröffnet wurde. Die Künstler entwickelten ein historisches Bewusstsein für ihre Arbeit in Balatonboglár, was eine kritische politische Haltung implizierte, da diese Arbeit im Kontext der offiziellen Kunstszene nicht möglich war. Dies entspricht Galántais Kunstauffassung, in der er Kunst als situationsgebunden und vom Leben durchdrungen sieht. Kunst stellt für ihn ein Medium dar, das die Situation als Zeichen

deutet, wobei dieses Medium auch die Form einer Institution annehmen kann:

*The institution itself may even be the medium. I was a fluxus artist already in the days of Balatonboglár, though unconsciously: In the course of those four years, I regarded the Chapel Studio as my main work.*¹¹⁴

Das Kapellenstudio sieht Galántai als künstlerisches Medium und darüber hinaus selbst als Kunstwerk an. Kunst als politische Haltung, als Reaktion auf ihren Kontext zu sehen, unterstreicht die Bedeutung der Künstlerperson. Unter dieser Perspektive wird Kunst zur Methode, verschiedene Formen der Lebensgestaltung vor Augen zu führen und zu diskutieren. Die Kapellenausstellungen, denen diese Kunstauffassung zugrunde lag, können daher als künstlerische Selbsterforschung und zugleich als Positionierung im Kunstkontext betrachtet werden.¹¹⁵ Dies verdeutlicht der Begriff der ‚Attitude Art‘,¹¹⁶ der im Folgenden noch ausgeführt wird: Die Kunst Galántais ist eine innere und äußere Reflexion, d. h. eine Betrachtung der eigenen Person und der äußeren Umstände. Beide stehen in einer Wechselwirkung miteinander, wovon ein weiterer Tagebucheintrag Galántais aus dem letzten Jahr des Kapellenstudios zeugt:

*In order to escape a constant state of subjectivity, I must, from time to time, free myself from my work, and understand others. This requires a different mechanism of thought, but enables me to return to my earlier self as an outside observer.*¹¹⁷

Galántai weist darauf hin, dass der Künstler sich eine Basis schaffen und positionieren müsse, um auf den Kunstkontext Einfluss nehmen zu können. Dies erklärt noch einmal die Entfernung des Kapellenstudios von Budapest. Balatonboglár fungierte als Ballungszentrum der Avantgarden, die zunächst erprobt und erforscht werden sollten. Unabhängigkeit, Kritikfähigkeit und Widerstand wurden hier gelebt, um anschließend in Form von Informationen auf den Kunstkontext einzuwirken.

Galántais Aktivitäten in Balatonboglár waren kein direkter Angriff auf das Regime oder eine Form des politischen Aktionismus. Seine Arbeit unterwanderte vielmehr die ästhetische Linie des Regimes und sorgte durch die Verbindungslinien in den Westen für einen neuen Informationsfluss und eine Belebung der ungarischen Avantgarde. Galántai beschreibt dies wie folgt:

*The non-figurative artists of the 1960s formulated their task as one of „bridge-building“. They spoke of the need to build two bridges: one toward Europe, the other toward Hungary’s cultural heritage, and devoted most of their energies to this task. There was a passive resistance to the aesthetic demands of „socialist realism“, the compulsory aesthetic ideology of the time, but even this passive resistance was treated as political resistance by the regime. In sheer self-defense, these initially totally apolitical artists grouped together, and became increasingly politicized.*¹¹⁸

Galántai nennt hier die Ursache für die Politisierung der Künstler: ihre Verdrängung aus der offiziellen Kunstszene.¹¹⁹

Kunst als Kunstorganisation und -dokumentation

Galántais künstlerische Arbeit im Rahmen des Kapellenstudios kann als Kunstorganisation bezeichnet werden. Einerseits ist damit die Organisation von Kunstaktivitäten gemeint, d. h. Ausstellungen, Aktionen und Publikationen. Andererseits bezieht sich Kunstorganisation auf die Dokumentation dieser Aktivitäten und die Zusammenstellung der Informationen im ersten Archiv. Die kuratorische und archivarische Arbeit waren die Voraussetzung für den künstlerischen Austausch, der sich im Weiteren entfaltete, und wurden zur Grundlage für das Konzept des *active archive*. Diese Kunstform, die Kunstorganisation, bewegt sich bewusst außerhalb eines tradierten Kunstbegriffs; sie weist vielmehr Verbindungslinien zum Fluxus auf. Galántai verortet rückblickend wie oben bereits erwähnt seine künstlerischen Anfänge zu Beginn der 1970er Jahre in der Fluxus-Bewegung: *My principal interest is fluxus art, whose point is that anything created as art is in fact art.*¹²⁰

Das Archiv des Kapellenstudios setzt sich aus vier Teilen zusammen: Der erste Teil besteht aus Protokollen, Dokumenten, Reproduktionen und Arbeiten der Künstler, die Galántai in einem Ordner zusammenstellte. Der zweite Teil umfasst die fotografische Dokumentation aller Veranstaltungen und Arbeiten, die in Balatonboglár gezeigt wurden. Dieses Material bildete später den Grundstock der Diathek von *Artpool*. Der dritte Teil ist das Tagebuch, das Galántai offen in der Kapelle auslegte. Die Korrespondenz mit den verschiedenen Behörden bildet den vierten Teil des Archivs.

Die Zusammensetzung des Konvoluts zeigt, dass das Archiv selbst eine Form des *footprint* war, d. h. ein Zeichen der Existenz und fortschreitenden Entfaltung experimenteller Kunstformen unter erschwerten Bedingungen.

Differenzen und Parallelen zwischen dem Kapellenstudio und *Artpool*

Der konzeptuelle Schwerpunkt der Kapellenausstellungen lag auf den Kunstaktivitäten, weniger auf deren Dokumentation, wie im *Artpool Archive*. Die Organisation eines Raums der Interaktion stand im Vordergrund.¹²¹ Im Kapellenstudio deutete sich die Idee des *active archive* zwar an, befand sich hier allerdings erst im Entstehen.

Parallelen zwischen dem Kapellenstudio und *Artpool* zeigen sich in der Struktur der Aktivitäten und in der Betonung des Rahmens, in dem die beiden Projekte sich entfalteten:

I have always felt the need, whenever I represent others in an exhibition and am not merely showing my own work, to find the show some kind of institutional sponsor, however fictive this may be. What is done institutionally requires an institutional name, hence in this case I am not György Galántai, but „Chapel Studio“ or „Artpool“. Institutions, albeit alternative ones, are characteristic of the alternative world as well, but there, the institution

*itself is the subject of the art. The Underground does not attack institutions, but rather forms its own.*¹²²

Mit der Institutionalisierung der künstlerischen Aktivitäten, auch wenn damit nur eine fiktive Institutionalisierung gemeint war, drückte Galántai seine Unabhängigkeit in einem Kontext der Kontrolle, der Isolation und Restriktion aus. Für ihn bedeutete eine Institution Offizialität und Macht, obwohl der Begriff in Bezug auf seine Einrichtungen nur Fassade war. Hinter ihr versuchte Galántai die Kunstströmungen zu fördern und in der ungarischen Kunstszene zu verankern, die vom Regime bedroht waren. Der institutionelle Rahmen verwies auf künstlerische Freiheit und Souveränität. Galántai schuf mit seinen Institutionen, mit dem Kapellenstudio und der illegalen Einrichtung des *Artpool Archive*, parallele oder alternative Kunsträume und behauptete sich mit diesen gegenüber dem offiziellen Kunstsystem. Das Ziel seiner Institutionen fasst Galántai wie folgt zusammen: *The aim was to create an art venue open to various media but free of group interests or economic or political concerns; to provide an up-to-date and valid presentation of then-current developments of Hungarian and international art; to foster artistic communication that is independent of the politically-defined world and is indeterminately real and, therefore, liberated.*¹²³ Nach 1989 realisiert sich seine Idee einer alternativen Institution in Gestalt einer Stiftung und 1992 schließlich im *Research Center*.

7.3.3 Das Archivkonzept von *Artpool Archive*

Modelle und Einflüsse

Unter dem Gesichtspunkt der Modelle und Einflüsse ist zunächst auf verschiedene Kunstorte zu verweisen, von deren Organisation sich Galántai anregen ließ. In Bezug auf Kunstströmungen wird anschließend auf die Mail Art eingegangen, da sie die Aktivitäten im Rahmen des Archivs entscheidend prägte.

Insbesondere drei Kunstorte waren für die Realisierung des *Artpool Archive* bedeutsam: *Other Books and So* (Amsterdam), *Depot* (Köln) und *Vitrine pour l'art actuel* (Paris). Sie waren aktive, von Künstlern geleitete alternative Kunstorte und hatten die Funktion eines künstlerischen Treffpunkts und Informationszentrums inne. In ihnen entfalteten sich verschiedene Kunstaktivitäten, die auf Kommunikation und Austausch basierten. Sie nahmen die Form eines Buchladens (*OBAS*), eines Archivs (*OBAS, Depot*) bzw. einer Bibliothek/Galerie (*Vitrine pour l'art actuel*) an. Perneckzy stellt im Folgenden dar, dass auch *Artpool* verschiedene Funktionen in sich vereint: *Visiting Art Pool today* [der Artikel wurde 1989 veröffentlicht], *one has the impression that it is not a flat, but a strange, colourful, and intriguing mixture of library and storeroom, workshop, and office.*¹²⁴

Daneben fungierten eine Reihe anderer Kunsträume, die Galántai und Klaniczay auf ihren Reisen besichtigen konnten, als Modelle für *Artpool*. Zu diesen zählen *E.O.N.* (Forte dei Marmi), *Het Apollohuis* (Eindhoven), das *ASPC* (Antwerpen), *c.d.o.* (Parma), *Stichting De Appel* (Amsterdam) und *Mercato del Sale* (Mailand).

In den ersten Jahren der Existenz von *Artpool*, bis etwa 1983/1984, zielten Galántais Aktivitäten darauf ab, das Archiv im internationalen Netzwerk zu etablieren.¹²⁵ Klaniczay unterstreicht die Bedeutung der Mail Art für die ungarische Kunstszene des Untergrunds und für Galántai im Besonderen: *For him [Galántai], Mail Art was always important as one of the art activities that he did. It was like sculpture, like organizing, like Conceptual Art, like performance, like everything, so it was one activity and there was a period in our life when it had more importance, because of the contacts. When we felt very much isolated, when we were very much controlled by the police and we couldn't publish our art review anymore, that was when it really helped him to survive [...].*¹²⁶

Galántai betont in diesem Zusammenhang die Flexibilität des Systems: *[...] mail art is interesting as a genre, as a form of correspondence art, as a fluid activity which brings about relationships between artists.*¹²⁷

Das Postsystem stellte einen relativ freien und lange Zeit nicht kontrollierten Raum des Austauschs zwischen Künstlern dar. Die Organisation des Archivs wurde seit den ersten Jahren seiner Existenz von den Netzwerkstrukturen geprägt. Der belgische Mail-Art-Künstler Guy Bleus weist darauf hin, dass jedes Mail-Art-Archiv ein eigenes, unverkennbares Abbild der Kunstströmung ist:

*Die idealistische Absicht war und ist es, die gesamte Geschichte dessen, was passierte, aufzubewahren, indem ‚alle‘ erhaltenen Ergebnisse von Mail-Art-Aktivitäten des gesamten Netzwerks klassifiziert werden. Aber jedes Archiv erzählt uns die wahre Geschichte seines eigenen Netzes.*¹²⁸

Galántais Partizipation am Netzwerk im Rahmen von *Artpool* zeichnet sich im Bestand des Archivs ab, der größtenteils aus den Mail-Art-Aktivitäten des Künstlers erwuchs.¹²⁹ Es sind insbesondere die engen Kontakte zu italienischen Mail-Art-Künstlern herauszustellen. Einen Schwerpunkt seines Archivs legte Galántai darüber hinaus auf Stempelkunst bzw. die so genannten *Artistamps* und damit auf eine Gattung, die in der Kunstströmung der Mail Art auftrat.¹³⁰

Zur Ausgangssituation

Die Galántais gründeten *Artpool* in Budapest, d. h. im Zentrum der ungarischen Kunstszene. Der Standort bedeutete eine breitere Öffentlichkeit und eine unmittelbare Nähe zu aktuellen Entwicklungen, die sich in den Veranstaltungen, Ausstellungen und auf Künstlertreffs in dieser Szene zeigten. Indem er 1978 den Ausstellungskatalog (*Fészek Club*, Budapest) mit der Aufforderung „Please send me information about your activity“ versandte,

erschloss sich Galántai einen Zugang zum internationalen Künstlernetzwerk. Die Katalog-Aktion führte schließlich zur Einrichtung eines neuen Kunst-
raumes, wie Galántai beschreibt:

*Surprisingly many – about half – of these [artists], some 300 people answered my mailing. Thus began the assembling of the archive. At first all the material fit on one chair, with each artist in a separate folder, then I dedicated a shelf to them.*¹³¹

An anderer Stelle fügt er hinzu:

*This all happened quite spontaneously, without any particular planning. One cannot, after all, plan the unknown.*¹³²

Die Gründung des Archivs folgte keinem Plan, sondern resultierte aus der Mail-Art-Aktion. Ein Profil erhielt *Artpool* erst im Laufe der Zeit, durch viele Einzelaktionen und eine zunehmende Einbindung in die internationale Kunstszene.

Der Name *Artpool* ist Ausdruck des Programms und der Ausrichtung des Archivs. Die Anlage der Sammlung und der Austausch von Informationen zur Kunst werden vom Gedanken der Bewahrung der künstlerischen und dokumentarischen Materialien für die Zukunft durchdrungen, wie Galántai darlegt:

*The term „Artpool“ refers to the act of collecting from diverse artistic spheres and endeavors. Its goal has always been keeping pace with the events of the day, to collect and preserve the documents of international and Hungarian artistic movements and bring to light new projects.*¹³³

Galántai nennt drei Schwerpunkte von *Artpool*: die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst, das Sammeln und Bewahren von Dokumenten und Materialien avantgardistischer Kunstrichtungen und schließlich die Initiierung neuer Projekte. Perneckzy hebt hervor, dass Galántai und Klaniczay sich mit *Artpool* im internationalen Kontext verorteten. Er macht dies am Archivnamen fest:

*By naming it Art Pool, the artist couple meant their intention of establishing an active, living archive with a high turnover and wide connections, one that creates and contributes to an international art life. They planned to maintain it not only in the form of items stored in boxes and catalogues but also through exhibitions, competitions, and publications.*¹³⁴

Rückblickend führt Galántai dazu aus:

*As for my own activity, that it took place in Budapest – or Hungary – has been a determining factor. Of the two, Hungary is more important as an influence; Budapest merely provides the urban environment in which the technical means are at one's disposal. Artpool's activity is distinctive in that it speaks to the entire world from the Hungarian perspective.*¹³⁵

Hinter diesem Programm und Ziel steht das Konzept des *active archive*,¹³⁶ d. h. einer Einrichtung, die über die Funktionen der Sammlung und Bewahrung hinaus in die internationale und ungarische Kunstszene hineinwirkt.

Zum Konzept des *active archive* im *Artpool Archive*

Das Konzept des *active archive* lässt sich anhand der dokumentarischen Arbeit Galántais, der Weitergabe gesammelter Informationen sowie anhand von Ausstellungen und Veranstaltungen verdeutlichen. Im Folgenden wird dargestellt, wie es sich in diesen Aspekten realisierte.

Kurz nach der Gründung von *Artpool* begannen die Galántais mit der Dokumentation der alternativen Budapester Kunstszene. Zwei Beweggründe für diese Aktivität konnten bereits ermittelt werden: Einerseits stützte sie sich auf das Bewusstsein, dass die künstlerischen und dokumentarischen Zeugnisse der neuen ungarischen Avantgardebewegungen von aktuellem und kunsthistorischem Interesse waren und der Bewahrung bedurften. Von Beginn an galten die Bestrebungen von Galántai und Klaniczay somit dem Versuch, einen marginalisierten Bereich der ungarischen Kunst vor dem Vergessen zu bewahren. Zwischen 1989 und 1991 führte dies schließlich zur Aufarbeitung der alternativen Kunst der 1960er bis 1980er Jahre, beispielsweise durch die Rekonstruktion verbotener Ausstellungen und die wiederholte Präsentation verschiedener Projekte. Diese Aktivitäten galten damit zugleich der Aufarbeitung der Geschichte von *Artpool*.

Der zweite Grund für eine Dokumentation lag in der Weitergabe der gesammelten Informationen. Er war von gleicher Bedeutung wie das Motiv der Bewahrung, da es galt, eine Diskussion in Gang zu setzen und neue künstlerische Ideen hervorzubringen. In diesem Zusammenhang spielten die beiden Künstlerzeitschriften eine besondere Rolle: Der Newsletter „Pool-Window“ sollte als Informationskanal fungieren, der den ungarischen Künstlern einen Zugang zur internationalen Mail-Art-Szene bot. Klaniczay berichtet, dass darin eines der Ziele von *Artpool* lag:

*This was the aim. Just to involve more Hungarian artists into this fantastic network. [...] It worked, it absolutely worked. So there was a group of maybe 30 artists who were regularly involved. [...] In the beginning, we sent out [letters/announcements] to different artists and we saw that they were not participating in the projects and then we didn't send them more. But we sent letters to those we knew it was useful to send mail. And after a while they were in the network, so they also got invitations.*¹³⁷

Galántai und Klaniczay schufen mit ihrer Zeitschrift „AL“ ein Organ der alternativen Kunstszene, ein Medium der Informationsvermittlung und eine Diskussionsplattform.¹³⁸ „AL“ bezog sich thematisch hauptsächlich auf die ungarische alternative Kunstszene und berichtete von ihren Kunst- und Kulturveranstaltungen. Perneckzy schreibt zum Einfluss dieser Künstlerzeitschrift: *This publication has become a general art review which carried news of exhibitions in Hungary and abroad, art events, interviews, essays, and reports, with a summary in English. Consequently, Art Letter was well received not only in the alternative movements but also became an organic part of the Hungarian art scene.*¹³⁹

Die Kritikerin Anna Wessely liefert einen umfangreichen Überblick über die in „AL“ behandelten Themen. Dieser Überblick verdeutlicht, wie einge-

schränkt der sozialistische Kunstbegriff war und wie ausgeprägt im Gegensatz dazu die avantgardistischen Kunstformen in Ungarn waren:

The Art Letter [...] represented a clear conception of the avant-garde which comprised not only blacklisted artists, but Miklós Szentkuthy, the doyen of avant-garde prose; recognized artists such as the sculptor György Jovánovics, the painter Dóra Maurer or the textile artist Lujza Gecser; the dedicated performers of modern music, the 180 Group as well as the new wave rock group, Bizottság. And Art Letter would report on any avant-garde event independently of whether it was held in the New Music Studio of the Central Ensemble of the Communist Youth League, in the Kossuth Club of the Society for the Dissemination of Scientific Information, or in the underground Rabinext Gallery.¹⁴⁰

Galántai betrachtet seine Künstlerzeitschrift, ebenso wie *Artpool*, als Weg der Kunsterforschung und zugleich als künstlerische Strategie. Der Aspekt der kunsthistorischen Forschung tritt in dieser Form zum ersten Mal im Konzept des *active archive* auf. Im *Artpool Art Research Center* wird er zum führenden Prinzip.

Den Aspekten der Kunsterforschung und der Kunstorganisation liegt neben einer künstlerischen und politischen Dimension ein kulturelles Engagement zugrunde. Galántai ließ sich weder von der Kulturpolitik Wege vorzeichnen noch folgte er einer traditionellen Kunstdefinition. In den „AL“ wie auch in Ausstellungen beschäftigten ihn gerade alternative Formen, neue Möglichkeiten und Medien. Da die neuen avantgardistischen Kunstströmungen bis dahin auf eine private Sphäre beschränkt waren, verschaffte Galántai ihnen durch seine Aktivitäten eine breitere Öffentlichkeit, auch über die Grenzen Ungarns hinaus:

All communication in the private realm takes the form of letters or conversations and doesn't make it to the press. There are, though, certain artists, works, and events about which anyone may know through the mass media. I never strove for such exposure, nor did I consider it important; at any rate, it would have been futile for me at the time. Artistic research is like the scientific variety: the significant things appear in the studio, the laboratory, and the professional literature, rather than in public.¹⁴¹

In der ersten Ausgabe des „AL“ führt Galántai zum Wesen seiner Künstlerzeitschrift aus:

The aim of this letter is to present some untamed and unupdated ideas you usually do not bother to put down, because writing needs a strong concept and much correction, and is thus less spontaneous. This letter is an improvisation in a field that is perhaps not just my own interest. Therefore, it is a rare document at the same time. It does not wish to be either more or less than a letter.¹⁴²

„AL“ sollte als offener Brief funktionieren; sein Konzept basierte auf der Idee, dieselben Kriterien zur Anwendung zu bringen, die eine Diskussion oder ein Gespräch ausmachen: Spontaneität, Improvisation, der Einwurf von Ideen. Dieses Konzept ähnelt dem von *Artpool's Periodical Space*: Magazin wie auch Ausstellungsort fungierten als unabhängige, alternative

(Kunst-)Räume, in denen ein freier Austausch möglich war, da sie sich den Autoritäten durch ephemere Manifestationsorte entzogen. „AL“ wurde beispielsweise auf Kunstveranstaltungen verteilt.

Das Konzept des *active archive* wurde auch in Form von Ausstellungen und Veranstaltungen umgesetzt. Diese fanden zwischen 1980 und 1987 in *Artpool's Periodical Space* statt. Das Prinzip des wechselnden Ausstellungsortes entstand in Reaktion auf die kulturpolitischen Umstände, unter denen *Artpool* eine halblegale Existenz fristete: Galántai ‚institutionalisierte‘ die wechselnden Ausstellungsorte, indem er sie unter einem Namen zusammenfasste. Er schloss *Artpool* dadurch einen ‚fiktiven‘ und somit unabhängigen Ausstellungsraum an. Die Aktivitäten erhielten eine Struktur, sie wurden in einen Rahmen eingebunden.

Der virtuelle Raum bei Galántai ist auf Robert Filliou und dessen Arbeit „Telepathic Music“ (1979) zurückzuführen,¹⁴³ die als Plakat im *FMK* aushing. Sie war den ungarischen Künstlern gewidmet und wurde von diesen während der 1980er Jahre mehrfach neu interpretiert. *Artpool's Periodical Space* entstand im Geiste des Fluxus: Der Ort war als Kunstwerk an sich gemeint und wurde mit jeder Ausstellung, jeder Kunstaktion neu ins Leben gerufen und ausgeführt. Er stand konzeptuell mit den Ausstellungen und anderen Veranstaltungen in Zusammenhang, war Teil ihrer Initiierung, ihrer Koordination und Organisation. Galántai deutet dies in der Chronologie eines Katalogs an:

*Robert Filliou's request inspired the notion of Artpool's Periodical Space, which served as the hallmark motto for all events organized by Artpool at whatever location. [...] Galántai considers most of them to be his own complex art works, from concept stage through realization to documentation.*¹⁴⁴ *Artpool's Periodical Space* kann als Erweiterung von *Artpool* verstanden werden. Er wurde zum festen Bestandteil des Gesamtprojekts und Kunstwerks *Artpool*.

Die Idee eines virtuellen Raumes als solche ist deutlich von der Fluxus-Bewegung beeinflusst. Viele der Werke und Veranstaltungen dieser Bewegung entfalteten sich in Verbindung mit der jeweiligen Situation, wie der Kunsthistoriker Owen F. Smith erklärt:

Die Beziehung dieses Konzeptes von bedeutungstragender Produktion zu der Fluxusweltanschauung ist in Werken offensichtlich, die die Vorstellung verschiedener situationsbezogener Interpretationen hervorhebt [sic]. Der offensichtliche Sinn von Fluxusevents und Fluxusobjekten verlagert und verändert sich, weil sie an die Situationen, in denen sie betrachtet oder verfügt werden, gebunden sind und von diesen aktiviert werden.

Fluxus ist auf das Ganze bezogen; das Werk impliziert die Möglichkeit, es im Kontext dieses Ganzen zu realisieren. Diese Situationsbezogenheit betont Smith, wenn er im Weiteren ausführt:

Fluxus erkennt, dass der Künstler [...] nicht als einziger Autor eines gegebenen Werkes betrachtet werden kann. Denn die Natur des individuellen Werkes, egal, wie innovativ es ist, wird immer durch seine Beziehung zu

anderen Objekten und etablierten Traditionen bestimmt: die Bestimmung der Existenz durch Opposition.¹⁴⁵

In *Artpool's Periodical Space* fand *Artpool* somit zu einem situationsgebundenen Ausdruck. Ebenso wie die Werke der Fluxus-Bewegung manifestierte sich *Artpool* im Zusammenspiel mit bestimmten räumlich-situativen Bedingungen, etwa in Gestalt einer Ausstellung. Eine weitere Parallele zur Fluxus-Bewegung liegt darin, dass Galántai in seiner Arbeit mit dem Archiv die Handlung bzw. Aktivität betont; vor diesem Hintergrund wird seine Kunst als „art-organisation“¹⁴⁶ bezeichnet. Zu denken sei in diesem Zusammenhang an George Maciunas und sein Werk.¹⁴⁷ Die Fluxus-Protagonisten lehnten die bestehende westliche Tradition der Objektprivilegierung ab und stellten die mit ihr in Beziehung stehende Handlung in den Mittelpunkt. In diesem Aspekt sieht Szóke den Einfluss, den die Ideen des Fluxus auf das Archiv hatten:

*It [Fluxus] sees the task of art that has a real and actual function in both life and culture in the creation of conceptual objects, events and continuously operating creative-intellectual spaces.*¹⁴⁸

Das Konzept des *active archive* lässt sich auf dieselbe Art von ‚Räumen‘ übertragen, in denen sich die Werke bzw. Ideen der Fluxus-Protagonisten entfalten.

Zur Behaviour Art/Attitude Art

Galántai begründet sein Archiv auf zwei Kunstkonzepten, Behaviour Art bzw. Attitude Art, deren Definition bzw. Bedeutung für seine Arbeit er in verschiedenen Texten selbst festlegt.¹⁴⁹ Behaviour Art war Galántais Reaktion auf die politischen Bedingungen. Kunst zeigte sich hier nicht nur als bloße formale Erscheinung, sondern manifestierte sich im Widerstand. Mit Letzterem sind etwa die Umgehung staatlicher Repressionen, die Ablehnung einer staatlich vorgegebenen Kunst oder der Austausch und die Präsentation von Informationen über avantgardistische Kunstformen gemeint. Auf diese Weise kann Kunstorganisation eine Kunstform der Behaviour Art sein; ihre Praxis umfasst durchaus die Arbeit in unterschiedlichen Kunstrichtungen. Galántai findet folgende Umschreibung für die Behaviour Art:

*Concept Art, „propless“, unusual, and communication-savvy as it is, is the „art of last resort“ for dissident artists. Geared as it is to using channels of communication likely to fall outside the purview of Big Brother, it is a direct form of „behaviour art“.*¹⁵⁰

Artpool Archive wurde zu einer Form des künstlerischen Widerstandes. Die Schwierigkeiten, die sich aus der Resistenz ergaben, wurden als Bestandteil der künstlerischen Arbeit angesehen; politischer Druck erzeugte unter dieser Perspektive einen Gegendruck von Seiten der Kunst: Die (illegale) Erscheinung des Archivs wurde von den (kultur-)politischen Umständen evoziert. Mittels der Aktivitäten im Kontext des Archivs wirkte Galántai jedoch in gleichem Maße auf das Kunstsystem zurück.

Nicht nur die Aktion ist in diesem Konzept künstlerische Praxis, auch die dem Widerstand zugrunde liegende Einstellung des Künstlers wird zu einer Kunstform. Galántai, der diese als Attitude Art bezeichnet, stellt einen Zusammenhang zwischen ihr und dem Archiv her:

I regard my own work as „attitude art“: I live on the supposition that I am doing something which looks into the future, and consequently I get into difficulties. I accept this situation, and express this through my actions. Any medium may be employed to this end, even up to the threshold of incomprehensibility. [...] Such is the case with Artpool as well. It is my own work.¹⁵¹

Im Sinne der Attitude Art beschreibt Galántai *Artpool Archive* und das Kapellenstudio als künstlerische Medien. *Artpool* war Galántais kritische Stellungnahme zum staatlichen Kunstreglement; die Existenz des Archivs an sich ist als Gegenmaßnahme und Statement zu werten. Dies fasste Galántai in folgendem Satz zusammen, den er als festen Bestandteil in den Briefkopf des Archivs aufnahm: „If something doesn't exist but will then it does exist.“¹⁵² Galántai eroberte sich in und mit *Artpool* ein Stück Freiheit innerhalb des politischen Systems, indem er seiner kritischen Haltung gegenüber der Kulturpolitik im Archiv Ausdruck verlieh und seiner Kunst, d. h. seinem Widerstand, mit *Artpool* ein Ventil schuf. Perneckzy schreibt dazu:

Of course, he [Galántai] never wanted to change the world. Still, he never denied his belief that he could improve at least his little corner of it.¹⁵³

Dies führt zu Esterházy's Definition der Wortschöpfung ‚Ost-Modernismus‘ zurück, mit dem er die berufliche Integrität des Künstlers meint, etwa in der Avantgarde, und wie bereits herausgestellt das kontinuierliche Streben nach Freiheit und Wahrheit. Im Zusammenhang mit dem hier behandelten Aspekt der künstlerischen Integrität lässt er sich präzisieren, und so meint ‚Ost-Modernismus‘ den politischen Widerstand, d. h. Zivilcourage.

7.3.4 Die Archivkonzepte der institutionalisierten Archivformen

Für die Phase der Institutionalisierung zwischen 1989 und 1991 ist auf verschiedene Besonderheiten in Bezug auf das Konzept von *Artpool* hinzuweisen. Galántais Arbeit mit dem Archiv wurde in den Jahren nach dem Wandel des politischen Systems zunehmend von einem didaktischen Ansatz bestimmt. Perneckzy geht auf diesen Ansatz ein, den er nicht erst seit 1989 in Galántais Arbeit angelegt sieht:

The two things that Galántai never did try to hide was the didactic intent in his works – the fact that he wanted to both provoke and educate his public – and his position of opposition to the „authorities“. Hence the „spirit“ of his works, and his linguistic provocations, like his call for communication. [...] Galántai's wish to educate, and his demonstrative commitment

*to freedom often took the Dadaist form of rebellion against aesthetic norms and the accepted forms of art.*¹⁵⁴

Die Geschichte der während des Regimes tolerierten, marginalisierten und verbotenen Kunstaktivitäten und damit die Geschichte von *Artpool* sollte nach 1989 aufgearbeitet werden,¹⁵⁵ indem die künstlerischen und dokumentarischen Zeugnisse aus der Aczél-Ära präsentiert und ganze Ausstellungen rekonstruiert wurden. Zugleich orientierten sich die Aktivitäten Galántais im Rahmen der Stiftung an zeitgenössischen Entwicklungen in der Kunst.¹⁵⁶ Seit 1989 zeigt sich besonders deutlich, dass das Konzept des *active archive* sowohl auf die Vergangenheit als auch auf die Zukunft ausgerichtet ist, sodass *Artpool* sich unter den veränderten politischen Verhältnissen neu positionieren konnte. Galántai betont beide Ausrichtungen, die sich im Konzept seines Archivs vereinen:

*The two main benefits of the „ACTIVE ARCHIVE“ are that an art oriented toward visions of the future will not separate [itself] from its past, and that a dynamic approach to history will replace a hermetic, futureless one. These two factors represent the basic principles and conditions of paradigm shift in the world of art.*¹⁵⁷

Galántai ist der Ansicht, dass die historischen Zeugnisse eines in der Kunst ausgedrückten Widerstandes neue Impulse für die Entwicklung der ungarischen Kunst liefern können. Nach 1989 nutzte er *Artpool* als Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart

Das Konzept des *active archive* ist seit Einrichtung des *Artpool Art Research Center* in einem klar gegliederten Programm niedergelegt und unterteilt sich in vier Aspekte.¹⁵⁸

An erster Stelle steht die Organisation von Ausstellungen und anderen Kunstveranstaltungen. Seit 1992 sind diese in den Rahmen von Jahresprojekten eingebunden. Die ersten Projekte dienten laut Klaniczay dazu, eine Grundlage für die Arbeit mit dem *Research Center* zu schaffen:

*If we start from the original idea, I think this is a kind of research in art, for which the archive is also always used [...]. And this research in art manifested itself in the projects that we organized. When we opened Artpool to the public in '92 [...], we had some „black holes“: [...] Things were lacking in the Hungarian context, that we had to fill in: There were some topics, which were not very well known. And the history of all this activity was just forgotten. We felt responsible to make it known, that's why we organized researches, which were associated with collecting and inviting artists about Fluxus and about performance art, installation, about visual and sound poetry. [...] These were big topics, that we had to somehow go round, make it more known to people, collecting more material and make these topics really to basic research points. Because without the knowledge of these topics, no-one could really understand what we were doing.*¹⁵⁹

Das Ziel der ersten Ausstellungen des *Research Center* lag darin, kunstgeschichtliche Grundlagen aufzubauen und so die Entstehung, die Verortung und den Inhalt des Archivs zu erklären. Dies zeigt sich deutlich in

den Projekten „The Year of Introduction“ (1992), „The Year of Fluxus“ (1993), dem Jahresprojekt zu Miklós Erdély (1994) und „The Year of the Performance“ (1995). Die erwähnte Archiv-Ausstellung „Artpool Subjectif, 7 Projets d'Artpool, 1980–1992“, in der bereits realisierte Projekte vorgestellt wurden, ist hingegen ein Beispiel für die Aufarbeitung der Archivgeschichte. Diese Ausstellung gab einen Einblick in Arbeitsweise, Aktivitäten und Dynamik des Archivs während der 1980er und Anfang der 1990er Jahre.

Darüber hinaus setzte sich Galántai in den Jahresprojekten, die im Rahmen des *Artpool Art Research Center* stattfanden, mit aktuellen Kunstströmungen, neuen Medien und Themen auseinander.¹⁶⁰ Die Projekte sollten das Archiv in der Gegenwart verankern. Dieses Ziel beschreibt Klaniczay, indem sie auf die numerischen Jahresprojekte verweist:

*And then came a series, which is still on today and which is dedicated to numbers. We are now in the 21st century, so it's just a new world [...]. People have to learn to read that and see it very differently. And artists have the duty to help them and to show how to read it correctly and to see [...].*¹⁶¹

Dieser Ansatz weist auf die didaktische Intention hin, die Galántai in seiner Arbeit verfolgt. Viele der Projekte, die seit 1992 vom *Research Center* ausgegangen sind, basieren auf dem Austausch über das Netzwerk, der Konzeption eines Projekts, der Einladung verschiedener Künstler und der Organisation einer gemeinsamen Ausstellung. Im Anschluss entsteht meist eine Publikation. Daran zeigt sich, dass den Projekten bis heute das Prinzip der Mail Art zugrunde liegen.

Eine pädagogische Zielsetzung ist die zweite Säule des Konzepts. Die Galántais veranstalten im Kontext des *Artpool Art Research Center* Lesungen zu kunstgeschichtlichen Themen, bieten Führungen für Studenten an und geben Anthologien als Lehrmaterial zu aktuellen Kunstbereichen heraus. Für Wissenschaftler, Studenten und Interessierte besteht die Möglichkeit, im Archiv zu recherchieren. Im Rahmen der Kooperation mit verschiedenen Budapester Universitäten steht es Kunstgeschichtsstudenten für Praktika offen.

Dokumentation und Bewahrung bilden den dritten Punkt des Archivkonzepts. Kontinuierlich wird das Archivkonvolut durch Ankauf und Forschung erweitert. Pflege und Aufarbeitung der speziellen Sammlungen gehören ebenfalls zu diesem Aufgabenbereich.

Der vierte Konzeptpunkt des *Artpool Art Research Centers* gilt der Forschung. Die künstlerischen und dokumentarischen Archivmaterialien ebenso wie die Referenzliteratur eröffnen zahlreiche Gebiete der kunsthistorischen Forschung, vom Ende der 1950er Jahre bis in die Gegenwart. Die Aufarbeitung der ungarischen Kunstszene des Untergrunds ist eines der primären Anliegen von Galántai und Klaniczay in diesem Zusammenhang.¹⁶²

7.4 Resümee

Es hat sich gezeigt, dass das *Artpool Archive* in allen Phasen seiner Geschichte, d. h. seit 1970, auf dem Konzept des *active archive* beruht, obwohl dieses erst später von Galántai formuliert wurde. Dieses Konzept umfasst mannigfaltige künstlerische und dokumentarische Aufgaben. Durch die Zirkulation von Ideen und Materialien, durch Leihgaben aus dem Archivkonvolut und Galántais Initiierung von Projekten mithilfe des Bestandes stand und steht das Archiv in unmittelbarer Wechselwirkung mit seinem Kontext. Galántai selbst sagt zur Konstanz der konzeptuellen Grundlage des Archivs:

*In the annually renewing programme, which after being defined keeps constructing itself through chance, only the essential concept is permanent.*¹⁶³

Allein der Schwerpunkt des Konzeptes hat sich je nach Kontext verlagert, wobei die Zirkulation von Informationen immer im Mittelpunkt gestanden hat.

In der frühen Phase der Archivgeschichte nahmen verschiedene Kunstströmungen Einfluss auf das Archiv, insbesondere Konzeptkunst, Happening und Fluxus. Seit Anfang der 1980er Jahre hat vor allem die Mail Art die Arbeitsweise Galántais und die Form der Projekte im Rahmen des Archivs geprägt. Die Nähe zu Mail-Art-Archiven macht die Besonderheit des *Artpool Archive* aus. Auch die kulturpolitische Situation während der sozialistischen Ära und nach 1989 im postsozialistischen Ungarn prägten Galántais Aktivitäten im Zusammenhang mit *Artpool*. Bis 1989 sah Galántai seine künstlerische Arbeit zugleich als Form des politischen Widerstands und als Reaktion auf die politischen Verhältnisse an. Er bezeichnet diese Kunst als Attitude Art bzw. Behaviour Art. Das Archiv war in dieser Zeit Zeichen eines Widerstandes, das seinen Ausdruck in der Kunst fand, da Galántai mit *Artpool* einen unabhängigen Kunstraum schuf, in dem sich die vom offiziellen Kunstsystem verbotenen Kunstströmungen entfalten konnten. Die Aktivitäten im Kontext von *Artpool* zielten auf einen kulturellen Wandel ab; mithilfe des Archivs bahnte sich Galántai einen Weg aus der Isolation.

Die Person Galántais ist mit *Artpool* eng verbunden. Ein Zeichen dafür ist, dass er *Artpool* 1979 als Künstlernamen in seinen Mitgliedsausweis der Künstlervereinigung eintragen ließ. Er steht als Initiator und Organisator hinter dem Archiv und hat ihm im Laufe der Jahre seine Form verliehen. Galántais Auffassung von Kunst floss von Anfang an in das Archiv ein: In ihr spielen Aspekte wie Kommunikation, Austausch und Aktion eine determinierende Rolle. Im Rahmen des Archivs manifestieren sich diese Aspekte in der Kunstorganisation, die für Galántai eine Kunstform darstellt und deren Gegenstand das Archivkonvolut ist.

Artpool lässt sich einerseits als künstlerisches Medium in den Händen Galántais interpretieren. Andererseits ist das Archiv selbst als Kunstwerk

zu betrachten. Das Archiv war ein Medium, da Galántai es zur Organisation von Projekten benutzte. Es fungierte als Kommunikationsmedium zwischen Künstlern wie auch zwischen dem Künstler Galántai und der Öffentlichkeit. Kommunikation ist laut Galántai ein wichtiger Bestandteil von Kunst.¹⁶⁴ Vor diesem Hintergrund und in Anbetracht der Tatsache, dass Galántai mit dem Archiv seine künstlerische Position und kritische Einstellung zur Kulturpolitik zum Ausdruck brachte, kann *Artpool* darüber hinaus als Kunstpraxis bezeichnet werden. Galántai weist im Folgenden darauf hin:

*The „ACTIVE ARCHIVE“ is a living institution that can be interpreted as an organic and open artwork or an activist kind of art practice.*¹⁶⁵

Ein Kunstwerk war *Artpool*, indem es der Arbeit und den Ausstellungen verschiedener Künstler einen auch ‚institutionellen‘ Rahmen verlieh. Es war die künstlerische Idee eines unabhängigen, kreativen Informations- und Kommunikationsraums, den Galántai als Archiv realisierte und an dessen Realisierung als Kunstforum andere Künstler mitwirkten. Ein Kunstwerk ist für Galántai Zeichen, Interpretation und Reaktion auf eine bestimmte Situation: *Artpool* war Ausdruck einer bestimmten Haltung gegenüber seinem Kontext. Zwischen *Artpool* als Kunstwerk und der Anwendung des Archivs als künstlerisches Medium sieht Galántai einen Zusammenhang:

*Artpool as an institution is my artistic medium today, and my job is to construct the „institution as a work of art“.*¹⁶⁶

Die Institutionalisierung der Idee eines aktiven oder lebendigen Archivs war Galántai von Beginn an wichtig. Durch sie eroberte er sich einen Raum der Freiheit im kommunistischen System zurück.

Das Archiv als Institution und Kunstwerk impliziert ein politisches Statement. Dokumentation wird im Kontext des Archivs zur Kunstform, wie Galántai es in seinem Text zur Attitude Art formuliert: „*Art = The Documentation of the Idea*“.¹⁶⁷ Diese Gleichung ist auf das Archiv, in dem dokumentarische Prozesse zu künstlerischen werden, direkt übertragbar: In ihm ist die Vorstellung von Kunst als Dokumentation einer Idee realisiert.

1 Nach dem Sturz des sozialistischen Regimes trat *Artpool Archive* aus seiner semi-legalen Existenz heraus und wurde 1989 zu einer Stiftung.

2 1960, kurz vor seinem Abschluss, wurde Galántai auf dem „Keszthely Helikon Festival“ der erste Preis für Plastik verliehen.

3 Cavellini 1980, S. 77f.

4 Den „National Council of Trade Union Prize“ teilte er sich mit Pál Kő.

5 Galántai arbeitete u.a. mit den Techniken der Montage und der Collage, verwendete außerdem Drucke und Fotogramme. Aufschluss über einzelne Werkphasen geben Galántais Tagebuchauszüge, die er im Katalog „Lifeworks“ und auf der Internetseite von *Artpool* nach verschiedenen Themen, Richtungen und Techniken gliederte. Darunter u.a. „Painting I“ (1966–1970), „Sign [Modules]“ (1971–1979), „Conceptual Works“ (1973–1982), „The Ego Problem“ (1973–1976), „Objectworks“ (1974–1993),

- „Painting II“ (1984–1989), „Sound Sculptures“ (1974–1991), „Performance“ (1972–1992), „Technical Images“ (1974–1992), „Space Works“ (1970–1973) und „Network/Institutions“ (1970–1993); vgl. Galántai 1996.
- 6 Die Kategorien wurden abgekürzt als die „3 T's“ bezeichnet, nach den ungarischen Wörtern „tűrni“, „tiltani“ und „támogatni“; vgl. u. a. Beke 1999, S. 42.
 - 7 Nach 1956 war dies der so genannte späte Socrealismus; vgl. Pataki 1999, S. 256.
 - 8 Vgl. Mulligan 1990, S. 12.
 - 9 Die Künstler gingen, anders als die erste Generation ungarischer Exil-Künstler und -Intellektueller in den 1920er und 1930er Jahren, nicht nach Berlin und in die an Ungarn angrenzenden Länder, sondern zerstreuten sich in Deutschland. Insbesondere ließen sie sich in den rheinischen Städten nieder, hauptsächlich in Köln. Zu diesen Künstlern zählen László Lakner, Géza Pernecky und Endre Tót; vgl. Strauss 1995, S. 197.
 - 10 Artpool Art Research Center. URL: <http://www.artpool.hu/boglar/default.html> [Stand: September 2004]. Vgl. Beke/Sasvári 2000, S. 169f.
 - 11 Artpool Art Research Center: „A BOGLÁRI ESEMÉNYEK magyarok“. URL: http://www.artpool.hu/boglar/muv/index_H.html [Stand: September 2004].
 - 12 Artpool Art Research Center: „A BOGLÁRI ESEMÉNYEK külföldiek“. URL: http://www.artpool.hu/boglar/muv/index_W.html [Stand: September 2004].
 - 13 Auf diese Weise erfuhr u. a. Ulises Carrión (*Other Books and So*) von Galántais Künstlerinitiative.
 - 14 Die Existenz seines Archivs ist in einer Postkarte erwähnt, die Galántai 1972 an Sohm schickte: „Dear friend, from now, besides my own art activity I am also running an archive. Let's help each other.“ Postkarte von György Galántai an Hanns Sohm aus dem Jahr 1972 (*Archiv Sohm, Staats-galerie Stuttgart*).
 - 15 Galántai machte Dias aller Arbeiten und Veranstaltungen; dieser Bestand bildete später die Diathek von Artpool; vgl. Galántai 1992b, S. 96. Zur Korrespondenz zählen hauptsächlich die Briefe, die Galántai mit verschiedenen offiziellen Stellen und Behörden wechselte.
 - 16 Artpool Art Research Center: „Artpool“. URL: <http://www.artpool.hu/Artpool.html> [Stand: September 2004].
 - 17 Cavellini berichtet von der Aktion, die zur Schließung des Kapellenstudios führte: „The firemen gave him a fine because he was keeping inflammable materials in the chapel: paints, paper, and so forth; the department of hygiene put a lock on the gallery since it didn't have a toilet. When Galántai decided to set up the gallery outside of the chapel, he was considered to have made an illegal and unauthorized construction. The authorities thought that Galántai was a capitalist since he allowed himself to take all of these liberties that they considered superfluous and even dangerous. One day 40 soldiers came and surrounded the chapel in a true and proper military attack. Galántai was forced at point of arms to desist from his activities as a promulgator of avant-garde art. He was considered a public cultural enemy.“ Cavellini 1980, S. 78.
 - 18 Informationsblatt Depot o. J.
 - 19 Zum Zeitpunkt von Galántais Besuch bestand das Archiv von Depot noch aus einigen Regalen und Boxen mit Materialien sowie einer kleinen Buchsammlung; vgl. u. a. Pernecky 1989, S. 193.
 - 20 Vgl. Szabó 1973.
 - 21 Die Künstlervereinigung vergab Stipendien und konnte auf ein durch den Staat finanziertes Netzwerk aus Studios und Galerien zurückgreifen.
 - 22 1973/74 wurde László Beke Direktor des FMK. Die Ausstellungen, die im Klub der jungen Künstler realisiert wurden, bedurften zunächst keiner Genehmigung. Als von staatlicher Seite schließlich die Ausstellungen unter Kontrolle gestellt werden sollten, legte Beke sein Amt nieder; vgl. Beke/Sasvári 2000, S. 170f. Vgl. auch Ausst.-Kat. Budapest 1996, S. 106 (Abb.); 301.
 - 23 György Galántai/Julia Klaniczay in: Ausst.-Kat. Budapest 1996, S. 301.
 - 24 Das Symbol des Schuhabdrucks findet sich in verschiedenen Ausführungen in Galántais Werk: in den plastischen und malerischen Arbeiten, in den Stempelarbeiten und in Arbeiten aus dem Bereich der Druckgrafik, beispielsweise den Künstlerbriefmarken. Zwei wichtige Einzelausstellungen zum plastischen Werk hatte Galántai 1975 in der *Ferencváros Basement Gallery* (*Ferencvárosi Pincetárlaton*) und 1977 in der *Mini Gallery* in Újpesti (*Újpesti Mini galériában*); für eine Abb. vgl. Ausst.-Kat. Budapest 1996, S. 16.
 - 25 Vgl. Ausst.-Kat. Budapest 1976. Die Ausstellung wurde mit einer Performance von Miklós Erdély eröffnet. 1977 machte Galántai eine Ausbildung zum Schweißer in einem Metallverarbeitungsbetrieb. Es entstanden großformatige Buchobjekte aus Kupfer.
 - 26 Darüber hinaus besichtigten sie die Sammlung von Performance-Dokumenten und -Installationen des *Museum Fodor* (Amsterdam).
 - 27 Die Verfasserin bezieht sich hier auf ein Gespräch mit Julia Klaniczay am 26.5.2004 in Budapest.
 - 28 Vgl. u. a. Pernecky 1989, S. 193.
 - 29 Galántai schreibt zum Konzept der Performance: „At that time, the American Neo-Dadaist Anna Banana was in Budapest, and she read the text out, though she understood not a word of it – that was the Dadaist touch. The imprints of the books bore as much resemblance to their original as the text read by Banana to the original Hungarian.“ Galántai 1992b, S. 96.
 - 30 Die Adressenliste, auf die er für diese Aktion zurückgriff, stammte vorwiegend aus der Zeit von Balatonboglár und enthielt auch Adressen aus internationalen Katalogen.
 - 31 Interview Klaniczay 2004, Z. 1408–1417.

- 32 Ende der 1970er Jahre, als Galántai in der Mail Art aktiv wurde, begann sich eine zweite Generation von Mail-Art-Künstlern in Ungarn zu etablieren. Pernecky äußert sich zur ungarischen Mail Art: „Damals schrieben wir noch nicht die Kommunikation mit großen Buchstaben, sondern das Wort Information. Und unsere Ideen hatten nicht viel mit der weltumfassenden Gleichmacherei und mit einer ähnlich hochgespielten Tauscherei nach Mail Art-Mustern zu tun, sondern sie glichen mehr einer geheimen, avantgardistisch anmutenden Utopie, die uns eine besondere Qualität versprach und von der nur wenige genau wussten, worum es sich bei ihr handelte. Nur der Internationalismus spielte schon damals in unserer Gesinnung eine wichtige Rolle. Es war ein Wesensmerkmal der späteren Mail Art, dass unsere ganzen Aktivitäten mehr oder weniger in der Illegalität stattfanden und damit zum Underground gehörten.“ Pernecky 1996a, S. 35. Pernecky gelangt in seinem Artikel über die Entwicklung der Mail Art in Ungarn zur Darstellung eines umfassenden Gesamtprozesses, den er in verschiedene Perioden unterteilt sieht.
- 33 Klaus Groh in Oldenburg spielte in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle, da seine Kontakte insbesondere nach Osteuropa orientiert waren; vgl. Pernecky 1996a, S. 36.
- 34 „It was very important for starting with Artpool, because we felt, that those who had access to information, they didn't want to share with others [or] make it available to others. Because being informed about art in Hungary at that time meant also that [...] you were the only one up to date, because only you had access to this information. So you could be better than the others – not because you were the better artist, but because you were better informed. And it was also a weapon or a tool in the hand of these artists, who had [the] possibilities to travel, some of them had a double citizenship [...] or had a scientific position [...]. [Then they] would be invited to a congress and could travel. So, they had more access to information and instead of showing it to everyone, they showed [it] only to very close friends. These [were] closed groups. So you can clearly define the group who could, ... who had access to Western exhibitions at that time [...]. [There were] for example some German critics, who had good contacts with these artists and organized exhibitions for these groups, but [for] no-one else. We thought, that it wasn't fair! [...] Why should they have more possibilities and more access to information? There is no solidarity in this. Of course, one had more personal opportunities, but why not be solidary with others and why not share the information?“ Interview Klaniczay 2004, Z. 1355–1372.
- 35 Vgl. Timár 1993, S. 73.
- 36 György Galántai/Julia Klaniczay in: Ausst.-Kat. Budapest 1996, S. 303.
- 37 „Artpool-Art-Tour“ (21.6.–2.8.) Die Reisemöglichkeiten waren zu dieser Zeit sehr eingeschränkt. Galántai und Klaniczay erhielten Besuchsvisa, da sie eine offizielle Einladung von Klaniczays' Vater vorlegen konnten, der damals in Rom arbeitete; vgl. Interview Klaniczay 2004, Z. 104–127.
- 38 *E.O.N. Archive, Ethereal Open Network*, Mail-Art-Archiv von Vittore Baroni. Es entstand 1977 in Forte dei Marmi; vgl. u.a. Baroni 2002, S. 396f.
- 39 *c.d.o., centro documentazione organizzazione – comunicazioni visive – mail art*, Mail-Art-Initiative in Parma, gegründet und geleitet von Romano Pelì und Michaela Versari; *c.d.o.* war zugleich ein Archiv und Veranstaltungsort für Performances und Mail-Art-Ausstellungen.
- 40 Brescia, Milano (Ugo Carrega), Rom, Parma, Pármából (Spatola, Mulino di Bazzano), Florenz (Nannucci; Villa Romana); siehe Artpool Art Research Center: „Events 1979–1991“. URL: <http://www.artpool.hu/events79-91.html> [Stand: Oktober 2004]. In Florenz machten Galántai und Klaniczay Station, um *Zona Archives* von Maurizio Nannucci zu besuchen, doch kam es zu keinem Treffen mit Nannucci.
- 41 Ausstellungen mussten vom so genannten Direktorium für bildende Kunst genehmigt werden. Die ausgestellten Kunstwerke hatten mit den Kriterien der sozialistischen Richtung überein zu stimmen. Klaniczay berichtet von der Reaktion der Behörden: „We were called in when we returned from Italy in '79 and afterwards we wanted to organize an exhibition with the material that we received from Italy and also we wanted to organize a Mail Art project, the planned title was ‚PACCO dall'ITALIA' and the authorities banned it, banned it immediately! [...] We had to apply for a jury and the responsible person invited us to talk about the exhibition. And we wanted to convince him, that it was very interesting and this material that we had, it was fantastic. And he listened to us and then he banned the exhibition immediately.“ Interview Klaniczay 2004, Z. 1281–1288. Dem Ausstellungsverhaben (PIK *Galeria*, Csepel, Budapest, 12.–21.11.1979) wurde ein Bericht im Bulletin „Artpool's Periodical Space“ (vgl. Galántai/Klaniczay 1979) gewidmet.
- 42 Galántai 1992b, S. 97.
- 43 Timár berichtet von nur einer offiziellen Kunstzeitschrift seit dem Zweiten Weltkrieg; vgl. Timár 1993, S. 72.
- 44 Vgl. Beke/Sasvári 2000, S. 169; Beke 1999, S. 42; Timár 1993, S. 72.
- 45 Szöke 1993.
- 46 Klaniczay berichtet, dass sieangaben, dies nicht aus Furcht vor der Obrigkeit zu tun, sondern aufgrund der angeblichen Bedeutungslosigkeit dieser Ausstellungen. Die Verfasserin bezieht sich auf ein Gespräch mit Julia Klaniczay am 26.5.2004 in Budapest.
- 47 „Pool Windows“, Nr. 1–30, hrsg. von György Galántai und Julia Klaniczay, Budapest, 1980–1982. „AL“, Nr. 1–11, hrsg. von György Galántai und Julia Klaniczay, Budapest, 1983–1985. Alle Informationen, außer den wichtigsten Daten, den Projekttiteln und Adressen, sind auf Englisch wiedergegeben.

- 48 Cavellini selbst kam 1980 für die Ausstellung nach Budapest. Er wirkte an der Performance „Homage to Vera Muhina“ von Galántai und Klaniczay mit. Seit den 1980er Jahren arbeitete Galántai weiter im Bereich der Skulptur, der Malerei und des Klangs. 1984 beschäftigte sich Galántai in erster Linie mit Klangkunst, insbesondere mit Klangskulpturen, und erstellte das Plakat für das „Plánum '84 Festival of Minimal Music“ („Plánum '84“). Zwischen 1980 und 1984 führte er verschiedene Performances auf. Für Galántais Aktivitäten, die im Kontext von *Artpool* und nebenher stattfanden vgl. Ausst.-Kat. Budapest 1996, S. 305–308. 1983 erhielt er den in Paris ausgegebenen Preis „Magyar Mühely's Kassák“, den er jedoch nicht selbst in Empfang nehmen konnte, da die Behörden ihm ein Visum verweigerten.
- 49 Die Ausstellung „World-Art-Post“ ermöglichte Galántai den Einstieg ins Mail-Art-Netzwerk: „*This was a fantastic boom in our network, because before, we had less addresses from the Mail Art network and more [from] artists who participated in international exhibitions. So, part of them was also involved in the Mail Art, but not too much [...]. So, that was our entrance to Mail Art at that time.*“ Interview Klaniczay 2004, Z. 508–514. Anlässlich der Ausstellung realisierte Galántai noch im selben Jahr den Film „Bélyegfilm/Stampfilm“, produziert vom *Béla Balázs Studio* (vgl. Film 1982/83).
- 50 Ausst.-Kat. Budapest 1980; vgl. auch Perneczky 1989, S. 195.
- 51 Klaniczay 2005.
- 52 „Artpool-Art-Tour“ (14.6.–31.6.) Eine ausführliche Dokumentation der Reise findet sich auf der Internetseite *Artpools*, siehe Artpool Art Research Center: „Artpool-Art-Tour 1982“. URL: <http://www.artpool.hu/events/ArtTour82/default.html> [Stand: Oktober 2004]. Dieses Mal hatten sich Galántai und Klaniczay um Touristenvisa bemüht, die sie durch den Verkauf verschiedener Skulpturen Galántais finanzierten. Die Besuchsstationen ergaben sich aus den schriftlichen Kontakten zu Künstlern und Kunstschaffenden. Bereits 1980 hatte sich herausgestellt, dass die ungarische Post die Zustellung bzw. Auslieferung einiger Briefe an bzw. von *Artpool* blockierte, so dass das Ehepaar die Reise zum Anlass nahm, ihre Post selbst zu verteilen.
- 53 1987 stellte das *ASPC* in Budapest aus; „The Archive for Small Press & Communication“ (*FMK*, Budapest). Im Rahmen der Ausstellung fanden ein Diavortrag und eine Videoführung statt.
- 54 „Doc(K)s“ ist eine Künstlerzeitschrift und zugleich internationale Anthologie der Poesie. Julien Blaine hatte bis 1982 insgesamt 15 Bände herausgegeben.
- 55 Vgl. Interview Klaniczay 2004, Z. 362–374.
- 56 „*We did this on cassette, so it was called Artpool Radio, but existed on cassettes. [...] Of course, we didn't broadcast it, so it was an illusion, but it was just there for us to feel free to do that radio, to run an archive and institution and just make life seem normal. To live as normal people in a normal world.*“ Interview Klaniczay 2004, Z. 426–433. Heute sind die Aufzeichnungen des „Artpool Radio“ via Internet abrufbar; siehe Artpool Art Research Center: „Artpool Radio“. URL: <http://www.artpool.hu/sound/radio/1.html> [Stand: Oktober 2004]. Die „Artpool-Art-Tour“ war eines von vielen Projekten, die „Artpool Radio“ beinhaltete. Galántai lud Künstler ein, Werke für „Artpool Radio“ einzureichen. Über den gleichen Weg wurden die Ausgaben des Radio-Projekts wieder verteilt. Vgl. auch Audio-Arbeit Budapest 1987.
- 57 Vgl. Ausst.-Kat. Budapest 1996, S. 245 (Abb.).
- 58 Die ersten drei Ausgaben umfassen erstens Berichte über die Kunstdiskussion in Nizza, die vom Pariser Kunstkritiker Otto Hahn geleitet wurde, zweitens eine Schilderung der Aktivitäten Julien Blaines im Zusammenhang mit *Artpools* Besuch in Ventabren und drittens Berichte zur „documenta“ sowie dem Zusammentreffen mit verschiedenen Künstlern in Würzburg und Köln.
- 59 „Pool Window“ hatte zuvor in einer Auflage von ca. 30 Exemplaren in der ungarischen Kunstszene zirkuliert; vgl. u.a. Galántai 2002, S. 394.
- 60 Das Medium der Zeitschrift war während der Aczél-Ära ein vom Untergrund bevorzugtes Medium; vgl. Mulligan 1990, S. 12. Mulligan nennt einige Untergrund-Zeitschriften, darunter „Inconnu Press“, „Exchange“, „Potencia Pura“. Der Liste Mulligans ist eine weitere wichtige Untergrund-Zeitschrift hinzuzufügen, mit dem Titel „EXPRESSZio“.
- 61 Interview Klaniczay 2004, Z. 369–374.
- 62 Galántai/Klaniczay 1984. Für Lajos Kassák und die Zeitschrift „Ma“ vgl. u.a. Ferenczi 1996, S. 57.
- 63 Vgl. Strauss 1995, S. 194; Bowlt 1975, S. 9; 15.
- 64 „Ma“, hrsg. von Lajos Kassák, Ungarn, 1916–1919 und Wien, 1920–1925. Vgl. Galántai/Klaniczay 1984.
- 65 Tag der Eröffnung bzw. der Schließung im *FMK* war der 27.1.1984. Die Ausstellung zeigte Werke von Guillermo Deisler, Klaus Groh, Henryk Gajewski, Rod Summers, Clemente Padin, Buster Cleveland, Lon Spiegelman, Carlo Pittor, Geoffrey Hendricks, E. F. Higgins III u.a.
- 66 Das *Studio 84* (ungarisches Fernsehen) konnte die Ausstellung am ersten Tag filmen; der Film wurde zwar nicht im Fernsehen gezeigt, kursierte jedoch in der Kunstszene.
- 67 Vgl. Ausst.-Kat. Budapest 1996, S. 308.
- 68 György Galántai/Julia Klaniczay in: Ausst.-Kat. Budapest 1996, S. 308.
- 69 Die Arbeiten aus dem Computer-Kunst-Programm wurden im folgenden Jahr ausgestellt: „Digitart“, *Museum of Fine Arts*, Budapest, 1986; „Ordinary Conversation/Dialogue Ordinaire“, *Institut Français*, Paris/Budapest, 1987 (Projekt im Bereich der Klangkunst und der visuellen Kommunikation).
- 70 Brief von György Galántai an Hans-Joachim Neubauer (DAAD), 5.12.1999, Budapest.
- 71 Vgl. Bellák 1992.

- 72 Auch Ausstellungen von Arbeiten Galántais sind in diesem Zusammenhang zu nennen, da diese erstmals einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden konnten, wie beispielsweise die Klangskulpturen und „Mixed-Media“-Arbeiten, etwa die so genannten „screen prints“. Letztere wurden 1991 auf dem „Festival du Pied“ in Die, Frankreich, gezeigt.
- 73 Teil der Serie „Liberal Nights“ in *Kossuth Club*, Budapest, 1990. György Aczél war in der Kádár-Ära stellvertretender Kultusminister (ZK für Kultur), ab 1967 erster Zensor des Landes und während der 1960er bis Mitte der 1980er Jahre eine Schlüsselfigur der ungarischen Kulturpolitik. Für die Ausstellung „Underground Art During the Aczél Era“ vgl. Mulligan 1990, S. 12. 1990 wurde Galántai von René Block, damals Direktor des DAAD, eingeladen, seine Arbeit auf der Biennale in Sydney zu präsentieren.
- 74 Darunter die Ausstellung „Newkapolcs Gallery“ (*Kapolcs*, 1991–1995), das dreitägige „Polyphonix Sound Poetry Festival“ im Rahmen des Budapester Herbst-Festivals (1994), verschiedene Lesungen, Videovorführungen und Diskussionen zum Thema Performance (1995, u. a. mit László Beke) und die Übertragung von „Artpool Radio“, Teil des internationalen Projektes „Horizontal Radio“ der „Ars Electronica“ (Linz, 1995); siehe u. a. Artpool Art Research Center: „Events 1992–1997“. URL: <http://www.artpool.hu/events92-97.html> [Stand: September 2004]. Vgl. Ausst.-Kat. Budapest 1996, S. 311f.; Klaniczay 2005.
- 75 Vgl. Umbrella 1992c, S. 61f.
- 76 Bis dahin war das Archiv in der Wohnung der Galántais untergebracht gewesen. *Artpool* wurde nun das Büro eines ehemaligen Parteimitglieds als Spende der Stadt überlassen. Die Stadt beteiligte sich darüber hinaus an der Finanzierung der Technik und Einrichtung des Archivs.
- 77 Projekte, die *Artpool* im *Ateliers d'artistes* in Marseille zeigte, waren: „Homage to Vera Muhina“ (1980), „World Art Post“ (1982), „Everybody with Anybody“ (1982), „Buda Ray University“ (1982–1988), „To be together“ (1992), „Fax Congress“ (1992), „Flux Flag“ (1992); vgl. Umbrella 1993.
- 78 Zu den Jahresprojekten zählen: „The Year of Introduction“ (1992), „The Year of Fluxus“ (1993), „Miklós Erdély“ (1994), „Year of the Performance“ (1995), „Year of the Internet“ (1996), „Year of Network“ (1997), „Year of Installation“ (1998), „Year of Contexts“ (1999), „Year of Chance“ (2000), „Year of the Impossible“ (2001), „Year of the Doubt/Two-ness“ (2002); die folgenden Jahre standen unter weiteren numerischen Themen.
- 79 Artpool Art Research Center: „Artpool“. URL: <http://www.artpool.hu> [Stand: Januar 2004]. Auf einer englischen wie auch einer ungarischen Seite wird die Geschichte des Archivs nachgezeichnet; Galántais Projekte, Ausstellungen und Publikationen etc. werden bis in die Gegenwart beschrieben. Der Bestand des Archivs ist zugänglich.
- 80 Der Name *P60* leitet sich von seinem Standort ab (Budapest VI, Paulay Ede u. 60). *P60* wurde im September 1997 im Rahmen des Budapester Herbst-Festivals mit der Ausstellung „Raktár-Lat/Storerroom-Exhibition“ eröffnet. Er hatte zuvor als Lagerraum gedient und besteht aus mehreren Räumen, die heute als Lesungs- und Performance-Raum, Ausstellungsfläche, multifunktionaler Raum (Büro, Buchladen und Ort einer permanenten Buchausstellung) sowie als Informationsbereich genutzt werden; siehe Artpool Art Research Center: „Artpool P60“. URL: <http://www.artpool.hu/P60/about.html> [Stand: Oktober 2004].
- 81 Vgl. Ausst.-Kat. Budapest 1996, S. 288 (Abb.).
- 82 Das Archiv des Kapellenstudios blieb als eigener Bereich erhalten und wurde nicht aufgelöst.
- 83 Die Videosammlung setzt sich aus Videoarbeiten, Aufnahmen von Performances, Editionen und Fernsehaufzeichnungen zusammen, z. B. den Fernsehproduktionen über *Artpool*.
- 84 Perneckzy 1989, S. 196.
- 85 Interview Klaniczay 2004, Z. 48–67.
- 86 Interview Klaniczay 2004, Z. 893–900.
- 87 Die ursprüngliche Form wird als „Character indelebilis“ beibehalten; vgl. Papritz 1976b, S. 72f. So wird neu hinzukommende Sekundärliteratur den entsprechenden Archivmaterialien zugeordnet. Klaniczay stellt die praktische Bedeutung heraus, die in der Bewahrung der ursprünglichen Form des Archivs liegt, etwa für die Organisation von Ausstellungen. Das Konzept einer Ausstellung entsteht meist durch die Beschäftigung mit dem Archiv; vgl. Interview Klaniczay 2004, Z. 1660–1675.
- 88 Die Editionen, herausgegeben von *Artpool*, sind einerseits ins Ungarische übersetzte Originaltexte aus den 1960er Jahren, beispielsweise Alan Kaprows „Assemblagen, Environments, Happenings“. Andererseits werden in ihnen verschiedene kunstrelevante Themen behandelt, so z. B. Hypertexte oder Multimedia; siehe Artpool Art Research Center: „AZ ARTPOOL MŰVÉSZETKUTATÓ KÖZPONT KIADVÁNYAI“. URL: <http://www.artpool.hu/Publicationshu.html> [Stand: Oktober 2004].
- 89 Interview Klaniczay 2004, Z. 1621–1643.
- 90 Parallelen lassen sich zu dem Konzept von Aby Warburg ziehen; vgl. Ferretti 1989, S. 2; 27; Weinberg 1998, S. 121.
- 91 Galántai 1992b, S. 97.
- 92 Galántai 2002, S. 395.
- 93 Szőke 1984.
- 94 Szőke 1984.
- 95 Szőke 1993.
- 96 Szőke 1993.
- 97 Vgl. Esterházy 1996, bes. S. 35.

- 98 Perneckzy 1996b, S. 29.
- 99 Vgl. u. a. Szöke 1993. Szöke meint einen so genannten „criticism of the situation“ insbesondere in den Werken Galántais zu erkennen, in denen sich der Künstler mit seiner eigenen Person auseinandersetzt, etwa in den Selbstporträts. Diese Auseinandersetzung zielt auf einen Aktionismus ab.
- 100 Wessely betont den Aspekt der Autonomie im künstlerischen Netzwerk und in der Mail Art: „Here [im Fall verschiedener Künstler und Künstlergruppen in Osteuropa wie beispielsweise Artpool], „alternative“ and „underground“ do not mean some individual or collective mass-cultural platform that defines itself in opposition to the art of the elite, but a network consistently challenging the artistic (and political) establishment and its system of values. In other words, it is the art segment of a genuine second public sphere and not merely an artistic ghetto. What is significant is not so much the part this network played in the publication of dissident literature, or the works its members put up for auction, with the proceeds going to the SZETA (Poor Aid), but its members' struggle for autonomy: their determination that even under oppression, their goal and value judgements would amount to more than just the converse of those in power.“ Wessely 1993, S. 170.
- 101 Szöke 1993.
- 102 Vgl. u. a. Galántai 2002, S. 393; Galántai 1992b, S. 96.
- 103 Vgl. u. a. Mulligan 1990, S. 12.
- 104 „[...] to know what, today, can be called art.“ Galántai 2002, S. 395.
- 105 Vgl. Galántai [2000], zit. nach: Beke/Sasvári 2000, S. 170.
- 106 Beispielsweise über Attila Kovács; vgl. Strauss 1995, S. 197.
- 107 Seit Ende der 1960er Jahre hatte die Konzeptkunst Einfluss auf die ungarische Kunstszene ausgeübt; vgl. Beke 1999, S. 42. In ihrem Kontext traten auch Happening, Fluxus, Pop Art, Op Art, Environments, Actions, Land Art, Body Art etc. auf.
- 108 Mulligan 1990, S. 12. Vgl. Beke 1999, S. 42.
- 109 Perneckzy weist darauf hin, wenn er schreibt: „Most of the titles of Galántais works have a flip side, and he himself seems always to opt for the less evident interpretation. He gets a chuckle out of the spectator's falling into his linguistic traps.“ Perneckzy 1996b, S. 11.
- 110 Mulligan 1990, S. 12.
- 111 Beke und Sasvári äußern sich zur Partizipation des Publikums: „Ab 1972 gewannen bei den sich offen radikalisierenden Ausstellungen zunehmend Kunstrichtungen die Oberhand, deren Werke auf Reflektiertheit bzw. interaktive Beziehung zwischen Künstler und Publikum angelegt sind, sowie Aktionen, Environments, konkrete Poesie, akustische und visuelle Dichtung, experimentierende Kunst im Grenzgebiet von Literatur, bildender Kunst und Musik. Subversivste und markanteste Kunst waren die Happenings, die Aktionen und vor allem die Konzeptkunst bzw. deren Derivate, das Projekt, der Prozeß, die Land art, das Objekt und schließlich das ‚Konzept‘ selbst:– [sic] leichte, unfassbare, heitere, geistreiche, provozierende, einfache ‚Ideenkunst.‘“ Beke/Sasvári 2000, S. 170.
- 112 Mit der Auswanderungswelle in den 1920er und 1930er Jahren hatte sich Ungarn zunehmend vom gesamteuropäischen Kontext isoliert. Das Bestreben der Künstler in den 1970er Jahren richtete sich darauf, diese Trennung aufzuheben und avantgardistische Positionen neu zu formulieren. Auch suchten sie nach einer Verbindung zwischen der ungarischen und westeuropäischen Moderne. Galántai sieht darin eine allgemeine Erscheinung in der ungarischen Kunst seit den 1960er Jahren und eine Folge der Kriege bzw. der Nachkriegssituation; vgl. Galántai 1999b.
- 113 Galántai, György. URL: <http://www.galantai.hu/diary/SpaceWorks.html> [Stand: Oktober 2004]. [Tagebuch, 4.12.1970].
- 114 Galántai 2002, S. 395.
- 115 Vgl. Szöke 1993. Für Szöke ergeben sich nach Schließung der Kapelle verschiedene Ansatzpunkte im Werk Galántais, die aus den Kapellenausstellungen entstanden sind. Das ‚Werk‘ der Kapellenausstellungen sieht sie als eine Arbeit aus dem Werkkomplex der Selbst-Untersuchungen: „Galántais ‚criticism of the situation‘ in the early 1970s materialised partly in direct conceptual objects which also carried a certain political content, and partly it was sublimated in self-research. In 1976 he used the mirror as his point of reference when he began his series of graphic studies entitled Self Transformations which later, placed in natural context and blown up to an enormous textile picture also provided an initiative for actions. He conceals his „own size“ in his works even when he uses his own sole as a sole-etalon [sic entstanden in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre und wurden bis in die frühen 1980er Jahre hinein fortgesetzt].“
- 116 Galántai 1992b, S. 100.
- 117 György Galántai [Tagebuch, 17.10.1973] in: Ausst.-Kat. Budapest 1996, S. 90.
- 118 Galántai 1999b.
- 119 Vielen Künstlern, die sich dem künstlerischen Untergrund anschlossen, wurde durch den Kultusminister Aczél die Mitgliedschaft in der Künstlervereinigung entzogen; vgl. Mulligan 1990, S. 12.
- 120 Galántai 1992b, S. 100.
- 121 Eine Parallele zum interaktiven Raum findet sich auch in anderen Werkbereichen Galántais, beispielsweise in den Installationen, später in der Auseinandersetzung mit neuen Medien (Film, Video, Computer, Fotokopie und Fax-Gerät); vgl. Szöke 1993.
- 122 Galántai 1992b, S. 97.
- 123 Klaniczay 2005.
- 124 Perneckzy 1989, S. 195f.

- 125 Timár weist darauf hin, dass die Mail Art der einzige Weg war, um an der internationalen Kunstszene zu partizipieren: „*Because the possibility to travel and the import of publications were so restricted, under the socialist regime people, particularly artists and intellectuals, were eager to get any sort of information from the West. Mail Art was a relatively easy, quick and cheap way to satisfy this need.*“ Timár 1993, S. 72.
- 126 Interview Klaniczay 2004, Z. 559–565. Vgl. dazu Szöke 1993.
- 127 Galántai 1992b, S. 97.
- 128 Guy Bleys, zit. nach: Timár 1993, S. 73.
- 129 Vgl. Galántai 2002, S. 393; 294.
- 130 Vgl. Brief von György Galántai an Hanns Sohm vom 6.4.1981.
- 131 Galántai 2002, S. 393.
- 132 Galántai 1992b, S. 96.
- 133 Galántai 2002, S. 393.
- 134 Perneckzy 1989, S. 194. Laut Perneckzy war der Name des Archivs eine Idee Klaniczays.
- 135 Galántai 2002, S. 394.
- 136 Vgl. auch Klaniczay 2005.
- 137 Interview Klaniczay 2004, Z. 539–550.
- 138 „[„AL“] was distributed within the circles which it reported on.“ Galántai 1992b, S. 99.
- 139 Perneckzy 1989, S. 196.
- 140 Wessely 1993, S. 170.
- 141 Galántai 1992b, S. 98.
- 142 Galántai 1983.
- 143 Das Werk „Telepathic Music“ (1979) war eine Mitteilung an die Künstler des FMK und wurde auf Wunsch Fillious durch Galántai als Plakat realisiert. Es sollte eine Erinnerung an Fillious Ausstellung in Budapest (1976) sein; hier war der Prototyp seines „Poïpoïdroms“ gezeigt worden. „Telepathic Music“ war somit zugleich die erste Manifestation des *Artpool's Periodical Space* (APS 1). Für eine Abbildung vgl. Ausst.-Kat. Budapest 1996, S. 261.
- 144 György Galántai/Julia Klaniczay in: Ausst.-Kat. Budapest 1996, S. 305.
- 145 Smith 1992, S. 111.
- 146 Szöke 1993.
- 147 Vgl. Kellein 1995, S. 7–26; bes. 10.
- 148 Szöke 1993.
- 149 Vgl. u. a. Galántai 1999b; Galántai 1992b.
- 150 Galántai 1999b.
- 151 Galántai 1992b, S. 100.
- 152 Rundbrief von *Artpool*, Budapest, 20.12.1995.
- 153 Perneckzy 1996b, S. 27.
- 154 Perneckzy 1996b, S. 27f.
- 155 Besonders deutlich wird dies im Bemühen von Galántai und Klaniczay, in einen Dialog mit den ehemaligen Funktionären des Regimes zu treten, die während der 1970er und 1980er Jahre für die Ausstellungsverbote gegen *Artpool* verantwortlich waren. Zur Eröffnung der Ausstellung „Hungary Can Be Yours“ (1990) organisierte das Ehepaar eine Podiumsdiskussion; vgl. Interview Klaniczay 2004, Z. 1261–1263.
- 156 Galántai experimentierte mit neuen Medien und Technologien, wie beispielsweise dem Computer („Les artistes hongrois et l'ordinateur“/„Hungarian Artists and the Computer“, Lille, Frankreich, 1990).
- 157 Galántai 2003.
- 158 Für eine ausführlichere Beschreibung der Agenda des *Artpool Art Research Center* vgl. Galántai/Klaniczay 2002, S. 391.
- 159 Interview Klaniczay 2004, Z. 974–987.
- 160 Beispielsweise in den Projekten „Year of the Internet“ (1996) und „Year of Installation“ (1998). Die Themen wurden zunehmend abstrakter; es folgten „Year of Contexts“ (1999), „Year of Chance“ (2000) und „Year of the Impossible“ (2001). Mit dem Jahr 2002 begannen die numerischen Jahresprojekte. Das Jahr der Ziffer 2 schloss auch die Auseinandersetzung mit alternativen Institutionen ein, so stellte das *Research Center* u. a. *Het Apollonhuis* vor.
- 161 Interview Klaniczay, 2004, Z. 1001–1008.
- 162 Vgl. Galántai 2002, S. 395.
- 163 Galántai 2003.
- 164 Vgl. Galántai 1992b, S. 97.
- 165 Galántai 2003.
- 166 Brief von György Galántai an Hans-Joachim Neubauer (DAAD), 5.12.1999, Budapest.
- 167 Galántai 1999b.

III

Vergleichende Analyse

Die Analyse der einzelnen Archive für Künstlerpublikationen zeigt ein breites Spektrum individueller Archiventwürfe. Ihre Besonderheiten resultieren einerseits aus den jeweiligen kontextuellen Bedingungen, d. h. aus Einflüssen von Kunstströmungen und künstlerischen Fundierungsprogrammen, politischen Diskursen, Ideologien und Verhältnissen. Andererseits sind sie auf bestimmte Arbeitsbereiche und Interessen der einzelnen Archivgründer zurückzuführen.

Die Archive werden im Folgenden verglichen, um herauszufinden, ob sie im Kontext ihrer Zeit Erscheinungsformen desselben Phänomens sind. Es wird angenommen, dass es gerade die Besonderheiten der einzelnen Archive sind, die den Begriff ‚Archiv für Künstlerpublikationen‘ konstituieren. Das Augenmerk wird daher auf die Vielfältigkeit der individuellen Archivorte gerichtet.

Um den Besonderheiten der Archive gerecht zu werden, wird mit dem Begriff der ‚Familienähnlichkeit‘ gearbeitet, wie Wittgenstein ihn anhand der Spiele und insbesondere der Sprachspiele entwickelte. Dieser Begriff besagt, dass keine wesentlichen Eigenschaften unter den Mitgliedern einer Familie nachzuweisen sind, dass sie jedoch auf unterschiedliche Weise miteinander verwandt sind.¹ Das methodische Vorgehen leitet sich aus der Form des philosophischen Vergleichs ab, der zu einem besseren Verständnis der Begriffe führen soll.²

Nach Wittgenstein ist eine Übersicht über die Vergleichsobjekte zu schaffen, indem sie in bestimmter Weise gruppiert und so eingeteilt werden, dass auf einen Blick deutlich wird, in welchem Verhältnis sie zueinander stehen. Es ist die präzise Beobachtung, für die er plädiert.

Die Gruppierung und Anordnung der Archive für den Vergleich erfolgt im Weiteren auf der Grundlage der Ergebnisse der einzelnen Archivanalysen. Verschiedene Aspekte, die ihr Konzept und ihre Realisierung bestimmten, sollen die vergleichende Gegenüberstellung strukturieren: *der Aspekt des Politischen*, *das Künstlerische* der Archive, *das Archivische* bzw. *das Institutionelle*,³ *das Sammeln* bzw. *Dokumentieren* und *das Aktive*.

Darüber hinaus sollen die Archive einerseits unter der Perspektive der vielfältigen Vorbilder, an denen sich die Archivgründer orientierten, andererseits unter der Perspektive der Vielfalt ihrer Archivkonzepte in einer Übersicht zusammengeführt und verglichen werden.

Diese strukturgebenden Gesichtspunkte, die zugleich Untersuchungsperspektiven darstellen, sind dahingehend zu überprüfen, ob sie auf die Archive insgesamt anwendbar sind, wie weit ihre Verwendbarkeit reicht und wo sie in Bezug auf einzelne Archive an ihre Grenzen stoßen. Unter den Archiven werden sich so Ähnlichkeiten und Differenzen herauskristallisieren.

Für den Aspekt des Sammlerischen bzw. Dokumentarischen wird eine Variante des Vergleichs angewandt, die darin besteht, einen externen Maßstab anzulegen.⁴ Dieser Maßstab oder auch Paradigma wird hier der Begriff der

Sammlung sein, wie Baudrillard ihn in seiner Abhandlung „Das System der Dinge“ (erstmalig erschienen 1968) beschrieben hat.⁵ Auf diese Weise können die Archive für Künstlerpublikationen gegenüber dem Begriff der Sammlung abgegrenzt werden, ohne dass die konzeptuellen und konkreten Übergänge zur Sammlung außer Acht gelassen werden. Um das *Archiv Sohm* von einer Sammlung abzugrenzen, wird es in einem Unterkapitel gesondert erörtert.

1 Allgemeines zu den Archiven für Künstlerpublikationen

Die Archive für Künstlerpublikationen entstanden zwischen 1963 (*Archiv Sohm*) und 1979 (*Artpool*). Einige der Archive gingen allerdings aus anderen, teils künstlerischen Initiativen ihrer Gründer hervor. Auch setzte der Dokumentationsprozess, der dann zur Entstehung eines Archivs führte, häufig früher als die tatsächliche Archivgründung, meist im Kontext der jeweiligen (künstlerischen) Initiativen, ein: Schraenen eröffnete 1964 die *Galerie Kontakt*, Nannucci begann Mitte der 1960er Jahre die Kunstszene zu dokumentieren und setzte dies im Rahmen seines Verlags *Exempla* (1967) fort, so dass bereits vor 1974 ein Archiv entstand. Galántai installierte in Balatonboglár einen alternativen Kunstort (1970–1973); die Dokumentation der Veranstaltungen bildete sein erstes Archiv, dessen Bestand ins Konvolut von *Artpool* einging.

Verschiedene Buch- und Kunstmessen, insbesondere die Art Basel und die Frankfurter Buchmesse, waren für die Archivgründer von Bedeutung. Hier trafen sie u. a. mit Künstlern, Verlegern, Druckern, Buchhändlern und Dichtern zusammen, knüpften neue Kontakte und tauschten sich aus. In der Entstehung und Erweiterung ihrer Netzwerke spielten diese Veranstaltungen eine wichtige Rolle.

Die Orte, an denen die Archive für Künstlerpublikationen entstanden, liegen ausschließlich in Europa; zwei Archive wurden in den Niederlanden (*AIC*, *OBAS*), zwei im osteuropäischen Raum (*Exchange Gallery*, *Artpool*) gegründet. Abgesehen vom *Archiv Sohm* und vom *AIC*, die in der deutschen bzw. niederländischen Provinz entstanden, wurden die Archive in Städten gegründet, die aus kunsthistorischer Sicht bedeutsam sind und/oder kulturelle Zentren ihres Landes darstellen: Amsterdam, Antwerpen, Budapest, Florenz und Lodz. Insbesondere Amsterdam zog aufgrund sozialer und politischer Bedingungen während der 1960er und 1970er Jahre eine junge Generation internationaler Künstler an. Allein van Beveren wechselte mit seinem Archiv den Standort, indem er 1978 von Middelburg nach Amsterdam und 1981 schließlich nach Rotterdam zog.

Das *AIC* ist das einzige Archiv für Künstlerpublikationen, das heute nicht mehr existiert. *Other Books and So* befindet sich seit 1989 in einem Prozess kontinuierlicher Auflösung. Nannucci arbeitet bis heute mit dem Archivbestand; *Zona Archives* ist ein aktiver Bestandteil seiner Arbeit. Verhandlungen mit verschiedenen Museen und Institutionen über die Übergabe des Archivs führten bislang zu keinem Ergebnis. *Artpool* wurde 1992 in eine Stiftung umgewandelt, die von Galántai und Klaniczay geleitet

wird. Das *Archiv Sohm* ging als erstes Archiv für Künstlerpublikationen 1981 in den Besitz einer öffentlichen Institution über, der *Staatgalerie Stuttgart*. 1999 folgte das *ASPC*, das Schraenen an das *NMWB* nach Deutschland verkaufte; gemeinsam mit anderen Sammlungen bildet der Archivbestand dort das *Studienzentrum für Künstlerpublikationen/ASPC*. Die Überführung des Konvoluts der *Exchange Gallery* ins *Muzeum Sztuki* wird derzeit zu ihrem Abschluss gebracht.

Nannucci und Schraenen publizierten im Rahmen ihrer Archive in eigenen Kleinverlagen. Verschiedene Archivgründer gaben eigene Künstlerzeitschriften heraus, zu nennen sind „*Libellus*“, „*Mèla*“, „*Ephemera*“ und „*Art-pool Letters*“.

In einem Zusammenhang mit den Archiven standen auch die Galerien, die von einigen der Archivgründer ins Leben gerufen wurden: Unter diesen ist die *Galerie Kontakt* hier bereits genannt worden; van Beveren führte während der Zeit, in der sein Archiv inaktiv war, eine nicht-kommerziell ausgerichtete Galerie. Die *Exchange Gallery* war nur ihrem Namen nach eine Galerie und kann aufgrund ihrer vielfältigen Funktionen nicht als solche bezeichnet werden.⁶ Das Archiv *Other Books and So* ging aus einer Laden-Galerie hervor. *Zona* war nicht nur eine Künstlerinitiative, sondern auch Kunstraum, d. h. Ausstellungsort, und Archiv.

2 Übersicht und Vergleich der verschiedenen Archivaspekte

2.1 Der Aspekt des Politischen

Das Archiv als politisches Statement

Schraenen siedelte das *ASPC* zwar im Bereich der Kunst an, er definiert seine Aktivitäten im Rahmen des Archivs jedoch selbst als politische. Das *ASPC* war Ausdruck einer politischen Haltung, die sich in der Gestalt eines Archivs für Zeugnisse einer bestimmten Kunstszene manifestierte. Schraenen formulierte seine Kritik am Kunst- und Kultursystem sowie dessen Institutionen auf der Ebene der Kunstorganisation: Einerseits gab er den kritischen Äußerungen der Künstler, ihren künstlerischen Artikulationen, einen Raum. Andererseits setzte er durch die thematischen Schwerpunkte seiner Veranstaltungen, aber auch mit seiner Verlagstätigkeit und Vorträgen ein Zeichen. Sein Engagement galt der Verbreitung von Informationen über die alternative Kunstszene sowie ihrer Vermittlung bzw. Präsentation und damit ihrer Entfaltung. Im Aspekt des Politischen geht Schraenen weit über den Rahmen dessen hinaus, was das *ASPC* als alternativer Kunstort mit anderen Vorhaben seiner Art verbindet. Der Anspruch, ein Forum für eine Kunst zu schaffen, die von Museen, Galerien und der Kunstkritik weitgehend ignoriert wurde, impliziert unweigerlich eine kulturpolitische Kritik, insbesondere eine Kritik an den genannten Kunstinstitutionen. Schraenen stellte seine Kritik nicht nur in den Vordergrund seiner Aktivitäten im Rahmen des Archivs. Sie war darüber hinaus sein Hauptmotiv für die Gründung des Archivs.⁷ In allen Schriften von Schraenen tritt seine Haltung bis heute unvermindert akzentuiert und polemisch zutage. Es ist im Weiteren näher darauf einzugehen, weshalb er ein Archiv für das geeignetste Medium hielt, um an der Offenlegung der Kritik, die von Künstlern am Kunstsystem und seinen Bedingungen in ihrer künstlerischen Arbeit artikuliert wurde, zu arbeiten.

Weniger radikal als Schraenen setzten Nannucci und die beiden osteuropäischen Archivgründer einen politischen Ansatz in ihrem Archiv um. Robakowski und Galántai mussten sich gegen kulturpolitische Verhältnisse behaupten, unter denen eine Entfaltung avantgardistischer Kunstströmungen äußerst schwierig war. Sie verorteten sich in der Opposition und bezogen daraus einen großen Teil ihres künstlerischen Selbstverständnisses. So betont Robakowski beispielsweise, dass bereits die Existenz seines Kunstortes unter der polnischen Kulturpolitik der 1970er und 1980er Jahre einen Widerstand bedeutete.⁸ Galántai sieht die Illegalität, in die er mit seinen

künstlerischen Aktivitäten im Kontext des Archivs abgedrängt wurde, als konstitutives Element des Konzepts von *Artpool* während der 1980er und 1990er Jahre.⁹

Anders als im Fall von Schraenen blieb den beiden Gründern der osteuropäischen Archive keine Wahl, als ihre Arbeit bzw. Existenz in der Opposition anzusiedeln: Für die Präsentation avantgardistischer Kunst und einen Austausch mit internationalen Künstlern bedurfte es eines unabhängigen, alternativen Kunstortes. Mit der Gründung der *Exchange Gallery* plädierte Robakowski für künstlerische Freiheit und Unabhängigkeit. Er machte sich allerdings keine Illusionen über den Einfluss der Kunst auf die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse. Das politische Moment der *Exchange Gallery* liegt in einem konzeptuellen künstlerischen Ansatz der Aktivitäten im Rahmen des Archivs: Robakowski widmete sich der Untersuchung alternativer und unabhängiger Kommunikationswege, -strategien und -medien sowie ihrer Effektivität im Hinblick auf eine Kommunikation, die über kulturelle und politische Grenzen hinaus stattfinden konnte.¹⁰ Seinen künstlerischen Aktivitäten lag somit eine diskursive Strategie zugrunde; der internationale Austausch, den er in Gang setzte, sollte implizit auf den Kontext einwirken. Die Anwendung seiner kommunikativen Strategien erwies sich als schöpferisch: Robakowski griff nicht ausschließlich auf bestehende internationale Netzwerke zurück, sondern baute durch seine Arbeit mit neuen Medien Kontakte zu Künstlern, Kunstschaaffenden und Kunstorten auf. Er schuf so ein eigenes alternatives Netz des künstlerischen Austauschs.

Galántai arbeitete an der Vernetzung der alternativen ungarischen mit der internationalen Kunstszene. Sein Ziel bestand im Gegensatz zu dem Robakowskis darin, konkrete kulturelle Veränderungen herbeizuführen.¹¹ *Artpool* diente in diesem Sinne als Ort der Vermittlung und des Dialogs. Die Arbeit von Galántai und Klaniczay bestand in der Erweiterung und Mitgestaltung eines internationalen künstlerischen Netzwerkes. Die Methode ihres kulturpolitischen Widerstandes lag in der Distribution von Informationen über neue avantgardistische Kunstströmungen, auch durch ihre eigene Zeitschrift.

Galántai und Robakowski strebten eine Freiheit der künstlerischen Ausdrucksformen an, die nur unter demokratischen Verhältnissen möglich war. In der Arbeit beider Archivgründer spielt der Begriff der Wahrheit und in diesem Zusammenhang die freie Meinungsäußerung eine besondere Rolle.

Die Gründer der beiden osteuropäischen Archive waren in der Umsetzung eines politischen Gedankens in ihren künstlerischen Aktivitäten von existentielleren Fragen geleitet als die anderen Archivgründer, deren Archiv eine politische Dimension umfasste und deren Arbeit nicht akut von den politischen Verhältnissen wie auch der daraus resultierenden Repression bedroht war. So ging es Schraenen in erster Linie um die Bedingungen für neue Kunstströmungen, künstlerische Experimente, neue Formen und

Medien im westlichen Kunst- und Kultursystem der 1970er und 1980er Jahre. In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass er immer wieder den Vergleich zwischen der Kunst des Westens mit der des Ostens zog. Davon zeugen beispielsweise eine Reihe von Vorträgen und Ausstellungen zur belgischen und polnischen Kunst. Insbesondere in der polnischen alternativen Kunstszene sah er ein Beispiel für die wirkungsvolle Entfaltung avantgardistischer Kunst. Die Kontakte nach Polen sowie die Kooperationsprojekte zwischen Schraenen und verschiedenen polnischen Künstlern bildeten vor allem seit den 1980er Jahren einen besonderen Schwerpunkt seiner Arbeit im Rahmen des *ASPC*. Auch hierin und in der Arbeit über die alternative lateinamerikanische Kunstszene ist Schraenens kulturpolitisches Engagement zu sehen. Es ist hinzuzufügen, dass verschiedene Archivgründer immer wieder ihre Netzwerkkontakte nutzten, um sich mit Ausstellungen, aber auch Petitionen für Künstler in Südamerika und den osteuropäischen Ländern einzusetzen, darunter auch Carrión und Sohm, deren Archiven kein politisches Moment innewohnte.

Das Archiv als alternativer Entwurf zum Museum

Im Aspekt des Politischen finden sich insbesondere Parallelen zwischen dem *ASPC* und *Zona Archives*. In den 1960er und 1970er Jahren nahm Nannucci eine mit Schraenen vergleichbare Haltung zum Kunstsystem ein. *Zona Archives* war wie das *ASPC* dazu angelegt, einen alternativen Entwurf zur Museumsinstitution darzustellen.

Mit seinem Archivbestand stellte Schraenen den Kanon des Museums und die Legitimationsfunktion dieser Institution in Frage. Die Einrichtung des Archivs bot auf diese Weise die Möglichkeit, eine alternative Position zum Museum zu etablieren. Fohrmann spricht in diesem Zusammenhang von der Macht des Archivs, die Grenze zwischen einem Innen und einem Außen selbst zu konstituieren:

Diese Grenze eröffnet sowohl die Möglichkeit von Referenz auf etwas Bestimmtes, Vorausliegendes, Hervorholbares als auch den politischen Umgang mit dieser Referenz. Die Grenze bildet – in einer anderen Metaphorik – den Rahmen des Archivs, um das, was öffentlich erscheinen könnte, von dem, was schon öffentlich vor Augen liegt, zu unterscheiden. Die Macht des Archivs und die Macht aus dem Archiv haben von Anfang an mit der Gewalt/Legitimität von etwas zu tun, das – als Offengelegtes – nicht nur die Möglichkeit von Geschichten, von Genealogien, von Konjekturen auf Sinn eröffnet, sondern auch den Anspruch auf Geltung erhebt.¹²

In den osteuropäischen Archiven bildet das Konvolut die künstlerischen Artikulationen des kulturpolitischen Widerstands ab, der sich im Untergrund und in verschiedenen alternativen Szenen formierte. In den beiden westeuropäischen Archiven, in denen ein politischer Aspekt im Vordergrund stand, war der Bestand eine Kritik an konkreten Kunstinstitutionen und ihren Strukturen, zu denen die Archivgründer eigene, alternative Ideen entwickelten.

Konsequent lehnten Schraenen und Nannucci in den ersten Jahren der Existenz ihrer Archive die Zusammenarbeit mit offiziellen Institutionen ab, um in ihrer Arbeit unabhängig zu bleiben. Die Einstellung beider Archivgründer in Bezug auf die Kooperationen mit Museen, Kunstvereinen und anderen Kunstinstitutionen änderte sich allerdings im Laufe der Jahre.¹³

Das Verhältnis der nicht politisch ausgerichteten Archive zum offiziellen Kunstsystem

Van Beveren nutzte von Beginn an den Museums- und Galeriekontext, um Ausstellungen zu realisieren, da seine Archivräume zu Präsentationszwecken ungeeignet waren. Allerdings nahm er nur für wenige Ausstellungen finanzielle Unterstützung in Anspruch. Sein erster Kontakt zur Kunst war über ein Museum zustande gekommen und seit Beginn seiner künstlerischen Arbeit hatte er von Seiten der offiziellen Kunstszene Anerkennung erfahren. Während seiner Zeit als Dozent realisierte er Kunstprojekte über die Hochschulen und Universitäten. Eine Distanz zu offiziellen Kunstinstitutionen zeichnet sich vor diesem Hintergrund nicht ab. Die unmittelbare positive Beurteilung seiner Archivarbeit durch Museen und die Kunstkritik bzw. die enthusiastische Reaktion auf seine künstlerische Arbeit bewirkten jedoch, dass van Beveren eine kritische Einstellung gegenüber dem Kunstbetrieb entwickelte und seine Arbeit einer selbstkritischen Reflexion unterzog. Er gelangte zu dem Entschluss, sich nicht mehr als Künstler zu definieren.

Carrión richtete seine Kritik nicht gegen Institutionen im Allgemeinen, sondern gegen traditionelle Strukturen des Kunstsystems, die die interdisziplinäre künstlerische Arbeit erschwerten. In seinen Werken, insbesondere den Medienprojekten, setzte sich Carrión mit (inter-)kulturellen Themen auseinander und griff in Gestaltung und Realisierung immer wieder auf andere Formen und Medien zurück. Er nutzte ein breites Spektrum von Präsentationsorten, u. a. die Universität in Amsterdam, verschiedene Kinos und Galerien sowie seinen eigenen Buchladen. Darüber hinaus bemühte sich Carrión zeitweilig um Zuschüsse von Kulturfonds und bewarb sich um städtische Räumlichkeiten.

Sohm initiierte zwar selbst keine Ausstellungen, stand jedoch als Leihgeber für Ausstellungen zur Verfügung, die von Museen, Kunstvereinen und Galerien organisiert wurden. Finanzieller Unterstützung bedurfte er nicht. Kellein schreibt über Sohm, „dass in seiner Art des Sammelns kein anderer Vorsatz lag, als den angestrengt nach Spitzenqualität suchenden Kunstbetrieb durch eine großartige Form von Weite zu entlasten“.¹⁴ Hier zeigt sich, dass es nicht Ziel des Archivars war, mit seiner Einrichtung eine Kritik gegenüber Kunstinstitutionen zum Ausdruck zu bringen. Vielmehr widmete er sich in der Archivarbeit der Aufgabe, seine eigene Sicht auf den Kunstkontext der 1950er bis 1970er Jahre wiederzugeben. Allerdings lenkte er mit seinem Archivbestand den Blick des Archivbesuchers auf Kunstströmungen und künstlerische Produktionen, die einen Zweifel an der

traditionellen Kunst äußerten. Das *Archiv Sohm* ist daher, ebenso wie die anderen Archive, als eine Ergänzung des Museumsbestandes zu verstehen. Für die beiden osteuropäischen Archive schloss sich die Frage nach einer staatlichen Förderung und der Kooperation mit offiziellen Kunstinstitutionen von vornherein aus.

2.2 Das Archivische

Die Ausrichtung des Archivs auf die Zukunft

In jedem Archiv wird die Frage nach dem gestellt, was wichtig ist und für die Zukunft bewahrt werden muss.¹⁵ Der Wissenschaftliche Bibliothekar Uwe Jochum setzt sich mit der Differenz zwischen Archiv und Bibliothek auseinander und macht diese u. a. an den Zeitebenen fest, die den jeweiligen Einrichtungen immanent sind. Konstitutiv für das Archiv sei, im Gegensatz zur Bibliothek, seine Ausrichtung auf die Zukunft. Die Bibliothek, so führt Jochum aus, sei der Gegenwart verpflichtet und der Vergangenheit gewidmet:

Diese Dichotomie von Handeln-Politik-Archiv und Denken-Kultur-Bibliothek hat zwei sehr interessante Weiterungen. Erstens verteilt sie den Zeithorizont der menschlichen Existenz auf zwei Institutionen von ganz unterschiedlichem Charakter: Vergangenheit und Gegenwart gehören der Bibliothek, die Zukunft aber gehört dem Archiv. Denn wenn auch das Archiv natürlich nicht der Ort ist, an dem Handeln und Politik und damit die Gestaltung von Zukunft unmittelbar stattfinden, so ist es doch der Ort, der die Dokumente aufbewahrt, die während des stets auf die Zukunft orientierten Handelns anfallen; wohingegen die Bibliothek der Ort ist, an dem wir nicht die Dokumente des Handelns, sondern die Dokumente der Reflexion erwarten, einer Reflexion, die auch dann, wenn sie Zukunft entwirft, dies im Modus der Reflexion von Gegenwärtigem und Vergangenen tut.¹⁶

Sohm betrat mit der Bewahrung von Ephemerem und Intermediärem, d. h. insbesondere von Publikationen des Fluxus, völlig neues Land. Die Erkenntnis, dass diese dokumentarischen und künstlerischen Materialien zukünftig eine kunsthistorische Bedeutung erlangen würden, gewann er aus der Feststellung, dass die dokumentarischen und künstlerischen Materialien historischer Avantgarden von den Zeitgenossen zunehmend als wertvoll erachtet wurden. Die Existenz des *Archiv Sohm* stellte eine Bestätigung für die anderen Gründer der Archive für Künstlerpublikationen dar.¹⁷ Vor dem Hintergrund der Annahme einer kunsthistorischen Entsprechung, auf der seine Anlage basiert, war das *Archiv Sohm* von Beginn an auf die Zukunft ausgerichtet. Als eine Zeitdokumentation angelegt, diente das *Archiv Sohm* der Bewahrung des Abbildes einer bestimmten Kunstszene und ihres Kontextes; auch hier passt der Verweis auf Higgins' Einschätzung, Sohm hätte seine dokumentarische Arbeit mit einem „Sinn für Geschichte“¹⁸ ausgeführt.

Das Motiv der Bewahrung lag auch der Entstehung des *ASPC, Zona Archives* und der beiden osteuropäischen Archive zugrunde. *Zona Archives* wurde im Bewusstsein angelegt, dass die ephemeren künstlerischen Materialien, die in der Kunstszene zirkulierten, für die Kunstgeschichte von Bedeutung sein würden. Das italienische Archiv ist ein Resultat der Situation für avantgardistische Kunst während der 1970er Jahre: Nannucci erkannte, dass die künstlerischen und dokumentarischen Materialien aufgrund der Ignoranz der Museen und Bibliotheken, aber auch aufgrund der Haltung der Künstler, die sich nicht um die Dokumentation ihrer Arbeit und ihrer Ideen bemühten, verloren gehen würden.¹⁹

Seit den 1980er Jahren bezeichnet Schraenen sein Archiv als „historical reminder“;²⁰ dies liefert einen Hinweis auf die zeitliche Grenze des Archivkonvoluts und deutet darauf hin, dass der dokumentarische Prozess Anfang der 1980er Jahre prinzipiell abgeschlossen war.²¹ Mit der Auswahl dessen, was er für wert achtete, bewahrt zu werden, trat er in deutliche Opposition zur Sammlung von Kunstinstitutionen, die zugleich als kulturelle Archive fungieren. Schraenen entschied sich bewusst dafür, keine nach traditionellen Wertmaßstäben bemessene Werke in sein Archiv aufzunehmen. Da sie bereits von den Museen gesammelt wurden, bestand für ihn keine Notwendigkeit, sie zu bewahren. Diese Entscheidung prägte das *ASPC* mit. Durch die Auslassung von Werken entsteht eine „Leerstelle in der Systematik“²² des Archivs. Im Katalog „interarchives“ wird der Umstand thematisiert, dass die aus dem traditionellen Wertesystem ausgeschlossenen Werke im Archiv wertfrei gebündelt und so zu einem Gegendiskurs werden: *Verschiedene Strategien zeichnen sich bei den hier [in Ausstellung und Katalog „interarchive“] vertretenen Archiven ab: der Versuch, die Macht der Kontextbestimmung, Klassifikation und Zugangsbeschränkung so weit wie möglich abzugeben, sie bewusst zu problematisieren oder sie im Sinne gegenarchivarischer Praxis zu nutzen. Letztere zielt durch die Archivierung von Materialien, die aus hegemonialen Diskursen, etwa dem offiziellen institutionalisierten Kunstsystem, ausgeschlossen sind, auf die Entstehung bzw. Stärkung eines Gegendiskurses. Verstreute Materialien werden durch Bündelung zu strategischen Hilfsmitteln im Kampf um Bedeutung und Geschichtsschreibung.*²³

Die hier beschriebene *gegenarchivarische Praxis* ist auf einige der Archive für Künstlerpublikationen übertragbar, im Besonderen zeigt sie sich im *ASPC*, in *Zona Archives* und in der *Exchange Gallery*. Die Autorinnen des Katalogartikels stellen jedoch im Weiteren heraus, dass sich aus dieser Praxis wiederum ein eigener Herrschaftsdiskurs, in Gestalt eines „hegemonialen ‚State of knowledge‘“,²⁴ entwickeln kann. So sich ein solcher Herrschaftsdiskurs für einzelne Archive feststellen lässt, wird ersichtlich, dass diese sich als Institutionen etablierten: Sie vertraten einen eigenen Wissenspool und grenzten sich dadurch von anderen Institutionen ab. Die Kunstwissenschaftlerinnen Anika Heuserman et al. sehen in der Transformation alternativer oder gar subversiver Kunsträume zu Institutionen eine problematische Entwicklung:

Die Bewegungen der Archive zwischen den Polen „Institutionalisierung“ und „Deinstitutionalisierung“ sind außerdem nicht allein Resultat strategischen archivarischen Handelns. [...] die Dynamik [ist] vor allem im Zusammenhang mit der Veränderung politischer Systeme zu beobachten: Archive, die zum Zeitpunkt ihrer Gründung angetreten sind, marginalisierte Materialien aufzuwerten und in private Zirkel abgedrängte Informationen in alternativen sozialen Räumen zusammenzubringen, werden selbst zum Bestandteil offizieller (Kunst-) Geschichtsschreibung und verlieren damit als Institutionen ihren subversiven Status. Andere Archive hingegen verlieren ihre institutionelle Autorität und gewinnen statt dessen ein subversives Potential.²⁵

Indem die Archive durch bewusste Auswahl ihres Bestandes ein kulturelles Gedächtnis anlegten, gaben sie ihrer weiteren Existenz als Institutionen eine echte Grundlage. Die Subversivität ihrer Erscheinung und Anlage wurde jedoch durch diesen neu gewonnenen Status in Frage gestellt. Einzuwenden ist allerdings, dass die Archivgründer, deren Archiven ein politischer Gedanke zugrunde lag, gerade in dieser archivischen Funktion, Wertgrenzen zu ziehen, d.h. Wertvolles und Profanes zu definieren,²⁶ eine subversive Strategie sahen. Mit dieser Strategie zielten ihre Gründer darauf ab, der ihrer Ansicht nach hegemonialen Stellung von Museen sowie anderen offiziellen Kunst- und Kulturinstitutionen entgegenzuwirken. Weder für Carrión noch für van Beveren spielte der Aspekt, ihre Archivbestände für die Zukunft zu bewahren, eine besondere Rolle.

Ordnung und Chaos

Ordnung ist kein unerlässliches Merkmal des Archivs.²⁷ Für einige Archivgründer nahm dieser Aspekt dennoch eine wichtige Stellung ein, was sich etwa in einer peniblen Katalogisierung oder einer besonderen Betonung der Archivordnung zeigt. Auf diese Weise wurde die Ordnung zu einem archivischen Aspekt stilisiert. Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Begriffspaar Ordnung und Chaos entwickelte sich, so es für die Archivgründer relevant war, immer aus der Arbeit mit dem Archiv heraus, beispielsweise bei Nannucci.

Sohms Archiv stellt eine Pionierleistung dar und übte in seiner Zeit eine große Anziehungskraft auf Künstler, Kunstschaffende und Sammler aus. Dies erklärt sich einerseits aus dem Umfang des Bestandes, andererseits aus seiner akribischen Ordnung. Ordnung und Systematisierung erweisen sich als zentrale Aspekte im *Archiv Sohm*. Sie verliehen ihm, auch gegenüber den anderen Archiven für Künstlerpublikationen, sein besonderes Profil. Sohm unterstrich durch das Anlegen und Einhalten einer stringenten Ordnung seine Rolle als Archivar und die Informationsfunktion seines Archivs: Das *Archiv Sohm* stellt sich als dasjenige Archiv für Künstlerpublikationen dar, das am eindrucklichsten das Bild des traditionellen Archivs repräsentiert. In ihm ist die Idee des Archivs am konventionellsten umgesetzt worden. Sohm selbst verkörperte in seiner Rolle als Archivar das

Bild des Bibliophilen und Sachkenners. Er brachte sich in sein Archiv und in die hier vertretenen Kunstströmungen ein, indem er ihre Zeugnisse ordnete und nach „wissenschaftlich-systemischer Maßgabe“²⁸ zusammenfügte.

Das *Archiv Sohm* war der erste Versuch einer umfassenden Zeitdokumentation von Kunstströmungen, deren Zeugnisse sich aufgrund ihrer Beschaffenheit, ihrer Konzeption und ihrer meist unkonventionellen Manifestationsformen a priori ihrer Sammlung und Systematisierung entzogen. Die Errichtung einer systematischen Ordnung unter diesen Zeugnissen steht im Gegensatz zum Geist der Strömungen, aus denen sie hervorgingen.²⁹ Im *Archiv Sohm* sind beide Seiten in Einklang gebracht: die Reflexion avantgardistischer Ideen in einem konventionellen Archiv, d. h. die Ambivalenz von Inhalt und Form, künstlerischem ‚Chaos‘ und Archivsystematik.³⁰ Für Wall liegt die Besonderheit des *Archiv Sohm* darin, dass in ihm der oben skizzierte Widerspruch aufgelöst ist, „weil es einerseits in aller Konsequenz die geordnete Archivstruktur einer herkömmlichen Kunstsammlung aufweist, andererseits jedoch seinen Bestand nicht als Kunstobjekte präsentiert. Auf diese Weise vermeidet es die traditionelle Gegenüberstellung von Kunst und Betrachter, d. h. die nachträgliche Objektivierung der Kunstspuren, und eröffnet dem Betrachter die Möglichkeit, über den ästhetischen Affekt hinaus in ein individuelles, differenziertes Verhältnis mit dem Werk in seinem Ereignischarakter zu treten“.³¹

Der Bestand des *Archiv Sohm* erfordert allerdings aufgrund seiner Kleinteiligkeit und der zahllosen Querverweise eine besondere Lesart und eine intensive Auseinandersetzung mit den Materialien, die von der Wahrnehmung eines Besuchers im Museumskontext abweichen. Gerade in der Systematik des Archivs sah Sohm den Wert seiner Sammlung: Über die einzelnen Materialien ergeben sich kontextuelle Bezüge, wenn der Benutzer ihre Information als Teil eines Informationskomplexes betrachtet und weiteren sachlichen und thematischen Hinweisen nachgeht oder Sohms Gliederung folgt.³² Das Archiv wird so zu einem System innerer Vernetzung, in dem alles miteinander in Beziehung steht.³³

Die Bedeutung, die Sohm der systemischen Funktion des Archivkonvoluts zusprach, ist in diesem Maße von nahezu allen anderen Archivgründern in Bezug auf ihre Archive nicht betont worden. In den übrigen Archiven für Künstlerpublikationen, außer dem *AIC*, wurde der Aspekt der Ordnung anderen Aspekten untergeordnet oder trat vollkommen in den Hintergrund. Ihre Gründer vertraten allerdings auch nicht den gleichen Anspruch wie Sohm und wählten einen anderen Weg, um ihre Archividee umzusetzen. Sohm wich in diesem Punkt von ihnen ab, da er erstens einer älteren Generation als die anderen Archivgründer angehörte.³⁴ Zweitens war er selbst kein Künstler. Drittens hatte er vor der Entstehung des *Archiv Sohm* bereits auf konventionelle Weise gesammelt: Über bibliophile Werke von Sammlerwert war er schließlich zu den Produktionen „anarchistischer Publikationsmethoden“³⁵ gelangt. Schließlich spielt auch der Aspekt eine Rolle,

dass er das Archiv für eine zukünftige kunstgeschichtliche Auseinandersetzung anlegte.

Für die meisten anderen Archivgründer stand die Arbeit in der Kunstszene im Vordergrund, wobei sie den Schwerpunkt auf die öffentliche Präsentation des Archivbestandes legten. Die Ordnung, die sie in ihre Archive einführten, diente einer möglichst praktischen und unkomplizierten Handhabung der Materialien, wie für Galántai, Schraenen und Carrión. So erleichterte beispielsweise die alphabetische Ordnung des Bestandes von *Other Books and So* Carrión die Planung von Ausstellungen. Allerdings hielt er dieses Ordnungsprinzip selbst nicht konsequent ein, denn nach Ablauf einer Ausstellung wurden die verwendeten Materialien häufig nicht wieder sorgfältig in die entsprechenden Ordner einsortiert.³⁶

Einigen Archiven für Künstlerpublikationen liegt jedoch gerade das Konzept der Un-Ordnung oder des Chaos zugrunde. Dies betrifft insbesondere die Archive von Nannucci und Robakowski: Die *Exchange Gallery* war Künstler-treffpunkt, Informationsort, Studio und Ausstellungsraum in einem. Das Archivmaterial wurde durch seine Rezeption, Distribution und Präsentation immer wieder neu aktiviert, so dass sich in Bezug auf die *Exchange Gallery* von einer offenen Form sprechen lässt: Eine festgelegte Systematik und Katalogisierung des Bestandes hätte dem Charakter und der Funktion des Ortes widersprochen. Die einzelnen künstlerischen und dokumentarischen Materialien wären für Robakowski zu eng an ihren Standort innerhalb der Ordnung gebunden gewesen. Er spricht von einer künstlerischen Energie, die daraus resultierte, dass mit den Materialien gearbeitet wurde. Durch ihre Präsentation und die daraus entstehende Diskussion sollten sie die Kunstszene beleben, so dass neue Projekte entstehen konnten. Eine Ordnung hätte diesen Energiestrom unterbrochen. Die Anlage bzw. Ordnung seines Archivs bezeichnet Robakowski als „intuitiv“.³⁷

Auch für Nannuccis Archivkonzept war der Gedanke, die Materialien zirkulieren zu lassen, von besonderer Bedeutung. Die Möglichkeit, dass einzelne Materialien dabei verloren gingen, hatte für ihn im Kontext seiner Aktivitäten dieselbe Berechtigung wie ihre Bewahrung im Archivkonvolut.

Im AIC spielt der Aspekt der Ordnung wiederum eine wichtige Rolle. Er zeigt sich in einer übersteigerten Ausführung der Systematik, die van Beveren Anfang der 1970er Jahre ins Archiv eingeführt hatte. Im Laufe der Jahre entwickelte er einen zunehmenden Ehrgeiz, alle künstlerischen und dokumentarischen Materialien seines Archivs zu verzeichnen: Er begann, für jede Archivposition eine eigene Karteikarte anzulegen, was auch alle Einladungskarten mit einschloss – diese Kartei umfasste gegen Ende seiner Archivtätigkeit nicht weniger als 600.000 Karten.

Van Beveren wandte das Karteikartensystem in seiner Arbeit mit dem Archiv jedoch nicht an. Es war nicht notwendig, damit er sich in seinem Archiv zurechtfinden konnte. Auch lag der Verzeichnung der Materialien kein konkreter Plan für die Zukunft des Archivs zugrunde. In Anbetracht dieser

Tatsachen erscheint die Aufnahme des Bestandes als wenig zweckmäßiges, um nicht zu sagen sinnloses Unterfangen. Erst im Kontext der Archivgeschichte wird diese Aufgabe, die van Beveren sich selbst auferlegt hatte, nachvollziehbar: Seit Mitte der 1970er Jahre betrachtete er die Arbeit im Rahmen des AIC nicht mehr als künstlerisches Spiel, das sich auf der Basis von Aktionen und Reaktionen zwischen Künstlern entfaltete. Vielmehr wollte er das AIC so gestalten, dass es den Vorstellungen der Kunstszene und der Öffentlichkeit entsprach, die sein Archiv als offizielle Archivinstitution sahen. Infolgedessen arbeitete van Beveren an der Katalogisierung des Bestandes, um auch im Punkt der Systematik die Idee der Institution auszureizen. Die übertriebene Systematisierung des Bestandes kann jedoch auch als eine weitere Dimension des Spiels mit der Archividee verstanden werden. Die Listen und Karteikarten selbst erhielten im Kontext des sich wandelnden Archivkonzepts eine ästhetische, auch künstlerische Qualität.

2.3 Das Sammlerische bzw. Dokumentarische

Der französische Soziologe und Medientheoretiker Jean Baudrillard hat sich in seinem Werk „Das System der Dinge“ u. a. mit dem Begriff der Sammlung auseinandergesetzt.³⁸ Hier differenziert er zwischen der Funktionalität eines Gegenstandes und seinem Besitz. Als Besitz ist der Gegenstand seinem Funktionszusammenhang und seinen praktischen Anwendungsbereichen entrissen. Er definiert sich über sein Verhältnis zum Besitzer, d. h. zum Subjekt. Die Gegenstände sind, so sie sich in ihrem Funktionsbereich befinden, in der Realität verankert. Ein Gegenstand im Besitzverhältnis hingegen ist von seiner Funktion losgelöst; er wird in Bezug auf die anderen Gegenstände, die sich mit ihm im Besitz befinden, aber auch in Bezug auf den Besitzer selbst zu einem Abstraktum. Baudrillard stellt fest, dass sich die Gegenstände des Alltags meist in einer Kategorie zwischen beiden Extremen, zwischen Besitz und Funktionalität, einordnen lassen: Sie sind sowohl im Gebrauch und erfüllen ihren Zweck im Alltag als sie sich darüber hinaus auch im Besitz befinden, d. h. als Besitz wahrgenommen werden. Auch als Besitz erfüllen diese Gegenstände eine Funktion für ihren Besitzer, so dass Baudrillard zwischen einer ersten und zweiten Funktion unterscheidet:

*Die erste Funktion wird vom Subjekt dem Feld der praktischen Totalisierung der Welt zugeordnet, die zweite Funktion ist ein Vorgang der abstrahierenden Totalisierung, die das Subjekt außerhalb der Welt betrifft. Die beiden Funktionen sind einander entgegengesetzt.*³⁹

Gemäß Baudrillard definiert sich ein Objekt in einer Sammlung als Gegenstand, der ausschließlich die zweite Funktion innehat. Der Sammler bestimmt die neue Rolle dieses Gegenstandes, indem er ihn einer Reihe oder Serie eingliedert, wodurch der Gegenstand einen rein subjektiven Wert erhält. Dazu führt Baudrillard wie folgt aus:

*In diesem Falle werden sie alle zu Besitzstücken, zu einer Abstraktion der Leidenschaft. Ein einziger Gegenstand befriedigt da nicht mehr: Es muss sich stets um eine Reihe von Gegenständen handeln, im Grenzfall um eine komplette Serie, die der Erfüllung eines Vorhabens entspricht. Deshalb ist der Besitz eines Gegenstandes, welcher Art immer, so befriedigend und enttäuschend zugleich; eine ganze Serie setzt ihn fort und beunruhigt ihn.*⁴⁰ Baudrillard erklärt an dieser Stelle, wie der Sammler aufgrund des Zusammenhangs zwischen den abstrakten Gegenständen in der Sammlung den Wunsch entwickelt, Serien zu bilden und die Sammlung zu organisieren. Die Serien und die Organisation abstrahieren das Objekt, „so dass es vom Subjekt in seiner Leidenschaft des Besitzens erlebt werden kann“.⁴¹ Das Sammeln umfasst Tätigkeiten wie das Ordnen, Einteilen und Gruppieren der Objekte; sie führen den Sammler letztendlich dazu, nach Vollständigkeit zu streben. Doch dieses Ziel bedeutet für ihn eine Ambivalenz, weil das letzte Stück die Sammlung abschließt und das Sammeln zu einem Ende führt.⁴²

Nach der Definition Baudrillards müssen folgende Bedingungen erfüllt sein, damit von einer Sammlung gesprochen werden kann: die vollkommene Inbesitznahme eines Gegenstandes, die Abstraktion des Gegenstandes, die Tätigkeiten des Ordnen und Kategorisierens, die Bildung von Serien auf der Grundlage der angelegten Kategorien, der Wunsch nach der Komplettierung der Serien und letztlich nach Komplettierung der gesamten Sammlung; dieser Wunsch ist es, der die Leidenschaft des Sammlers am Leben hält.

Die Archive für Künstlerpublikationen sind vor diesem Hintergrund nicht als Sammlungen einzustufen. Verschiedene Begriffe, die in Baudrillards Abhandlung eine Rolle spielen, u. a. Sammeln, Sammelleidenschaft und Serie, aber auch die Aspekte des Besitzens und der Abstraktion von Gegenständen sind jedoch von einigen Archivgründern im positiven oder negativen Sinne thematisiert worden. Sie werden im Folgenden erörtert.

Das Aktive des Archivs: Organisches Wachsen vs. Sammeln

Archive unterscheiden sich grundsätzlich darin von einer Sammlung, dass ihre Bestände organisch gewachsen sind. Dies gilt auch für die Archive für Künstlerpublikationen, die in die alternative Kunstszene und in das internationale Künstlernetzwerk eingebunden waren: Sie entstanden in erster Linie durch einen Austausch auf der Grundlage des künstlerischen Netzwerkes. Zum Ankauf künstlerischer und dokumentarischer Materialien bestand aufgrund des Tauschbetriebs meist keine Notwendigkeit, von einigen Ausnahmen abgesehen. Nahezu alle Archivgründer betonen bzw. betonten die Unkommerzialität ihres Archivortes.⁴³ Für die Künstler unter den Archivgründern, d. h. Carrión, Galántai, Nannucci, Robakowski und letztlich auch van Beveren, der sein Archiv als Künstler gegründet hatte, zählte der Austausch von Materialien zur künstlerischen Arbeit. Er entfaltete sich

im Kontext der Archive.⁴⁴ Die Archivgründer entwickelten nicht jene Begehrlichkeit, die Baudrillard für einen Sammler herausstellt und die darin liegt, einen Gegenstand in Besitz zu nehmen und ihn einer Sammlung einzuverleiben. Ihre Aufgabe sahen sie im Informationsaustausch und in der Zirkulation von Materialien. Dennoch zeigt sich bei einigen Archivgründern eine gewisse Obsession, an bestimmte oder besonders viele Materialien zu gelangen. Sohm recherchierte beispielsweise gezielt nach Informationen, Dokumenten und Werken. Van Beveren bemühte sich darum, auf besonders viele Adressenlisten von Museen gesetzt zu werden, damit ihm keine Information entging. Darüber hinaus erweiterte er auch durch einige Ankäufe den Bestand der Künstlerbücher seines Archivs, um Zusammenhänge aufzeigen zu können.

Neben dem Austausch von Materialien organisierten die Archivgründer Projekte, veranstalteten Ausstellungen oder gaben Publikationen heraus. Die Dokumentation bzw. die Ergebnisse dieser Aktivitäten gingen in die Bestände ein.

Auch die Korrespondenz selbst wurde in den Archivbestand aufgenommen: Dies waren vor allem Briefe von Künstlern und Kunstschaffenden mit Anweisungen und Ideen, mit Informationen über Aktionen, Ausstellungen, Künstler und Publikationen, mit kleinen Skizzen, Adressen und persönlichen Notizen. Sie geben in besonderem Maße Auskunft über das Netzwerk und darüber, wie es funktionierte; ein Beispiel sind die umfangreichen Briefe des amerikanischen Fluxus-Protagonisten Ken Friedman.⁴⁵

Die Arbeit der Archivgründer beschränkte sich nicht allein auf die Organisation des Bestandes, sondern umfasste die Arbeit mit den künstlerischen und dokumentarischen Archivmaterialien. Diese waren in den 1970er bis hinein in die 1980er Jahre im aktiven Gebrauch, d. h. nicht aus ihrem Kontext herausgelöst.

In den 1980er Jahren stand die Vermittlung der Materialien im Vordergrund: Sie wurden zu bewahrten Bestandteilen der Kunstszene der 1960er und 1970er Jahre.⁴⁶ Die Bedeutung des Konvoluts lag in erster Linie in seinem Informationswert für den Kunstkontext, dann jedoch auch in seinem Wert für die Kunstgeschichte, weil die Archive zum Zweck der Bewahrung für die Zukunft angelegt wurden. Dies trifft jedoch nicht auf das *AIC* und *Other Books and So* zu.

Baudrillard stellt in Bezug auf die Sammlung allerdings fest, dass auch sie in die kulturelle Sphäre eindringt und dass sie mit ihrem Kontext in Beziehung steht:

*Sie [die Sammlung] erstreckt sich auf differenzierte Gegenstände, die oft Tauschwert haben, die auch Objekte der Verwahrung, des Handels, des sozialen Rituals, der Ausstellungen sind und selbst eine Einkommensquelle sein können. Mit diesen Gegenständen sind gewisse Absichten verknüpft. Sie stehen untereinander in fortwährender Wechselwirkung und tragen durch ihre Austauschbarkeit zur Belebung der sozialen Institutionen und der zwischenmenschlichen Beziehungen bei.*⁴⁷

Einschränkend trägt Baudrillard jedoch nach, dass die Gegenstände der Sammlung der Sammlungsthematik unterliegen. Sie sind in diese Sammlung fest eingefügt, da sie mit den anderen Sammlungsgegenständen durch einen übergreifenden Sinnzusammenhang verbunden sind. Dieser interne Zusammenhang entzieht sie dem Kontext, aus dem sie stammen, so dass Baudrillard zu folgendem Schluss kommt:

*Selbst wenn die Kollektion für andere zugänglich ist, bildet sie doch vorerst einen Monolog. Der seriellen Motivation kann man überall begegnen.*⁴⁸

Stellt die Sammlung nach Baudrillard einen Monolog dar, so bilden die Archive für Künstlerpublikationen im Gegensatz dazu einen Dialog, indem die Archivgründer mit den Archivmaterialien arbeiteten und mit dem Archiv im Kunstkontext aktiv waren. Nicht die innere Thematik der Archive war entscheidend, sondern der aktive Bezug der Archivmaterialien sowohl zu ihrem zeitgenössischen als auch zu einem zukünftigen Kontext. Diesen aktiven Bezug nennt Baudrillard eine „externe Motivation“, die für ihn in einer Sammlung nicht gegeben ist.⁴⁹ Es war die Aktivität der Archivgründer im Rahmen ihrer Archive, die die Archive von einer Sammlung unterschied bzw. noch heute unterscheidet. Dabei war es unwesentlich, welche Formen diese Aktivität auch immer annahm. Von den Archivgründern wurde dieser Aspekt besonders hervorgehoben und jeweils anders umschrieben: Robakowski etwa spricht diesbezüglich von einer „live gallery“.⁵⁰ Galántai bezeichnet *Artpool* als „active archive“.⁵¹

Dokumentieren vs. Sammeln

Insbesondere Galántai, Robakowski und Sohm widmeten sich zeitweilig der gezielten Dokumentation von Veranstaltungen der alternativen Kunst- und Untergrundszenen. So besuchten sie diese konsequent und zeichneten sie visuell oder akustisch auf. Es ging ihnen in der Tat darum, die Informationen über die entsprechenden Veranstaltungen zu *besitzen*. Besitztum sollte bei ihnen im Gegensatz zu Sammlern und ihren Sammlungen jedoch keine persönliche Leidenschaft befriedigen. Es ging den drei Archivgründern vielmehr um die Bewahrung von Informationen, die ansonsten verloren gegangen wären. Darüber hinaus sollte die Dokumentation anderen Künstlern, Kunstschaffenden sowie der Öffentlichkeit zur Verfügung stehen und eine Diskussion in Gang setzen. Letzteres trifft vor allem auf Galántai und Robakowski zu. Galántai und Klaniczay dokumentierten während der 1980er Jahre die Entwicklung der alternativen ungarischen Kunst- und Untergrundszene. Erstens wurden Konzerte, Performances und Gespräche auf Tonbändern und Fotografien festgehalten. Zweitens dokumentierten und kommentierten sie diese Szene in der Künstlerzeitschrift „Artpool Letters“ in Form von Abbildungen bzw. schriftlichen Zeugnissen. Drittens nahmen sie die Gespräche und künstlerischen Aktionen, an denen sie auf der zweiten „Artpool-Art-Tour“ teilnahmen, auf Tonband auf. Galántai nutzte das dokumentarische Material anschließend zur Realisierung eines künstlerischen Projekts, „Artpool Radio“. Der

Dokumentation, die im Rahmen von *Artpool* geleistet wurde, lag immer die Idee der Distribution zugrunde.

Auch Robakowski schuf auf der Grundlage dieser dokumentarischen Materialien, ganz im Sinne seines Konzepts, neue Projekte und Werke, beispielsweise Videoclips von Punkbands und Publikationen.

Es ist hinzuzufügen, dass alle Künstler unter den Archivgründern die Dokumentation als künstlerische Arbeit auffassten.

Der Unterschied zwischen den Archivmaterialien der Archive für Künstlerpublikationen und den Objekten in einer Sammlung

Die Archive für Künstlerpublikationen unterscheiden sich von Sammlungen durch die Funktion der Materialien, die in ihre Archivkonvolute eingingen. Die Funktion der Objekte in einer Sammlung ist bereits im Vorangehenden beschrieben worden: Baudrillard geht in seiner Untersuchung des Sammlungsbegriffs davon aus, dass grundsätzlich jedes Objekt des Alltags eine Gebrauchsfunktion und eine Funktion als Besitz, d. h. als Bestandteil einer Sammlung, innehat. Es ließe sich hier auch sagen, dass die Objekte in einer Sammlung, da sie in Besitz genommen sind, eine abstrakte Funktion für den Sammler haben.

In den 1960er bis 1980er Jahren, als alle Archivgründer im Rahmen ihrer Archive im Kunstkontext aktiv waren, hatten die künstlerischen und dokumentarischen Materialien, mit denen sie arbeiteten, eine Funktion im Kunstkontext. Diese lag in ihrem künstlerischen und dokumentarischen Informations- und Distributionswert. Die Archivgründer kommunizierten mittels der Materialien, die sie versandten, tauschten, publizierten und ausstellten.

Der Künstler John M. Armleder, der als Mitglied der Künstlergruppe *Ecart* (1969–1982) selber ein Archiv anlegte und die meisten der Archive für Künstlerpublikationen kannte,⁵² betont, dass die Archive im Rahmen des künstlerischen Netzwerks und Tauschbetriebs der alternativen Kunstszene „offene Systeme“⁵³ waren: Die künstlerischen und dokumentarischen Materialien der Archive wurden von den Archivgründern in ihre Aktivitäten eingebunden,⁵⁴ so dass sie keinen „Vorgang der abstrahierenden Totalisierung“ durchliefen, wie ihn laut Baudrillard Objekte durchlaufen, die einer Sammlung einverleibt werden.⁵⁵ In diesem Vorgang werden die Objekte von ihrer Gebrauchsfunktion entbunden, in Besitz genommen und enden als abstrakte Objekte im Gesamtzusammenhang der Sammlung, d. h. als Besitz des Sammlers. Die Archivgründer sahen den Wert ihrer Materialien nicht darin, dass sie Archivpositionen in den jeweiligen Beständen bildeten. Ihre Funktion lag nicht darin, dass sie *besessen* wurden. Vielmehr hatten die Materialien eine unmittelbare künstlerische (Informations-)Funktion und waren von mittelbarer dokumentarischer Bedeutung. Indem die Materialien die Grundlage zahlreicher Aktivitäten der Archivgründer bildeten, waren ihr Wert und ihre Bedeutung unabhängig vom Archiv. Die Archive fungierten in Bezug auf die Materialien als Vermittlungsrahmen, durch den

ihre künstlerischen Informationen in die Kunstszene zurückwirkten. Insofern war es in erster Linie nicht der innere Zusammenhang des jeweiligen Archivbestandes, der den Materialien ihre Funktion und Bedeutung verlieh.

Die Materialien der Archive für Künstlerpublikationen erhielten erst eine abstrakte Funktion, als die alternative Kunstszene im Laufe bzw. gegen Ende der 1980er Jahre ihre Bedeutung verlor und vom Kunstmarkt absorbiert wurde. Ihr dokumentarischer Wert rückte in den Vordergrund; sie wurden zu historischen Zeugnissen der alternativen Kunstszene der 1960er bis 1970er Jahre und neuer avantgardistischer Strömungen, aus denen diese Szene bestanden hatte. Die Materialien waren nun nicht mehr *in* dieser Kunstszene, die sie hervorgebracht hatte, im Gebrauch. Sie dienten als Informationen *über* diese Kunstszene und formierten sich im Archivkonvolut zu einem Abbild der unabhängigen künstlerischen Kommunikation, die die alternative Kunst während der 1960er bis 1980er Jahre bestimmt hatte. Mit ‚abstrakter Funktion‘ ist in diesem Zusammenhang daher nicht gemeint, dass die Archivgründer den Bestand ihrer Archive als Besitz zu erleben begannen und darin die Funktion der Materialien sahen. Dafür kann als Beleg angeführt werden, dass sich die meisten Archivgründer ohne Bedauern von ihrem Archiv trennten: Sohm, Schraenen und Robakowski übergaben ihre Archive Museen, van Beveren ließ die Archivarbeit mehrere Jahre ruhen und löste sein Archiv schließlich auf. Auch Nannucci suchte nach dem Ende der Gruppe *Zona* neue Unterbringungsmöglichkeiten für *Zona Archives*. Carrión übergab sein Archiv kurz vor seinem Tod Agius, ohne die Verpflichtung, dieses als Gesamtwerk zu erhalten. Galántai ist heute ebenso wie Nannucci noch im Besitz seines Archivs. Für beide Archivgründer gilt, dass sie weiterhin mit den Archivbeständen arbeiten und diese nicht nur als Besitz betrachten. Ihre Archivmaterialien entstammen jedoch zum größten Teil einer historischen Kunstszene, so dass sie nur noch über diese Kunstszene Auskunft geben, nicht aber mehr in dieser zur Anwendung kommen können.

Die Abgrenzung des *Archiv Sohm* von einer Sammlung

Die Besonderheit des *Archiv Sohm* ist dadurch gekennzeichnet, dass es eine äußerliche Nähe zu Sammlungen aufweist. So suchte Sohm beispielsweise gezielt nach Materialien, um inhaltliche Zusammenhänge unter den Archivschwerpunkten und einzelne Fonds zu vervollständigen.

Im Zusammenhang mit dem Sammeln führt Baudrillard den Begriff des „Genüßlichen“⁵⁶ ein: Erstens entsteht im Sammler das Gefühl, im Besitz eines Objekts zu sein, was bedeutet, dass er das Objekt in seiner Singularität erfasst. Zweitens resultiert die Sammelleidenschaft oder das *Genüßliche* daraus, dass der Sammler beginnt, Serien zu bilden, womit ein kontinuierliches Spiel mit dem abstrakten Objekt in seiner Pluralität gemeint ist. Baudrillard formuliert diesen Gedanken wie folgt:

*Gründet das Besitzen hier in erster Linie auf eine Verwirrung der Sinne (Augen, Hand) und auf der Intimität mit einem bevorzugten Gegenstand, so dürfen auch Suchen, Ordnen, Spielen und Vereinen nicht gering bewertet werden.*⁵⁷ In der Ausgestaltung des *Archiv Sohm* zeigt sich, dass der Archivgründer im *Suchen, Ordnen, Spielen und Vereinen* einen Schwerpunkt seiner Archivarbeit sah. Die Ordnung, in der auch eine bestimmte Ästhetik liegt, deutet daher auch für Sohm auf eine Sammelleidenschaft hin, wie Baudrillard sie oben dargestellt hat. Baudrillard erläutert, diese Leidenschaft stehe in einem Zusammenhang damit, Serien zu bilden und sie zu ergänzen. Letztendlich liegt darin ein Wunsch nach Vollständigkeit. Die Zielgerichtetheit, mit der Sohm an seinem Archiv arbeitete, ist ein Aspekt, den Baudrillard dem Begriff der Sammlung zuschreibt. In seiner Arbeit zeigt sich der Habitus eines Sammlers: Eine gewisse Leidenschaft, Materialien zusammenzutragen und dadurch sein Archiv zu erweitern, war Sohm zu Eigen. Auch wenn Kellein das Motiv, den Bestand zu vervollständigen, bei Sohm nicht erkennen will,⁵⁸ spricht das Engagement, das dieser im Rahmen seines Archivs entfaltete, zumindest für den Versuch, ein möglichst umfassendes Bild des Kunstkontextes sowie der zeitgenössischen Kunstströmungen zusammenzustellen und zu erhalten, auch im Sinne eines Bewahrens:⁵⁹ Dieses Engagement umfasste die Anlage einer akribischen Ordnung, sein Bemühen, Publikationen, Werke und Dokumentationsmaterialien aufzuspüren und zusammenzutragen sowie die umfangreiche Korrespondenz mit Künstlern. In der Zielsetzung von Sohms Aktivitäten, die vor allem darin lagen, der Kunstszene mit Informationen zu dienen und das Abbild dieser Szene zu bewahren, liegt ein Unterschied zur Sammlung, die auf sich selbst und auf den Sammler bezogen sowie in ihrem Wert und Zweck nicht nach außen gerichtet ist.⁶⁰

Der Unterschied zwischen dem *Archiv Sohm* und einer Sammlung liegt demnach in der Offenheit von Sohms Archiv. Er besaß die Archivgegenstände nicht nur, um eine private Sammelleidenschaft zu befriedigen. Vielmehr war Sohm mit seinem Archiv in der Kunstszene aktiv und wirkte auf sie ein.⁶¹ Das *Archiv Sohm* funktionierte als Informationspool im Sinne eines offenen Systems, ebenso wie die anderen Archive für Künstlerpublikationen. Wall findet für diese Dimension des Archivs eine eigene Formulierung: *Das Archiv Sohm ist nicht Kunstaustellung, sondern ganz im Sinne Bazon Brocks, „Arbeitsplatz“.*⁶²

Wall bezieht sich mit seiner Aussage zum *Archiv Sohm* auf das Archiv in der Staatsgalerie, doch gilt sie auch und insbesondere für die aktive Zeit des Archivs vor 1981. Sohms Arbeit war darauf ausgerichtet, einen *Arbeitsplatz*, d. h. ein Zentrum des künstlerischen Austausches für Künstler, Kunstschaffende, Wissenschaftler und Sammler zu errichten.

Die Arbeit mit dem Material bestand für Sohm darin, dass er es ordnete: Sein Archiv ist der erste und gelungene Versuch, einen umfassenden und gleichzeitig detailreichen Überblick über die neuen Avantgarden seit den 1950er Jahren sowie ihren Kontext zu schaffen. Das *Archiv Sohm* war ein

in seiner Zeit einzigartiger Informationsort. Darüber hinaus fungierte Sohm als Leihgeber und stellte sein Wissen Künstlern und Kunstschaffenden zur Verfügung. Er agierte zwar eher im Hintergrund der Kunstszene, etwa über seine Korrespondenz und seine persönlichen Kontakte, war mit seinem Archiv jedoch nicht weniger aktiv als die anderen Archivgründer. Das *Archiv Sohm* war zugänglich und gründete in erster Linie auf einer „externen Motivation“.⁶³ Vor diesem Hintergrund lässt es sich von Sammlungen abgrenzen.

Das Besitzen als differentielles Merkmal zwischen Sammlung und Archiv

Der Aspekt des Besitzens, der im Zusammenhang mit dem *Archiv Sohm* bereits zur Sprache kam, soll abschließend noch einmal anhand der Archive für Künstlerpublikationen insgesamt diskutiert werden.

Der Tauschwert eines Sammlungsgegenstandes ist nach Baudrillard abhängig von sozialen und kulturellen Bedingungen. Seinen spezifischen Wert hingegen, d. h. den Wert seiner Einzigartigkeit, bezieht er aus der Tatsache, dass er besessen wird. Es ist der Sammler selbst, der ihm seine Besonderheit, seine Einzigartigkeit zuschreibt. Der Sammler ist in das Besitzsystem Sammlung eingebunden, worin Baudrillard eine Tautologie erkennt. Er bezeichnet diese als „Struktur des possessiven Systems“⁶⁴ und führt dazu wie folgt aus:

*Die Sammlung besteht aus einer Reihe einzelner Glieder, das letzte jedoch, das abschließende Stück, ist die Person des Sammlers selbst. Andererseits ist er dies nur insoweit, als er sich für jedes aufeinander folgende einzelne Stück stellvertretend einsetzt. Auf der soziologischen Ebene begegnet man im System der Modelle und Serien einer homologen Struktur. Hier wie dort stellt man fest, dass die Serie oder die Sammlung den Besitz des Gegenstandes begründet, das heißt die wechselseitige Integration von Gegenstand und Person verwirklicht.*⁶⁵

Die von Baudrillard hier beschriebene *Struktur des possessiven Systems*, das Besitzen und Im-Besitz-Sein, findet eine gewisse Entsprechung in verschiedenen Archiven, sowohl unter dem Aspekt der Person des Archivgründers und als auch unter dem der Serie.

Die Persönlichkeit der Archivgründer spielte in der Konzeption und Realisierung eines jeden Archivs für Künstlerpublikationen eine bedeutende Rolle. Jeder Archivbestand war bzw. ist immer auch Ausdruck eines speziellen Interesses, einer bestimmten Einstellung des jeweiligen Archivgründers oder seiner besonderen Auffassung von Kunst. Dies zeigt sich weniger deutlich an der Zusammensetzung der Archivbestände, weil diese einander in ihren Grundzügen entsprechen. Viel eher zeigt sich die Persönlichkeit des jeweiligen Gründers im Umgang mit dem Archiv und den Aktivitäten im Rahmen des Archivs: Als Beispiel ist an dieser Stelle noch einmal darauf zu verweisen, dass Sohm einen Schwerpunkt auf die Gestaltung und Ordnung seines Archivs legte, dass Schraenen viele Jahre eng mit polnischen

Avantgarde-Künstlern zusammenarbeitete und dass zahlreiche künstlerische Projekte Galántais auf Mail-Art-Strukturen basieren.

Das Besitzen, in dem Baudrillard die abstrakte, zweite Funktion des Gegenstandes in einer Sammlung sieht, nahm jedoch, wie zuvor bereits erwähnt, eine geringe Bedeutung für die Archivgründer ein. Die Bildung von Serien, ein Aspekt des *possessiven Systems*,⁶⁶ in denen der einzelne Gegenstand zu einem Abstraktum wird, findet sich so in den Archiven nicht. Allerdings zeichnet sich in den Archiven der Versuch ab, eine bestimmte Kunstszene und ihre Aktivitäten durch den Bestand abzubilden. Diesem Versuch lag allerdings kein auf die innere Thematik der Sammlung bezogenes Streben nach Vollständigkeit zugrunde. Das einzelne Dokument diente nicht dazu, eine Serie zu ergänzen, sondern bildete ein Element in einem offenen Bestand. Jede Archivposition kann Hinweis auf eine weitere sein, sie bietet zahlreiche Querverbindungen zu weiteren Positionen, je nach Betrachter, Interesse und Perspektive, unter der der Bestand untersucht wird.

Carrión und Nannucci setzten sich im Rahmen ihres Archivs bzw. ihrer künstlerischen Arbeit allerdings mit der Bildung von Serien auseinander. Carrión widmete sich theoretisch wie auch praktisch der Erforschung kultureller Strategien, im Besonderen Kommunikationsstrukturen. Im Bestand zeichneten sich diese Strukturen, beispielsweise in Gestalt der Korrespondenz, ab. Das Archiv selbst war für Carrión Ausdruck einer kulturellen Struktur. Die einzelnen künstlerischen und dokumentarischen Materialien seines Archivs konnten eine Serie, d. h. eine Abfolge einzelner kommunikativer Akte, bilden. Insofern waren sie Abbild der künstlerischen Kommunikationsstruktur bzw. des internationalen künstlerischen Netzwerks. Das Archiv war somit ein Rahmen, in dem kommunikative Prozesse zusammenliefen und sich entfalteten. Als Serie gaben die Materialien Auskunft über etwas, das über die spezifische Information des einzelnen Dokumentes hinausging. Diese abstrakte Information erschloss sich erst dadurch, dass sie mit anderen Materialien in Beziehung gesetzt wurden.

Unter einer ähnlichen Perspektive betrachtete Nannucci sein Archivkonvolut. Die chronologische Aneinanderreihung von Einzelstücken eines künstlerischen Genres eröffnete ihm den Blick auf eine abstrakte Information. Hier ist auf die Einladungskarten zu verweisen: Als Serie geben sie einen Überblick über die Entwicklung der Kunstszene. Aus ihrer Reihung lässt sich eine unbegrenzte Anzahl unterschiedlicher Zeit-Segmente herauslösen, die dann über eine bestimmte zeitliche Phase Auskunft geben. Der Aspekt der Serie ist bei Nannucci ein künstlerisches Prinzip und durchdringt sein gesamtes Werk, nicht nur das Archiv.

Im Archiv von Robakowski spielte der Gedanke des Besitzens grundsätzlich keine Rolle; im Gegenteil war die Weitergabe von Informationen für ihn wie auch für die anderen Archivgründer von besonderer Bedeutung. Die Materialien lagen im Archiv aus, sie waren den Künstlern und Interessierten zugänglich; ihr Wert lag darin, dass sie Gedanken und Ideen vermittelten und Ausdruck einer unabhängigen Kommunikation waren. Auch

beabsichtigte Robakowski nicht, mit seinen Materialien Serien zu bilden. Dies zeigt sich etwa daran, dass der Bestand im Kunstraum der Galerie ungeordnet und seine Erschließung durch ein räumlich-serielles Vorgehen nicht möglich war.

2.4 Das Künstlerische und das Institutionelle

Papritz stellt folgende Definition des Archivs heraus:

*Ein „Archiv“ (in der Bedeutung des Wortes als Bezeichnung eines Schriftgutkomplexes) ist die Gesamtheit oder eine eigenständige Abteilung der Dokumentation einer juristischen oder physischen Person bzw. Personengruppe, die im Geschäftsgang oder Privatverkehr organisch erwachsen und zur dauernden Aufbewahrung bestimmt ist.*⁶⁷

Mit dieser Definition des Archivs bezieht sich Papritz auf das Schriftgut und trägt damit dem Bedeutungswandel Rechnung, der sich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert vollzog: Die Fachtheoretiker ließen zunehmend die ursprüngliche Bedeutung des Wortes außer Acht, die sowohl ein Gebäude als auch eine Institution mit einschloss. Papritz konstatiert, dass die Bedeutung des Archivs als Institution trotz der neu orientierten Definition „ungebrochen und schließlich in verschiedenen Varianten bei den Archivaren wie im allgemeinen Sprachgebrauch weiterbestand [...]“.⁶⁸ In der Definition des Archivs in den Archivwissenschaften wird der institutionelle Charakter des Archivs dadurch betont, dass auf ein Regelwerk und Bedingungen hingewiesen wird, die ein Archiv ausmachen.⁶⁹ In der ursachenorientierten Deutung meint Institution ein Handlungs- und Verhaltensmuster; dieses wird „[...] durch den Begriff der Regel, der Norm [...] oder des Regel- und Normensystems interpretiert, d. h. eines allgemein (nämlich für alle Situationen eines bestimmten Typs) geltenden Schemas, das durch das einzelne Handeln und Verhalten erfüllt wird“.⁷⁰

Die Gestalt des Archivs stellte für die Gründer der Archive für Künstlerpublikationen den Rahmen ihrer Arbeit im Kunstkontext dar. Mit der Gründung ihrer Archivorte und der dortigen Arbeit erweiterten einige von ihnen den Begriff Archiv oder gaben ihm eine neue Bedeutung. Diese Bedeutungserweiterungen widersprechen in einigen Punkten den Fachvorstellungen.⁷¹ Wittgenstein löst den scheinbaren Widerspruch zwischen Institutionen und Subjektivität, d. h. hier den individuellen (Archiv-)Entwürfen, in seiner Gebrauchstheorie der Bedeutungen auf:

*Aber wir machen uns hier wieder ein irreführendes Bild vom „Beabsichtigen“; d. h. vom Gebrauch dieses Wortes. Die Absicht ist eingebettet in der Situation, den menschlichen Gepflogenheiten und Institutionen. Gäbe es nicht die Technik des Schachspiels, so könnte ich nicht beabsichtigen, eine Schachpartie zu spielen.*⁷²

Für die Realisierung von Archiven im Kunstkontext bedeutet dies, dass die Absicht, eine solche Form zu benutzen, niemals voraussetzungslos sein

kann. Es gehören Regeln dazu, die auch in ihrer Negation, Übersteigerung oder im Spiel mit diesen sich immer auf den konventionellen Begriff beziehen. Nach Wittgenstein ist mit dem Terminus Institution nur die regelbefolgende Tätigkeit gemeint, d. h. eine Praxis, die nicht statisch, sondern nur performativ sein kann.⁷³

Gemäß dieser Definition sind die Archive für Künstlerpublikationen auch dann noch Institutionen, wenn die Archivgründer den Archivbegriff in ihre künstlerische oder kunstschaaffende Tätigkeit einbringen und hier verfremden bzw. erweitern. Sie erscheinen nicht als Archive, die auf einem von der Gesellschaft akzeptierten Regelwerk basieren, sondern entwickelten und ‚institutionalisierten‘ in der Performanz des Archivbegriffs innerhalb eines bestimmten Momentes der Kunst ihre eigenen Regelmäßigkeiten.⁷⁴ Das Künstlerische und das Institutionelle sind in ihrer Verbindung, in jenen Archiven, in denen beide Aspekte eine Rolle spielen, Teil der jeweiligen Archivkonzepte. Der Blick wird im Folgenden auf die individuellen Bedeutungs- und Interpretationsansätze des Archivbegriffs gerichtet, wie sie in den einzelnen Archiven für Künstlerpublikationen vorliegen bzw. umgesetzt worden sind.

Archive, in denen mit den Merkmalen einer Institution gearbeitet wurde

Am Beispiel des *AIC* zeigt sich besonders deutlich, wie das Künstlerische und das Institutionelle ineinander griffen und aufeinander bezogen waren. Van Beveren konzipierte sein Archiv als Kunstwerk. Zugleich war es für ihn ein künstlerisches Medium, mit dem er Kontakt zu anderen Künstlern aufnahm. Van Beveren verlieh seinem Kunstwerk die Merkmale einer Institution. So gab er sich in seiner künstlerischen Korrespondenz beispielsweise den Anschein, Direktor einer Institution zu sein. Die Idee des Kunstwerks als Institution setzte er nach Gründung des *AIC* fort, sie löste sich vom Objekt und existierte als operatives Konzept weiter: Van Beveren entwarf allein in der Vorstellung bzw. auf dem Papier bestehende Institutionen, mit denen er anschließend arbeitete. Die Institutionen wurden zu einem künstlerischen Konzept und in van Beverens Arbeit zur künstlerischen Praxis. Die Aktivitäten im Rahmen des *AIC* verstand van Beveren, ebenso wie die Interventionen, die er mit den fiktiven Instituten durchführte, als künstlerische Aktivitäten und Interventionen. Bis in die Mitte der 1970er Jahre stand das Künstlerische im *AIC* im Vordergrund, weniger seine Archivfunktion. Im selben Maße, in dem sich die Idee der Institution als Kunstwerk in Gestalt der fiktiven Institute verfestigte und sich sozusagen verselbständigte, gewann die organisatorische Ebene des *AIC* an Bedeutung. Es erfüllte fortan die Funktion eines Archivs.⁷⁵ Van Beveren war zwar weiterhin im Rahmen seines Archivs in der Kunstszene aktiv, doch wurde die künstlerische Dimension des *AIC* von der archivischen überlagert. Aus der künstlerischen Idee und dem konzeptuellen Kunstwerk entstand letztendlich eine Archiveinrichtung. Zwischen 1990 und 1993 funktionierte

das Archiv schließlich nur mehr als Organisationsbüro für Ausstellungen. Die Idee des Kunstwerks, das Künstlerische, blieb als latenter Gegensatz zur Organisation des AIC als Archiv in ihm bestehen.⁷⁶ In diesem Gegensatz liegt das Besondere des AIC.

Schraenen wählte bewusst die Gestalt eines Archivs, der er ein politisches Konzept zugrunde legte. Es ging ihm in seiner Arbeit im Rahmen des Archivs darum, die Aufgabe des Archivs, „archivwürdige Unterlagen“⁷⁷ dauerhaft aufzubewahren, in seinem Sinne umzusetzen.

Derrida spricht in seinem Werk „Dem Archiv verschrieben“ die Politik des Archivs an, die auf dem institutionellen Vollzug des „archontischen Prinzips“ beruht. Zunächst führt er aus, worin die Institution des Archivs liegt und woran sich das Institutionelle des Archivs festmachen lässt:

*Es versteht sich nunmehr von selbst, daß überall [...], wo versucht würde, den Ort und das Gesetz neu zu denken, denen gemäß das Archontische errichtet wird, daß überall, wo man dieses archontische Prinzip, seine Autorität, seine Rechtsgründe und seine Genealogie, das von ihm gebotene Recht, die davon abhängende Legalität oder Legitimität direkt oder indirekt befragen oder bestreiten würde, daß überall, wo Geheimes oder Heterogenes gar die Möglichkeit der Konsignation bedrohen würde, dies unweigerlich schwere Konsequenzen für eine Theorie des Archivs sowie für ihren institutionellen Vollzug haben müßte.*⁷⁸

Autorität, Rechtsgründe, Genealogie, das Recht und die sich daran festmachende Legitimation bilden gemäß Derrida die theoretische Grundlage der Institution Archiv. Die Praxis des Archivs besteht im Prinzip der Konsignation, d. h. der Macht des Archivs, Gegenstände, die im Archivkonvolut zu Zeichen werden, zu versammeln. Beides verbindet Derrida und erklärt zur Politik des Archivs:

*Eine Wissenschaft des Archivs muß die Theorie dieser Institutionalisierung, das heißt zugleich die Theorie des Gesetzes, das sich anfangs darin einschreibt, und des dadurch autorisierten Rechts einschließen. Dieses Recht setzt – oder setzte voraus – ein Bündel von Schranken, die eine Geschichte haben, eine dekonstruierbare Geschichte [...]. Diese im Gang befindliche Dekonstruktion betrifft wie immer die Institution von als unüberschreitbar deklarierten Schranken [...].*⁷⁹

Derrida sieht die politische Dimension des Archivs darin, dass es die Macht besitzt, auszuschließen. Herrschaftsverhältnisse werden durch das Kriterium „der Partizipation am und dem Zugang zum Archiv, zu seiner Konstitution und seiner Interpretation“ bestimmt.⁸⁰ Ein Archiv einzurichten bedeutet demzufolge, Regeln aufzustellen und festzuschreiben.

Schraenen legte im ASPC eine alternative Gedächtnisspur an, indem er künstlerische und dokumentarische Materialien der Kunstszene zusammentrug und bewahrte, in der er selbst aktiv war. Er zielte darauf ab, die Werke, die von offiziellen Kunstinstitutionen während der 1960er und 1970er Jahre nicht gesammelt wurden, zu bewahren und das kulturelle Gedächtnis auf diese Weise zu ergänzen bzw. zu korrigieren.

Den institutionellen Rahmen des Archivs wählte Schraenen, da eine Institution immer auch Autorität besitzt und er diese für seine Zwecke einsetzen konnte. Groys spricht in diesem Zusammenhang von der „Aura des Archivs“.⁸¹ Er bezieht sich damit auf die Wirkungsweise des Archivs, über die dem Gegenstand durch seine Präsenz im Archivkontext Authentizität verliehen wird. Unter dieser Wirkungsweise betrachtet auch Spieker das Archiv: Er spricht vom Archiv als „non-site“ und meint damit einen Ort, in den Objekte aus dem „site“, dem Außen, transferiert werden. Der „non-site“ kann nur als solcher existieren, indem er auf den „site“ bezogen ist. Letzterer wird jedoch erst zu einem Ort der Authentizität, indem die Objekte, die ihm entnommen wurden, als Referenzobjekte im Archiv (dem „non-site“) auf diesen Ort, den „site“, verweisen.⁸² Im Archiv dienen die Referenzobjekte dazu, den „site“ zu rekonstruieren; sie werden zum Original. Spieker fasst die Beziehung zwischen dem Innen und dem Außen des Archivs wie folgt zusammen:

*So aber wird gerade das Archiv, nicht-authentischer Nicht-Ort, zu dem einzigen Ort, an dem das Authentische noch existiert.*⁸³

Die Gestalt des Archivs ermöglichte es Schraenen, sich gegenüber Orten, die vergleichbare systemische Funktionsweisen, wie Spieker sie beschreibt, aufweisen, zu behaupten und eine alternative Position zu etablieren, beispielsweise zur Institution des Museums.⁸⁴

Indem Schraenen das Archiv zum Rahmen seiner Aktivitäten macht, bezieht er sich nicht nur auf die Gegenwart: Das Archiv an sich ist, wie bereits festgestellt worden ist, aufgrund seiner bewahrenden Funktion eine auf die Zukunft ausgerichtete Institution. Schraenen wandte sich mit dem Gegenstand seines Archivs gegen die Autorität des Museums und seinen Anspruch, zu legitimieren und zu selektieren.⁸⁵ In der Rolle des Archivars traf er eine eigene Auswahl für das Archiv;⁸⁶ mit den Materialien, die ins Archiv eingingen, verwies er auf die Kunstszene, in der sie entstanden waren. Schraenen legitimierte so einerseits die Materialien des Konvolut als Bestandteile der Kunstszene der 1960er bis 1980er Jahre insgesamt. Andererseits legitimierte er den Kontext, aus dem diese Materialien entnommen waren, und damit eine Kunstszene, die von den offiziellen Kunstinstanzen lange Zeit ignoriert bzw. zum Teil auch abgelehnt wurde.

Im Aufsatz „Das historische Apriori und das Archiv“ bezeichnet Michel Foucault mit dem Begriff des Archivs Aussagensysteme.⁸⁷ Er legt wie folgt dar, dass das Archiv somit mehr als ein bloßer Speicherort ist: *Es ist vielmehr, es ist im Gegenteil das, was bewirkt, [...] daß man, wenn es gesagte Dinge gibt – und nur diese –, nicht die Dinge, die sich darin gesagt finden, oder die Menschen, die sie gesagt haben, sondern das System der Diskursivität und die Aussagemöglichkeiten und -unmöglichkeiten, die es ermöglicht, nach dem unmittelbaren Grund dafür befragen muß. Das Archiv ist zunächst das Gesetz dessen, was gesagt werden kann, das System, das das Erscheinen der Aussagen als einzelner Ereignisse beherrscht. Aber das Archiv ist auch das, was bewirkt, daß all diese gesagten Dinge [...] sich in distinkten Figuren anordnen, sich aufgrund vielfältiger Bezie-*

hungen miteinander verbinden, gemäß spezifischen Regelmäßigkeiten sich behaupten oder verfließen [...].⁸⁸

Nach Foucault ist das Archiv Regelwerk einer Praxis, mit der Aussagen, Ereignisse und Dinge in einer Epoche auftreten.⁸⁹ Es operiert inmitten der Diskurse, auf die es ausgerichtet ist. Gerade dieses Merkmal ist es, das Schraenen im Zusammenhang mit der politischen Beschaffenheit seines Archivs betont: Das ASPC war in dem Moment als Archiv aktiv, in dem die Dinge, Gegenstände und Diskurse, denen es gewidmet war, aktuell waren.

Das Archiv, so Foucault, führt die Regeln auf, in denen sich die Aussagen formieren und transformieren und bringt sie zur Erscheinung, so dass sie fortbestehen können. Es ist zugleich selbst System ihres Funktionierens. Foucault weist dem Archiv dadurch eine Ebene zwischen Aktivität und Passivität zu:

*Das Archiv [...] ist das, was an der Wurzel der Aussage selbst als Ereignis und in dem Körper, in dem sie sich gibt, von Anfang an das System ihrer Aus-sagbarkeit definiert. [...] zwischen der Tradition und dem Vergessen lässt sie [die Ebene der Praxis, die vom Archiv definiert wird] die Regeln einer Praxis erscheinen, die den Aussagen gestattet, fortzubestehen und zugleich sich regelmäßig zu modifizieren. Es ist das allgemeine System der Formation und Transformation der Aussagen.*⁹⁰

Über die Bewahrung der einzelnen künstlerischen und dokumentarischen Materialien hinaus wollte Schraenen in seinem Archiv darstellen, festhalten und definieren, welchen Bedingungen die Kunstdiskurse der 1960er und 1970er Jahre unterlagen. Darüber hinaus war es sein Ziel, mit den im ASPC gespeicherten Informationen eine Grundlage zu schaffen, die es ermöglichte, die allgemeinen Aussagen, Dinge und Ereignisse einer Revision, einer Erweiterung und Transformation zu unterziehen.

Der institutionelle Rahmen, den das Archiv bot, unterstützte in diesem Zusammenhang die politische Funktion seiner Arbeit seit den 1970er Jahren. Das Institutionelle verbindet sich in seinem Archiv nur insofern mit einem ‚künstlerischen‘ Aspekt, als dass sich Schraenen dem Gegenstand der Kunst widmete. Er stellt die politische Dimension seines Archivs in den Vordergrund, wie bereits oben ausgeführt wurde: Das Archiv selbst war Medium innerhalb des politischen Diskurses, in dem sich Schraenen verortete; die archivischen Funktionen wurden zu politischen Strategien seiner Äußerungen in diesem Diskurs. Er betrachtet es als einen Zufall, dass er sich mit dem Archiv der Kunst widmete: „It happens to be art, because I was active in this field.“⁹¹ Die Tatsache, dass Schraenen die Kunst als ein Gebiet ansah, in dem er politisch Stellung nehmen konnte, verortet das ASPC in der Nähe eines künstlerischen Diskurses, in dem Künstler ihre Kritik am System der Kunstinstitution in ihrem künstlerischen Werk zum Ausdruck brachten. Schraenen definiert sich zwar nicht als Künstler, doch artikulierte er eine systemkritische Haltung mittels der Kunst, d. h. in Form eines Archivs für Kunst.

Das Institutionelle des Archivs spielte auch für Galántai eine besondere Rolle. Die Idee der Institutionalisierung eines virtuellen und realen Kunst- raumes lag bereits Galántais Aktivitäten im Rahmen des Kapellenstudios zugrunde. Diese Idee resultierte aus einer bestimmten Auffassung von Kunst: Für Galántai ist eine Kunstorganisation eine Form von Kunst; eine Institution kann für ihn auch ein Kunstwerk sein.⁹² Mit *Artpool* schuf Galántai einen unabhängigen, alternativen Kunstort, in dem die künstlerische Arbeit, die im kommunistischen Kultursystem keinen Raum hatte, sich entfalten wie auch präsentiert und bewahrt werden konnte. Im Kontext des kommunistischen Regimes hatte die künstlerische Praxis, eine offiziell nicht anerkannte Institution zu erschaffen und einen Kunstort als Institution zu bezeichnen, eine politische Konnotation. Ihre Bedeutung lag für Galántai darin, sich mit einer nicht anerkannten Institution einen Freiraum zu schaffen, auch in der Illegalität. Mit einer Institution konnte Galántai seine Position im Kunstsystem und außerhalb des offiziellen Kunstsystems stärken. Kunst stand für ihn auch im Zusammenhang mit einer Selbsterforschung und Selbstbehauptung gegenüber dem offiziellen Kunstsystem. Im Rahmen seiner künstlerischen Möglichkeiten galt es, einen Widerstand zu erschaffen, Repressionen auszuhalten und auf diese zu reagieren. Das Archiv, die illegale Institution, war Ausdruck dieser Selbstbehauptung und eine Reaktion auf das System. Die archivische Funktion seiner Einrichtung deutete er im Kontext seiner Arbeit zur künstlerischen Funktion um: Bewertung, Übernahme, Aufbewahrung, Sicherung.⁹³ Vor allem zählte er jedoch die Vermittlung zu seinen Aufgaben im Rahmen des Archivs. Im *Artpool Archive* wurden die traditionellen Funktionen der Archivinstitution zu künstlerischen Strategien.⁹⁴

Die Umformung des *Artpool Archive* in eine Stiftung und letztendlich in das *Artpool Art Research Centre* war vor diesem Hintergrund ein konsequenter Schritt. Aus seiner Illegalität heraus wurde es zur anerkannten Institution und ist bereits mit seinem Namen deutlich als Institution gekennzeichnet. Galántai legitimierte auf diese Weise nachträglich seinen in der Illegalität geschaffenen Freiraum. War sein Archiv damals ein Raum des politischen und künstlerischen Widerstandes, so dient das *Artpool Art Research Centre* heute u. a. der wissenschaftlichen Aufarbeitung und Vermittlung der Kunstszene, in der Galántai aktiv war.

Archive, in denen das Institutionelle in den Hintergrund rückt

Carrión vertrat als Künstler die These, dass jedes Objekt Medium künstlerischer Arbeit sein kann. Das Archiv verwendete er als ein künstlerisches Medium unter anderen. Die institutionellen Kriterien des Archivs spielten für ihn keine Rolle. Der Zusammenhang zwischen dem Archiv und dem Aspekt des Künstlerischen lag bei *Other Books and So* auf der Ebene des Archivgebrauchs, d. h. der Arbeit mit dem Archiv im Kontext der künstlerischen Arbeit, in der sich Carrión kulturellen Strategien widmete: Im Kontext dieser Thematik untersuchte er das Archiv als Struktur, jedoch

nicht als institutionelle Struktur, sondern als Kommunikationsstruktur. Darüber hinaus war das Archiv Abbild seiner persönlichen Erfahrungswelt, d. h. seiner eigenen privaten und künstlerischen Kommunikation sowie der von ihm durchgeführten Projekte und Kooperationen. Als ein solches Abbild brachte Carrión das Archiv in seine Arbeit ein.⁹⁵ Darüber hinaus hatte er es angelegt, um einen Bestand zur Verfügung zu haben, mit dem er neue Kunstmedien im Speziellen und neue avantgardistische Kunstströmungen insgesamt in Ausstellungen illustrieren konnte.

Es ging Carrión nicht wie Schraenen oder Galántai darum, mit seinem Archiv eine ‚Gegenposition‘ zu offiziellen Kunstinstitutionen einzunehmen oder ein kulturelles Gedächtnis anzulegen. Er bezeichnete sich selbst nicht als Archivar, dessen Aufgabe es ist, zu bewerten, eine Auswahl unter den Materialien zu treffen und zu entscheiden, was archivwürdig ist. Ebenso wenig sah er seine Aufgabe darin, die Materialien auf Dauer zu verwahren, zu erfassen oder zu erschließen.⁹⁶ Carrión war nicht an einer stringenten Umsetzung konventioneller Archivkriterien und -funktionen interessiert.⁹⁷ Er betrachtete sein Archiv nicht als Institution und ließ diesen Aspekt in seiner Arbeit mit dem Archiv außer Acht. Die künstlerische Dimension des Archivs überlagerte in *Other Books and So* die institutionelle Form.

Für Robakowski und Nannucci spielte die institutionelle Dimension des Archivs im Grunde ebenfalls keine Rolle. Die *Exchange Gallery* lässt sich nicht auf ihre archivischen Funktionen reduzieren. Robakowski hatte das Ziel, einen unabhängigen Raum zu schaffen, der eine virtuelle, reale, diskursive und assoziative Ebene vereinte. Mit seiner Interpretation eines Archivs, der *Exchange Gallery*, überwand Robakowski die traditionellen Erinnerungsmodelle, die sich in der Institution des Archivs festgeschrieben hatten, wie das narrative Gedächtnis oder der Index. Er erweiterte das Konzept des konventionellen Archivs, indem er den Raum der *Exchange Gallery* für die Arbeit und die Vorstellungen anderer Künstler, Kunstschaffender und Interessierter öffnete. Der Name *Exchange Gallery* bezeichnete nicht nur den Raum und Bestand. Die *Exchange Gallery* war Forum, Treffpunkt, Ausstellungsraum, Ort der Bewahrung, Information und Recherche sowie Atelier.⁹⁸ Darüber hinaus fungierte sie in Robakowskis Arbeit als Kommunikationsmedium. Wie Carrión traf er grundsätzlich keine Auswahl unter den Materialien, die in sein Archiv eingingen. Er definierte sich nicht als Archivar und ging auch auf die archivarischen Aufgaben nicht ein, obwohl er der Einzige unter den Archivgründern ist, der ein Studium der Konservierung (*studia konserwatorskie*) und Museumswissenschaft absolviert hatte und daher auch mit den Aufgaben des Katalogisierens und Dokumentierens vertraut war.

Nannucci hat auf die institutionellen Merkmale der Archivform keinerlei Bezug genommen. *Zona*, und damit auch das Archiv, stellte in den 1970er und 1980er Jahren einen alternativen Entwurf zum Museum dar.⁹⁹ Die sta-

tische Struktur und die elitäre Position dieser Einrichtung lehnte Nannucci ebenso ab wie ihre Reduktion auf die Disziplin der Kunst:

*The museum – the imaginary museum, all the museums – imprisoned in its world of pictures, can no longer offer as many alternatives as the practices of the avant garde and the artists' books which spread their own signs, their own contaminated fetiches across the lines, barriers, and boundaries.*¹⁰⁰

Nannucci betrachtete das Museum als reinen Speicher, in dem die Werke ihren Bezug zum Kontext verlieren und ihrer Dialektik entzogen sind. Mit *Zona* wollte er keine Gegeninstitution schaffen, sondern einen nicht-institutionellen Kunstraum. Für ihn war dies ein künstlerisch aktiv genutzter, nicht-elitärer und für andere Disziplinen offener Kunstraum inmitten der alternativen Kunstszene. Die Bewahrung von Materialien dieser Kunstszene bildete dabei einen wichtigen Aspekt. Mit *Zona Archives* schuf Nannucci ein Archiv, das weit über den konventionellen Archivbegriff hinausging. Es ist zwar als Kritik am Museum, jedoch als konstruktive Kritik zu verstehen.

Nannucci setzte sich mit dem Archiv weniger in seiner Form als Institution auseinander. Er beschäftigte sich vielmehr mit umfassenderen, abstrakteren Konzepten, die sich anhand des Archivbegriffs erklären und diskutieren lassen, wie Gedächtnis, Speicherung, Erinnerung, Schrift etc.

Dem *Archiv Sohm* liegt kein künstlerisches Konzept zugrunde. Es lässt sich vielmehr von einer ästhetischen Wirkung des Archivs sprechen: Sie lag, wie bereits erwähnt, in der Ordnung und Systematik, aber auch in der Einrichtung des „Fluxshop“ und eines Raumes für das Werk Dieter Roths.¹⁰¹ Sohm bezeichnete sich selbst als Archivar und sah seine Aufgaben demgemäß in der Bewahrung, Aufarbeitung und Systematisierung.¹⁰² Das *Archiv Sohm* war wie einige der anderen Archive für Künstlerpublikationen als kulturelles Gedächtnis für die Zukunft angelegt. Als Archivar setzte er sich das Ziel, eine von den offiziellen Kunstinstitutionen unbeachtete Kunstszene und deren Kontext zu dokumentieren. Sohms Archiv wurde in seinem zeitgenössischen Kunstkontext auch als Institution wahrgenommen. Dafür sprechen die zahlreichen Konsultationen, Besuche und Leihanfragen.

2.5 Übersicht und Vergleich der Archive unter dem Aspekt der Orientierung an Vorbildern

Die Art der Vorbilder

Die *Exchange Gallery* geht auf Robakowskis Auseinandersetzung mit verschiedenen Künstlergruppen und Sammlungen zurück. Er nahm auf bestimmte Aspekte und Ansätze dieser künstlerischen Gruppen und Sammlungskonzepte Bezug.¹⁰³ An den polnischen Provinzialsammlungen interessierten ihn folgende Aspekte:

- Der kollektive Prozess ihres Entstehens, denn gerade durch die kontinuierliche gemeinschaftliche Arbeit an der Sammlung vermag diese die Mentalität einer Gemeinde widerzuspiegeln und ist Zeugnis der Ereignisse, die den örtlichen Alltag bestimmen;
- die identitätsstiftende und kommunikative Funktion der Sammlungen für die jeweilige Gemeinde;
- ihre hierarchielose Zusammenstellung, die darauf basiert, dass jedes Gemeindemitglied mit wie auch immer gearteten Objekten zu ihrer Erweiterung beitragen konnte.

Darüber hinaus waren für Robakowskis Arbeit die beiden Künstlergruppen *a.r.* und *Jung Jidydz*, die während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Polen aktiv waren, von Bedeutung. Robakowski berief sich auf folgende ihrer Ansätze und setzte sie unter den gegebenen kulturpolitischen Bedingungen so weit wie möglich mit der *Exchange Gallery* in seinem Kunstkontext um:

- Die Verknüpfung zwischen Künstlern und lokalen sowie nationalen Kunstszenen; hier spielen Aspekte wie Internationalität, Kollektivität und Kommunikation eine Rolle;
- die Interdisziplinarität und der Einsatz für eine progressive, experimentelle Kunst;
- das Bemühen um eine Verortung und Positionierung der eigenen künstlerischen Arbeit und künstlerischer Strömungen insgesamt in der Kunstgeschichte;
- die Realisierung internationaler Projekte (gemeint ist insbesondere die Gründung der Internationalen Sammlung durch die Gruppe *a.r.*) und die Etablierung eines internationalen künstlerischen Austausches.

Die *Exchange Gallery* kann nicht als Abbild oder Fortsetzung der verschiedenen Künstlerinitiativen und Sammlungen gesehen werden. Im Zuge seiner Auseinandersetzung mit den kunsthistorischen und folkloristischen Erscheinungen arbeitete Robakowski zunächst die Parallelen der historischen avantgardistischen Künstlergruppen heraus und untersuchte sie vor allem in Bezug auf ihre Kommunikation. Er verglich das Konzept einer traditionellen kunsthistorischen Sammlung mit der Idee einer gemeinschaftlich aufgebauten Laien-Sammlung, etwa nach Art eines Kuriositätenkabinetts. Die Ergebnisse dieser theoretischen und praktischen Arbeit flossen in die Gestaltung und Konzeption der *Exchange Gallery* ein und fanden hier einen neuen Ausdruck. Sie bildeten die Grundlage für die Entwicklung zweier Konzepte, die Robakowski seinem Archiv zugrunde legte: die Idee des mentalen Objekts und das Konzept der *live gallery*. Robakowski wendet den Begriff des mentalen Objekts an, um auf die Übertragung von Gedanken und Ideen durch den Austausch eines Gegenstandes zu verweisen. Dieser Gegenstand musste nicht künstlerischer Natur sein, um als mentales Objekt zu funktionieren, in Ausstellungen gezeigt zu werden und schließlich in den Archivbestand einzugehen. Insofern bewertete Robakowski die Materialien, die ins Archiv eingingen, nicht. Sie sind alle gleichermaßen Ausdruck eines Wunsches nach Kommunikation und führten, indem mit

ihnen gearbeitet wurde, zur Entstehung von Diskussionen und Projekten. Im Konzept der *live gallery* vereinte Robakowski die für die Künstlergruppen der historischen Avantgarden herausgearbeiteten Aspekte. In einem Kunstraum, der nach Robakowski als *live gallery* bezeichnet werden kann, stehen Aspekte wie Internationalität und Vernetzung, Aktivität und Kommunikation im Vordergrund.

Im Gegensatz zu Robakowski erwähnt Schraenen nur eine einzige Einrichtung, die *Cinémathèque Française* in Paris, die die Realisierung des *ASPC* prägte. Schraenen orientierte sich in folgenden Aspekten an der Praxis des Filminstituts:

- im Sammeln bzw. Zusammentragen;
- in der Vermittlung und Verbreitung von Werken und Informationen;
- im Einfluss und in der Wirkung auf den kulturellen Kontext.

Im französischen Filminstitut sah Schraenen ein gelungenes Beispiel für eine Einrichtung, die in ihren Kulturbereich hineinwirkt und die Funktionen ausführt, die er mit seinem Archiv in der Kunstszene erfüllen wollte. Der Ansatz ihres Gründers Langlois zielte darauf ab, die Entwicklungen und Vorgänge der Filmszene von innen heraus, d. h. aus ihrem Kontext heraus, zu sammeln. Die *Cinémathèque Française* diente Schraenen als Ansatzpunkt und Beispiel dafür, wie er seine Vorstellung von einem alternativen Kunst- und Informationsort einer bestimmten Kunstszene im Sinne eines „memory of actions“¹⁰⁴ im *ASPC* umsetzen konnte.

Das *AIC* entstand unter dem Eindruck eines Kunstwerkes, des „Musée d’Art Moderne“ von Marcel Broodthaers. Es war der visuelle Eindruck, die Betrachtung dieses Kunstwerkes, die van Beveren zur Gründung einer eigenen fiktiven Institution anregte. Die Idee hinter dem „Musée d’Art Moderne“ oder das künstlerische Gesamtkonzept des Installationszyklus zum Museum, den Broodthaers Ende der 1960er Jahre mit dem „Musée d’Art Moderne“ in Antwerpen und Brüssel begann, spielte für die Gründung des *AIC* hingegen weniger eine Rolle.

Van Beveren setzte seinen Eindruck und seine Idee nicht in der Gestalt eines Archivs oder eines alternativen Kunstortes um. Er schuf mit dem *AIC* ein Kunstwerk, und als solches war es ein Zitat des „Musée d’Art Moderne“. Zwei Ideen übernahm van Beveren von Broodthaers:

- Erstens die Idee der in der Kunstwelt zirkulierenden Briefe – van Beveren setzte sie ein, um mit Künstlern und Kunstschaffenden in Kontakt zu treten und künstlerische Informationen zu erhalten;
- zweitens die Idee des Kunstwerks in Gestalt einer Institution.

In der spielerischen Verwendung institutioneller Merkmale, etwa eines offiziellen Briefkopfs, des Direktorentitels und eines seriös klingenden Namens für die Einrichtung, zeigt sich, dass es van Beveren bei der Gründung des *AIC* besonders um die Verbindung eines künstlerischen und eines institutionellen Aspekts ging; auf diese Verbindung ist an gegebener Stelle bereits eingegangen worden. In der Gründungsphase des *AIC* beabsich-

tigte er noch nicht, einen alternativen Kunstort bzw. ein Archiv einzurichten. Der Ausgang seines künstlerischen Projektes war offen. Diese Offenheit stellte einen Aspekt des künstlerischen Konzepts des AIC dar. Der Ausgangspunkt des AIC lag zwar im „Musée d'Art Moderne“, doch wurde seine weitere Entwicklung durch die Wahrnehmung der Öffentlichkeit und ihre Reaktion auf das AIC geprägt.

Da *Artpool Archive* im Gegensatz zu den anderen Archiven für Künstlerpublikationen relativ spät gegründet wurde, konnten sich György Galántai und Julia Klaniczay auf ihren Reisen, den „Artpool-Art-Tours“, von vielen alternativen Kunstorten, Künstlerinitiativen, Mail-Art-Archiven und Sammlungen inspirieren lassen, die im Verlauf der 1970er Jahre in ganz Europa entstanden waren. Auf der ersten „Artpool-Art-Tour“, die das Ehepaar quer durch Italien führte, besuchten sie hauptsächlich Mail-Art-Künstler und konnten deren Mail-Art-Archive besichtigen. In Verbindung mit György Galántais eigenen Erfahrungen aus der Zeit des Kapellenstudios bildeten verschiedene Aspekte dieser Kunstorte und Künstlerinitiativen die konzeptuelle Grundlage, auf der *Artpool* realisiert wurde:

- Die Organisation künstlerischer Kommunikationsprozesse und künstlerischer Aktivitäten im Rahmen eines Kunstraums;
- die Vereinigung unterschiedlicher Funktionen, wie Kommunikation, Dokumentation, Vermittlung und Bewahrung, innerhalb dieses unabhängigen künstlerischen Rahmens.

Galántais Ziel war es, im Kontext des Archivs in der internationalen Kunstszene aktiv zu sein, an ihren Kommunikationsstrukturen zu partizipieren und das Archiv zu einem Informationsort werden zu lassen.

Unter dem Gesichtspunkt der Orientierung an Vorbildern ist für *Artpool* noch einmal der starke Bezug zur Mail Art hervorzuheben. Galántai begann zu einer Zeit in der Mail Art aktiv zu werden, als diese Kunstströmung ihren Höhepunkt erreicht hatte, ihr Netzwerk aufgrund der steigenden Teilnehmerzahl allerdings kurz vor seiner Überdehnung stand. Länger als die anderen Archivgründer war Galántai an der Mail Art beteiligt, später jedoch nur mehr in Form von Projekten. Für viele Künstler verlor die Mail Art Mitte der 1980er Jahre ihre Bedeutung, da es zu einem Wandel der gesellschaftlichen Verhältnisse kam, das Reisen einfacher wurde und neue Kommunikationsmedien auf den Markt kamen. Diese Entwicklungen machten das Netzwerk der Mail Art überflüssig, das ohnehin von einer Masse an Beiträgen überschwemmt wurde, die eine tiefer gehende künstlerische Kommunikation verhinderten.¹⁰⁵ In Osteuropa fand dieser Umbruch des Mail-Art-Systems erst Ende der 1980er Jahre und damit später als in den westlichen Ländern statt, denn die Mail Art stellte im Kontext dieser osteuropäischen Kunstszene noch immer eine der wenigen Möglichkeiten dar, mit anderen Künstlern in Kontakt zu treten, Ideen auszutauschen und gemeinsam zu arbeiten. Die Projekte, die im Rahmen von *Artpool* bzw. des *Artpool Art Research Centers* bis heute stattfinden, laufen nach dem Prinzip von Mail-Art-Projekten ab. Hieran zeigt sich, wie stark die Motiva-

tion war, an internationalen künstlerischen Netzwerken zu partizipieren, die zur Gründung des Archivs führte: Der Einfluss der Mail Art auf *Artpool* hat sich bis heute erhalten.

Carrión schuf sich selbst die theoretischen Grundlagen für Buchladen und Archiv *Other Books and So*. Der Buchladen war als solcher ein Prototyp. Er diente als Modell für andere Einrichtungen im Kunstkontext der 1970er Jahre, die sich Künstlerpublikationen widmeten. Dasselbe gilt für das *Archiv Sohm*: Verschiedene Fluxus-Sammlungen bzw. Archive, die ihren Schwerpunkt auf Fluxus legten, wurden vom *Archiv Sohm* angeregt, darunter das *Jean Brown Archive*, die *Silverman Collection* und das „Fluxshoe“-Archiv von David F. Mayor. Auch für die Entstehung von *Zona Archives* spielte der Besuch Nannuccis im *Archiv Sohm* eine bedeutende Rolle: Während der Besichtigung von Sohms Archiv konkretisierte sich für den italienischen Künstler sowohl die Idee eines eigenen Archivs als auch die Anlage möglicher Schwerpunkte heraus. Das *Archiv Sohm* stellt jedoch für *Zona Archives* kein Modell im eigentlichen Sinne dar: Die Arbeitsweise von Nannucci in Bezug auf sein Archiv ist mit der Sohms nicht vergleichbar. Beide Archive unterscheiden sich in ihrer Organisation, ihrem Konzept und ihren inhaltlichen Schwerpunkten. *Zona Archives* entwickelte sich organisch in Korrelation mit den Aktivitäten der Künstlergruppe *Zona*.

Die Archivgründer orientierten sich in Bezug auf Konzept und Realisierung ihrer Archive an Vorbildern, die, wie aufgezeigt werden konnte, aus ganz unterschiedlichen historischen Kontexten und kulturellen Bereichen stammen.

Vergleich der Umsetzung von Aspekten aus den Vorbildern der Archive

Im Folgenden sollen die Strategien erörtert und verglichen werden, mit denen die einzelnen Archivgründer die verschiedenen Aspekte ihrer Vorbilder für ihre Archive nutzbar machten.

Robakowski und Schraenen erarbeiteten sich ihre jeweiligen Archivkonzepte, das der *live gallery* bzw. das des *memory of actions*, in Auseinandersetzung mit verschiedenen Gedächtnisorten und -metaphern, die in den Ansätzen ihrer Modelle enthalten waren. Weder Robakowski noch Schraenen übertrugen dabei das gesamte Modell der Einrichtungen, die sie als bedeutsam für ihre Archive hervorheben, sondern entlehnten einzelne Aspekte sowie Ansätze dieser Orte und integrierten sie in ihre Archivkonzepte. Robakowski ließ sich bereits in einer frühen Ausstellung im Rahmen der Toruñer Künstlergruppe *Krag* (1965–1967) von den provinziellen Sammlungen inspirieren.¹⁰⁶

Zwei wichtige Aspekte der *Cinémathèque Française*, die Dokumentation eines Kontextes und die systemische Einbindung der Einrichtung in die Kultur-

szenen, sind für das *ASPC* herauszustellen. Vermutlich waren sie nicht direkt als Basis des Archivs angelegt, sondern entwickelten sich aus Schraenens Arbeit im Rahmen des *ASPC*. Im Filminstitut fand Schraenen jedoch ein Modell vor, in dem beide Aspekte auf gelungene Weise umgesetzt wurden und funktionierten. Vor diesem Hintergrund ist die *Cinémathèque Française* eher als ein Beispiel der Umsetzung dieser Aspekte zu betrachten; es kann von einer indirekten Einflussnahme des Filminstituts auf Konzept und Organisation des *ASPC* gesprochen werden.

Im Gegensatz zu Schraenen und Robakowski befasste sich van Beveren nicht theoretisch mit dem Ausgangspunkt seines Archivs, dem „Musée d'Art Moderne“. Er ging unbefangen an dieses Kunstwerk heran und setzte sich intuitiv und spielerisch damit auseinander. Das „Musée d'Art Moderne“, aber auch das gesamte Werk des belgischen Künstlers, inspirierten van Beveren und führten ihn, durch die Kontakte, die er schließlich nach dem Vorbild Broodthaers' mit dem *AIC* knüpfte, in die Kunstszene hinein. Die Kunstorte und Künstlerinitiativen, die *Artpool* prägten, hinterließen konkrete Spuren im Archivbestand. Gemeint sind künstlerische und dokumentarische Materialien dieser Einrichtungen, die ins Archivkonvolut von *Artpool* eingingen. Diese Einrichtungen bestimmten jedoch auch die Aktivitäten, die Galántai im Rahmen von *Artpool* entfaltete.¹⁰⁷

Im Aspekt der Einflussnahme zeigt sich, dass *Artpool* aufgrund der Nähe zur Mail Art und damit zu Mail-Art-Archiven von den anderen Archiven für Künstlerpublikationen abweicht. Es nimmt unter ihnen eine Sonderstellung ein.

Robakowski, Schraenen und van Beveren arbeiteten im Gegensatz zu Galántai ausschließlich mit den Konzepten bzw. mit der visuellen Form der Einrichtungen und Künstlerinitiativen, die sie in Bezug auf ihre Archive als relevant einstufen.

3 Übersicht und Vergleich der Archivkonzepte

Aufgrund der Komplexität der Archivkonzepte ist es nicht möglich, sie insgesamt einander gegenüberzustellen. Die Begriffe und Formeln, die die Archivgründer verwenden, um das Konzept ihres Archivs zu umschreiben, ziehen jeweils eine ganze Reihe weiterer Begriffe nach sich, die sich auf künstlerische Ansätze und Prinzipien sowie Kunstauffassungen beziehen und den einzelnen Konzepten zugrunde liegen.

Zu den Begriffen und Formeln, mit denen dem Archivkonzept Ausdruck verliehen wird, gehören folgende: Carrións grundlegendes Werkkonzept, auf dem auch Buchladen und Archiv *Other Books and So* basierten, lässt sich unter dem Titel eines seiner Artikel zusammenfassen, „Personal Worlds or Cultural Strategies“. Galántai bezeichnet *Artpool* häufig als *active archive* und verwendet auch die Umschreibung *documentation of the idea*. Nannucci vertritt eine Auffassung von Kunst, die er in die Begriffe Kunsterfahrung und Kunst-Machen übersetzt, welche auch seinem Archiv zugrunde liegen. Robakowski entwickelte die Idee des mentalen Objekts und beschrieb sein Archiv als *live gallery*, ein Konzept, das er zugleich zum Schlüsselbegriff einer lokalen polnischen und alternativen Kunstszene (1960er bis 1990er Jahre) erkor. Schraenen gelangte für das *ASPC* zur Formel *archive as artistic concept* und möchte im Nachhinein das künstlerische durch ein politisches Konzept ersetzt sehen; seit den 1980er Jahren beschrieb er das *ASPC* als *historical reminder*.

Sohm und van Beveren haben selbst keine festen Begrifflichkeiten für ihre Archive entwickelt, es lässt sich jedoch Folgendes feststellen: In den Texten über das *Archiv Sohm* wird immer wieder der Begriff der Zeitdokumentation herangezogen. Für das Konzept des *AIC* lässt sich keine umfassende Bezeichnung finden; als charakteristisch erweist sich jedoch gerade die Unbestimmtheit des *AIC*: Es pendelt zwischen Objekt und Aktion, Kunstwerk und Archiv, Präsenz und Absenz, d. h. zwischen der exzessiven Dokumentations- und Katalogisierungsarbeit seines Gründers auf der einen sowie der zeitweiligen Einlagerung des Archivmaterials auf der anderen Seite.¹⁰⁸

Die Konzepte entwickelten sich in ihrer jeweiligen komplexen Zusammensetzung unter dem Einfluss verschiedener Kunstrichtungen, der (kultur-)politischen Situation und in Verbindung mit dem künstlerischen Werk der Archivgründer, insofern diese Künstler sind bzw. waren.

Im Weiteren wird es darum gehen, die Archive in den Punkten zu betrachten, in denen sie sich konzeptuell begegnen. Auf den ersten Blick ergibt sich ein scheinbar grundlegender Unterschied zwischen Archiven, deren Gründer Künstler waren bzw. sind, und den Archiven, deren Gründer sich

nicht als Künstler bezeichneten bzw. bezeichnen. Es ist jedoch nicht sinnvoll, die Archive nach diesem Unterschied, dem künstlerischen bzw. nicht-künstlerischen Konzept, getrennt zu behandeln, da alle Archivgründer, ob Künstler oder nicht, im Kunstkontext ihrer Zeit aktiv waren und auf die Kunstszene einwirkten.

3.1 Die Archivkonzepte unter den Aspekten der Kommunikation und Kunstorganisation

Die Entstehung der Archivkonvolute geht zum größten Teil auf die Partizipation der Archivgründer als Künstler oder Kunstschaaffende am internationalen künstlerischen Netzwerk zurück. In der Arbeit der Archivgründer nahm Kommunikation eine besondere Rolle ein. So heißt es beispielsweise zum Stellenwert der Kommunikation im Konzept der Künstlerinitiative *Zona* und des Archivs in einem Text über *Zona*:

*The communication, with an absolute vertical direction, is given so that it can be returned and it places itself as a base for further elaborations. In this way all the assumptions of non-participation, of delay, of communication's autism, of provincialism are demolished: it only has to be wanted, identified and addressed, with dilated cognitive capacity in every corner in which individualities that are able to give something in return exist.*¹⁰⁹

Die künstlerischen und dokumentarischen Materialien, die in *Zona Archives* zusammenflossen, bestimmten über dessen Rahmen hinaus die Aktivitäten Nannuccis: Aus dem Archivkonvolut entstanden Veranstaltungen, künstlerische Projekte und Publikationen. Das Zusammenspiel zwischen Kommunikation und Kunstorganisation auf der Grundlage einer Partizipation am künstlerischen Netzwerk, wie es hier für *Zona* und *Zona Archives* beschrieben ist, gilt prinzipiell für alle Archive für Künstlerpublikationen. Auch im *Archiv Sohm* griffen Kommunikation und Kunstorganisation ineinander, obwohl Sohm weniger durch Ausstellungen und Publikationen mit seinem Archiv an die Öffentlichkeit trat. Die Form der Kunstorganisation, die er ausführte, war die Arbeit über das Netzwerk, mittels seiner Korrespondenz: Der Umfang von Sohms Korrespondenz führt vor Augen, dass die Kommunikation mit Künstlern, der Aufbau immer neuer Kontakte, die Vernetzung von Künstlern und Kunstschaaffenden, der Austausch von Informationen, d. h. die Koordination künstlerischer und dokumentarischer Materialien, den Hauptteil seiner Archivpraxis ausmachten. In der Archivordnung, deren Anlegung ebenfalls als Kunstorganisation einzustufen ist, bilden sich Sohms koordinatorische Aktivitäten und sein Kommunikationsnetzwerk ab.

Für Schraenen bedeutete die Organisation von Ausstellungen und anderen Veranstaltungen hingegen eine Form der Kommunikation. Der Kontakt zu Künstlern und Kunstschaaffenden hatte sich über die Materialien, die er

zirkulieren ließ, entwickelt. Schraenen sah sein Archiv als ein Medium der Kommunikation; das *ASPC* ermöglichte es ihm, sich seinem Kontext zu öffnen und über Themen, denen sein Archiv gewidmet war, zu kommunizieren.

Während der ersten Jahre des *AIC* stand für van Beveren die Organisation künstlerischer Aktivitäten im Hintergrund. Wie Schraenen hatte van Beveren sich zum Ziel gesetzt, mit anderen Künstlern und Kunstschaaffenden in Kontakt zu treten. Van Beveren erprobte mit seinen Stempelarbeiten und Briefen, die er an Künstler verschickte, zunächst deren Reaktion. Der Gedanke der Kommunikation war bei diesen Aktionen entscheidend, weniger die Information an sich. Dies verbindet das frühe Konzept des *AIC* mit dem Konzept der *Exchange Gallery*. Auch Robakowski kam es in erster Linie darauf an, dass ein unabhängiger Austausch von Gedanken und Ideen überhaupt in Gang gesetzt wurde. Mit dem Prozess der Institutionalisierung, den das *AIC* durchlief, rückte die Kunstorganisation in den Vordergrund von van Beverens Aktivitäten.

Die Grundlage für Carrións Arbeit im Rahmen des Archivs bildeten ebenso wie für die anderen Archivgründer die Netzwerkaktivitäten:¹¹⁰ Die Materialien aus dem Archiv wurden zu seinem künstlerischen Material. Die von ihm organisierten Ausstellungen sind daher selbst als Kunstwerke zu betrachten. Auf diese Weise erweiterte Carrión die Definition von Kunst und die Definition eines Kunstwerks, ein Schritt, der auch von den anderen Künstlern im Kontext ihrer Archive vollzogen wurde: Sie bezeichneten ihre künstlerische Arbeit u. a. als Kunstorganisation. Die Kommunikation mit anderen Künstlern und die Vermittlung, d. h. Distribution oder Präsentation, der künstlerischen und dokumentarischen Archivmaterialien bildeten Strukturelemente dieser Kunstorganisation.

Dass Kunstorganisation von den Archivgründern insbesondere im Rahmen ihrer Archivarbeit als neue Kunstform aufgefasst wurde, zeigt sich besonders deutlich im Werk Galántais: Der Begriff der Kunstorganisation meint hier, dass dem eigenen Werk, der Kooperation zwischen Künstlern und dem gegenseitigen Austausch von Ideen ein Raum bzw. ein Kontext geschaffen wird.¹¹¹ In Anbetracht der politischen Verhältnisse bestand für Galántai die Notwendigkeit, seiner Kunst eine Grundlage zu geben. Das Kapellenstudio und *Artpool* sind künstlerische Ausdrucksformen der Bemühung, einen Raum für avantgardistische Kunst zu kreieren, in dem verbotene Künstler ausstellen und ihre Arbeit entfalten konnten; sie sind als Formen der Kunstorganisation zu verstehen.¹¹² Dieser Auffassung von Kunstorganisation liegt derselbe Ansatz zugrunde, den Robakowski in seinem Archiv umsetzte: Auch er stellte der Kunstszene einen Raum zur Verfügung, in der Kunst und künstlerische Ideen sich entwickeln und Gestalt annehmen konnten. Dieser ‚Kunstraum‘, die *Exchange Gallery*, entstand allerdings erst unter Mitwirkung anderer Künstler, Kunstschaaffender und Interessierter, die sich trafen, sich mit dem Material auseinander

setzten oder in einen Austausch mit Robakowski traten. Die *Exchange Gallery* als solche war eine Idee und ein Konzept von Kommunikation.

Unter anderen Voraussetzungen und Beweggründen verstand Carrión sein Archiv als Ort und Form der Kunstorganisation. Er wollte die Rolle des Künstlers erweitern, dem Künstler die Verantwortung über neue Aufgabengebiete in die Hand geben und die Grenzen des traditionellen künstlerischen Medienspektrums überwinden. Carrións Ziel lag zudem darin, die Trennlinien zwischen Kunst, Kultur und Alltag aufzubrechen.¹¹³ Dies zeigt sich an der Einrichtung eines Buchladens für Künstlerbücher, der wie ein konventioneller Buchladen funktionieren sollte. Vor diesem Hintergrund ist Carrións Auffassung von Kunstorganisation zu verstehen. In der Rolle als Künstler arbeitete er zugleich als Theoretiker und Kritiker der eigenen Arbeit. Seine theoretische Arbeit ist nicht von seinen künstlerischen Projekten, d. h. auch von Buchladen und Archiv, zu trennen. Im Kontext des Gesamtwerks definiert sie sich als künstlerische Arbeit. Der Künstler sollte die Freiheit haben, die Verantwortung für alle Bereiche zu übernehmen, die mit seiner Arbeit zusammenhingen. Carrión brachte diese Vorstellung sehr deutlich in seinen Texten zum Ausdruck. So formulierte er beispielsweise im Katalog zur Ausstellung „Artists’ Postage Stamps and Cancellation Stamps“ die Frage:

*Where does the border lie between an artist’s work and the actual organization and distribution of the work?*¹¹⁴

Jeder einzelne Künstler lege selbst, so setzt Carrión seine Argumentation fort, die Grenzen seiner Arbeit fest. Umfasst diese auch die Distribution von Werken oder die Organisation von Kunstveranstaltungen, werden beide in der Arbeit des Künstlers zu Elementen seiner Kunst:

[...] *he’s [the artist] creating a strategy that will become a constituent formal element of the final work.*¹¹⁵

Carrión entwickelte diese Theorie anhand der Kunstströmung der Mail Art, die er nicht als reines Kunstphänomen betrachtete. Er siedelte sie vielmehr in der Kultur und auch im Alltag an: Ihre Bedeutung lag für ihn in der Dialektik der einzelnen Mail-Art-Arbeiten, die sich in den Projekten abzeichnete.¹¹⁶ In diesen Arbeiten sah er weniger einen künstlerischen Ausdruck, sondern beschrieb sie in ihrer Gesamtheit innerhalb eines Projekts als einen Prozess und eine kulturelle Strategie. Wird die Theorie der Kunstorganisation, die Carrión anhand von Mail-Art-Projekten entwickelte, auf das Archiv *Other Books and So* übertragen, so lässt sich Folgendes feststellen: Carrión sah sein Archiv in den Gesamtkontext seiner Arbeit eingebunden, die sich der Erforschung und Offenlegung kultureller Strukturen widmete. Diese stellte er mithilfe der Kunst dar und reflektierte über sie in seinen Texten. Da sich Carrións Arbeitsfeld nicht auf das Gebiet der Kunst beschränkte, sondern den gesamten Bereich der Kultur umfasste, ist seine Arbeit mit der eines Künstlers nicht hinreichend beschrieben; sie reichte in den Bereich der Philosophie, der Kulturwissenschaft und der Soziologie hinein.¹¹⁷ Buchladen und Archiv waren Ausdruck der künstlerischen

Freiheit, alle Medien zu nutzen, die der Künstler in seine Arbeit einbeziehen wollte. Es ging ihm nicht um das Medium, sondern um das Ergebnis. Im Gegensatz zur Bedeutung, die das Kapellenstudio Anfang der 1970er Jahre und *Artpool* seit Anfang der 1980er Jahre für Galántai einnahmen, scheint *Other Books and So* im Rahmen von Carrións Arbeit eine weniger zentrale Stellung einzunehmen. Auf der einen Seite ist das Archiv *Other Books and So* als eine der vielen Strukturen des Gesamtwerkes Carrións zu betrachten. Auf der anderen Seite nutzte Carrión das Archivkonvolut als Material zur Organisation von Ausstellungen u. a. Anders als *Artpool* ist *Other Books and So* nur bedingt als Kunstwerk beschreibbar; es stellt sich eher als ein formales Element eines künstlerischen Untersuchungsprozesses dar. Hierin liegt der Unterschied zu *Artpool*. Galántai schuf mit seinem Archiv im Gegensatz zu Carrión Raum, Forum, Medium und Kunstwerk in einem, d. h. einen Ausgangspunkt und ein Hauptaktionsfeld seiner künstlerischen Aktivitäten. Auch dies ist im Begriff des *active archive* zusammengeführt.

3.2 Das Archiv als Strategie im Kunstkontext

Es konnte herausgestellt werden, dass alle Archivgründer im Rahmen ihrer Archive prinzipiell die gleichen Aktivitäten im Kunstkontext der 1960er bis 1980er Jahre ausübten, diese jedoch auf unterschiedlichen Konzepten basierten. Für die Archive, die von Künstlern gegründet wurden, wird die Frage gestellt, welcher konzeptuelle Ansatz den Archiven als künstlerische Medien zugrunde lag. Für die Archive, deren Gründer sich nicht als Künstler definierten, bezieht sich die Frage auf die kunstschaftenden Aktivitäten.

Other Books and So war nicht nur Ort und Medium der künstlerischen Arbeit; es beinhaltete nicht nur das künstlerische Material, mit dem Carrión arbeitete. Das Archiv war darüber hinaus Abbild dessen, was Carrión als „personal world“¹¹⁸ bezeichnete und zur Grundlage seiner Arbeit erkor. Diese Ebene des Archivs steht in Beziehung zu einer zweiten Archivebene, auf der die private und künstlerische Korrespondenz bzw. die Materialien als Ausdruck kultureller (Kommunikations-)Strategien betrachtet und untersucht wurden.¹¹⁹ *Other Books and So* bildete den Rahmen, in dem sich diese kulturellen Strategien abzeichneten. Darüber hinaus stellte das Archiv an sich, im Kontext von Carrións Gesamtwerk, das Beispiel einer kulturellen Strategie dar, da der Künstler es selbst als Kommunikationsmedium einsetzte.

An diesem Punkt ergibt sich eine Parallelität zwischen *Other Books and So* und der *Exchange Gallery*:¹²⁰ Robakowskis Kunstkonzept ging ebenso wie das von Carrión, der die Kultur als das Gebiet seiner Arbeit betrachtete, über die tradierten Grenzen der Kunst hinaus. Im *Workshop of the Film Form*, dessen Mitglieder nicht nur Filme und Videos produzierten, sondern auch

Veranstaltungen und Interventionen ausrichteten, fand Robakowski zu einer Neudefinition seiner Arbeit. So schrieb er über die Orientierung der *Workshop*-Mitglieder: „With our actions we entered so called LIFE“.¹²¹ Er entwickelte darüber zugleich ein neues Verständnis der Rolle des Künstlers: *We no longer considered ART to be a way of beautifying the world, but rather a form of work that allows for its analysis. Researching „reality“, getting to know the world, and methods for communicating with surrounding reality through artistic means were all tasks undertaken by most of [the] Workshop members.*¹²²

In der Äußerung des polnischen Künstlers zeichnet sich deutlich eine Parallele zu Carrións Kunstauffassung und künstlerischem Ansatz ab, der darauf ausgerichtet war, den Bereich der Kultur und kulturelle Strategien zu erforschen. Das Archiv setzte Robakowski ebenso wie beispielsweise das Video als Medium ihrer Untersuchung ein. Mit der *Exchange Gallery* schuf er einen Raum, in dem sich Kommunikationsprozesse abbilden ließen, die Robakowski als energetische Prozesse betrachtete. Zugleich war das Archiv ein Medium der Transformation von Energie, d. h. von Kommunikationsprozessen und den Ideen, die kommuniziert wurden.

Robakowskis Kunsttheorie basiert auf einem bestimmten Konzept von Energie; Guzek bezeichnet sie als „energy art theory“.¹²³ In ihr spielt das Prinzip der Dynamik eine wichtige Rolle, das für den Künstler zugleich ein Prinzip ist, das der Wirklichkeit bzw. der Gegenwart zugrunde liegt. Energie bezeichnet hier, in der postmodernen Bedeutung, einen eigenständigen Wert und zielt nicht auf das Ergebnis, d. h. auf gesellschaftliche Veränderungen ab. Der Wert liegt im Prozess der kontinuierlichen Transformation dieser Energie selbst, Sender und Empfänger der Energie werden in diesem Konzept gleichermaßen berücksichtigt. Der Einsatz des Mediums Video, aber auch die Arbeit im Rahmen der *Exchange Gallery* galten dem Versuch, die Manifestation eines solchen energetischen Prozesses zu erproben und zu untersuchen.¹²⁴

Robakowski und Carrión untersuchten einerseits die Funktion ihrer Archive als Kommunikationsmedien. Im Rahmen beider Werke waren die Archive daher künstlerische Medien. Andererseits sahen die beiden Künstler die Archive als Abbild der Kommunikation bzw. des künstlerischen Netzwerkes. Es zeigt sich, dass sowohl Carrión als auch Robakowski in ihrem Archiv zwei Ebenen unterschieden: eine private Ebene der persönlichen Erfahrungen und eine abstrakte Ebene, auf der die Archive nicht als Privatarchive funktionierten, sondern bei Carrión als Struktur oder kulturelle Strategie und bei Robakowski als unbestimmter oder offener, dynamischer Raum.¹²⁵

Nannuccis Interesse gilt, ebenso wie das Carrións und Robakowskis, der Erforschung von Strukturen. Die künstlerische Strategie, mit der er diese Strukturen untersucht, liegt darin, zu dokumentieren und das Dokumentierte aneinander zu reihen. Auf der Grundlage des Allgemeinen eröffnet Nannucci dem Betrachter bzw. Besucher den Blick auf das Wesentliche: Durch

die Strategie des Dokumentierens legte er so die Struktur von Objekten, Farben, Namen und Orten frei, Letzteres etwa in den Künstlerpublikationen „Stored Images“ (1992) und „Découvrir Différents Directions/2002“ (2002). Auch dem Archiv liegt dieser künstlerische Ansatz zugrunde; Untersuchungsfelder waren hier allerdings künstlerische Medien und Strukturen, insbesondere künstlerische Kommunikationsstrukturen. Über das Konvolut war es jedoch auch möglich, sich mit den Veränderungen kultureller Strukturen und des Kunstsystems insgesamt auseinander zu setzen: Innerhalb der Dynamik des Kunstsystems entdeckte Nannucci das Wesentliche eines bestimmten zeitlichen Abschnittes, indem er ephemere Materialien aneinander reihte.¹²⁶ Er selbst bezieht sich in seiner Arbeit auf Wittgenstein, der die Methode des Überblicks und des Vergleichs entwarf.¹²⁷

Galántai wählte mit dem Archiv eine Organisationsstruktur seiner Aktivitäten, die er nach seinen Vorstellungen gestaltete. *Artpool Archive* lag eine besondere Auffassung von Kunst zugrunde: Über die Kunst suchte Galántai nach neuen und alternativen Lebensentwürfen, die auf einem offenen, freien Austausch basierten. Mit dem Archiv schuf er sich einen unabhängigen Ort, an dem diese Entwürfe diskutiert werden konnten.

Sowohl van Beveren als auch Schraenen, die sich ab einem bestimmten Zeitpunkt nicht mehr als Künstler betrachteten, haben betont, dass sie im Rahmen ihrer Archive im Kunstkontext wirkten und in die Kunstszene eingebunden waren. Das *ASPC*, das *AIC* und das *Archiv Sohm* waren zwar Zentren und Bestandteile der Kunstszene, doch lassen sich zumindest das *ASPC* und das *Archiv Sohm* keinem künstlerischen Schaffensprozess zuordnen. Schraenen widmete sich im Rahmen seines Archivs der Aufgabe, ein Wissen zu organisieren und zu bewahren, das die kulturellen Archive seiner Zeit ergänzen bzw. korrigieren sollte. Die Organisation eines solchen Wissens setzte voraus, dass Schraenen sich in deutlicher Opposition zu diesen positionierte. Ein Archivkonzept, das auf Unbestimmtheit, Anonymität und einem spielerischen Umgang mit dem Archiv basierte, wie das des *AIC*, aber auch die Zurückhaltung, wie Sohm sie in seinen Aktivitäten übte, hätte die Ziele, die Schraenen mit dem *ASPC* verfolgte, unterlaufen. Auf das politische Konzept seines Archivs ist bereits ausführlich eingegangen worden.

Schraenen widmete sich in seinem Archiv „neuen kulturellen Strategien“,¹²⁸ d.h. neuen avantgardistischen Kunstströmungen und ihren Medien. Diese Ausrichtung stellt das *ASPC* allerdings nicht in einen konzeptuellen Zusammenhang mit der *Exchange Gallery* und *Other Books and So*: Schraenen untersuchte diese *neuen kulturellen Strategien* nicht auf einer künstlerischen Ebene, wie Robakowski und Carrión. Er bewahrte die Zeugnisse dieser neuen Kunstströmungen, organisierte im Rahmen des *ASPC* Veranstaltungen zu ihnen und setzte sich in Texten mit ihnen auseinander – ähnlich wie die beiden Künstler, doch verfolgte er eine politische Zielrichtung.

Das *Archiv Sohm* ist mit dem *ASPC* unter dem Gesichtspunkt vergleichbar, dass beide im Entstehen neuer Entwicklungen, Aktionen, Publikationen, Werke und Ideen diesen sogleich nachspürten. Indem neue kulturelle Strategien entstanden, wurden sie in den Kontext der beiden Archive gesetzt: In Bezug auf die Aufgaben des *ASPC* spricht Schraenen von der Bewahrung der Spuren neuer Kunstentwicklungen;¹²⁹ Conzen-Meairs beschreibt die Aktivitäten Sohms als die eines Spurensammlers und spricht vom „sammelnden Begleiten“.¹³⁰ Sohm wie auch Schraenen äußerten ihre Sicht auf das Kunstsystem dadurch, dass sie ein Archiv für die Zeugnisse der neuen Avantgarden einrichteten. Die Künstler waren ihre Sprachrohre. Schraenen legte seine Einstellung zum Kunstsystem darüber hinaus jedoch auch in Texten dar.

3.3 Die Archivkonzepte unter den Aspekten der Offenheit und Dynamik

Offenheit und Dynamik sind Aspekte, die besonders Robakowski und Nannucci in ihren Archivkonzepten hervorheben. Robakowski war es wichtig, einen freien und unabhängigen Kommunikationsfluss in Gang zu setzen. Um dies zu erreichen, legte er die *Exchange Gallery* nicht auf eine Gestalt fest, er öffnete sein Archiv anderen Künstlern und Interessierten bzw. Freunden. Ihre Gespräche, ihre Recherche und ihre Ideen konstituierten die *Exchange Gallery*.¹³¹

Das Prinzip der Offenheit nimmt bei Nannucci eine weniger abstrakte Bedeutung an: Das Archiv war für alle Disziplinen offen, beispielsweise auch für neue Arbeiten der Architektur, der Poesie, der Musik etc. Zweitens bezieht sich das Prinzip auf den offenen Erfahrungsprozess des Künstlers, der in seinem Kontext aktiv ist. Die Situation entscheidet über die Anwendung des Archivs durch den Künstler. Im Rahmen von *Zona* wurde es beispielsweise zum Bestandteil der Künstlerinitiative und stand ihren Mitgliedern zur Verfügung.

Die Dynamik als Prinzip der *Exchange Gallery* resultierte aus dem offenen oder unbestimmten Zustand dieses Archivs und steht im Zusammenhang mit der oben angeführten Theorie der Energie: Mit ihr überwand Robakowski das künstlerische Konzept der Energie im Modernismus, in dem mit Energie ein energetischer Transformationsprozess gemeint war, an dessen Ende die radikale Veränderung der Gesellschaft stand. Robakowski legte den Fokus seines Energiekonzepts hingegen nicht auf das Ergebnis des Transformationsprozesses, sondern auf Dynamik und Transformation selbst. Energie betrachtete er als Wert an sich. Der Raum und die Medien, mit denen er arbeitete, wurden nicht von Ideologien, Systemen oder Richtungen beherrscht. Sein Konzept von Energie, das er im Archiv umsetzte, entsprach einer bestimmten Auffassung von Realität: Robakowski sah sie in

einem beständigen Wandel begriffen und betrachtete sie als einen dynamischen Prozess.¹³² Insofern wandte sich die *energy art theory* Robakowskis in ihrer Unvereinbarkeit mit statischen bzw. totalitären Systemen gegen das kommunistische Regime, das Alltag, Kunst und Kultur beherrschte.¹³³ Mit Energie meint Robakowski einen labilen, dynamischen oder energetischen Zustand. Sie wird zu einem Medium, das kontinuierlich im Moment der Überprüfung begriffen ist. Dieser Zustand schützt vor dem Verfall in Ideologien oder Totalitarismen. Energie bildet im Konzept Robakowskis künstlerische und kulturelle Möglichkeiten ab und erschafft diese. Das Archiv konnte, weil es in seinem unbestimmten Zustand ein dynamisches Medium war, zu einem freien (Kommunikations-)Kanal, zu einem offenen Forum und Freiraum werden. Im Archiv wirkte das Prinzip der Energie, wie Robakowski es dargelegt hat: Kontinuierlich gingen Informationen bzw. Gegenstände in seinen Bestand ein und es wurde durch immer neue Diskussionen belebt. Insofern war es einem beständigen Wandel unterlegen. Unbeständigkeit und Dynamik bzw. (Selbst-)Reflexion waren die von Robakowski angestrebten Zustände. Das Archiv war ebenso wie die Videoarbeiten eine Form, das Konzept der *energy art theory* umzusetzen.

Zona Archives ist Bestandteil von Nannuccis Gesamtwerk, das auf einem dynamischen Konzept basiert. Die Dynamik resultiert daraus, dass eine Reihe künstlerischer Prinzipien in kontinuierlich sich wandelnden Konstellationen die Grundlage seiner Arbeit bilden. Das Archiv ist ein *work in progress*, das durch den dokumentarischen Prozess, der ihm zugrunde liegt, und die künstlerische Arbeit beständig erneuert wird. Das Archiv kann, da es einer Dynamik unterliegt, immer nur vorläufige Ergebnisse speichern und abbilden. Nannucci bezeichnet es vor diesem Hintergrund als einen „Ort der Widersprüchlichkeit“.¹³⁴

Die Bezeichnung, die Nannucci für sein Archiv findet, ließe sich auch auf das *AIC* übertragen, das van Beveren offen anlegte: Er gründete es, um mit anderen Künstlern in Kontakt zu treten. Zu Beginn seiner Arbeit konnte er allerdings nicht wissen, wie ihre Reaktionen ausfallen würden. So lag sein Ziel nicht unbedingt darin, den Objektschrank zu füllen; Realisierung und Gestalt des *AIC* waren nicht festgelegt. Diese Unbestimmtheit konnte bereits als konzeptuelles Merkmal der Einrichtung herausgestellt werden: Das *AIC* nahm während der Zeit seiner Existenz verschiedene Funktionen ein: Es war Kunstwerk, künstlerisches Medium, Kommunikationsrahmen, Archiv, Ausstellungsbüro und Zeitkapsel. Van Beveren spricht – ebenso wie Nannucci – vom künstlerischen Ansatz des Kunst-Machens, der in Anbetracht seiner Aktivitäten im Kontext des Archivs mit dem Begriff der Kunstorganisation übersetzt werden kann.¹³⁵ Van Beveren hatte das Ziel, die Kunstszene zu inspirieren. In diesem Punkt ergibt sich eine Analogie zur *energy art theory* Robakowskis: Auch der polnische Künstler sah sein Archiv als einen Rahmen, in dem Energie in Gestalt von Ideen und Objekten in die Kunstszene zurückfließen konnte, um neue Projekte anzuregen.

Auf Offenheit und Dynamik basierte auch *Other Books and So*: Der Buchladen war insbesondere dazu geschaffen worden, als Treffpunkt für Künstler und Interessierte zu fungieren. Das Archiv richtete Carrión auch aus dem Grund ein, diesen Treffpunkt aufrecht zu erhalten.¹³⁶ Carrión benötigte den Austausch mit Künstlern, Freunden und Bekannten, da sich seine Arbeit meist im Dialog entwickelte und viele Projekte mit ihrer Hilfe umgesetzt wurden. Hierin liegt die Dynamik, von der *Other Books and So* getragen wurde.

Zona Archives, die *Exchange Gallery* und *Other Books and So* weisen unter dem Aspekt der Offenheit und Dynamik eine besondere Parallele auf: Alle drei Archive entstanden im Kontext eines Kunstraumes, der in die internationale Kunstszene eingebunden war. Im Fall von *Other Books and So* und der *Exchange Gallery* entsprachen sich Kunstraum und Archiv bzw. Buchladen. In Bezug auf *Zona Archives* war das Konzept des Kunstraumes weiter gefasst: Hier war der Kunstraum ein Projekt der Künstlergruppe *Zona*, alle Mitglieder dieser Gruppe waren an der Entstehung des Kunstraumes beteiligt. Das Archiv stellte einen Bestandteil der Künstlerinitiative dar, mit dem die gesamte Künstlergruppe arbeitete.

Artpool diente als Vermittlungsmedium für künstlerische Informationen in der ungarischen Kunstszene, um diese Szene für neue avantgardistische Kunstströmungen zu öffnen und einen Diskurs über sie in Gang zu setzen. Dieses Ziel verfolgte Galántai einerseits, indem er künstlerische Informationen im Archiv vereinigte, andererseits mittels seiner Aktivitäten im Kontext des Archivs, beispielsweise mit der Herausgabe des Newsletters und der Zeitschrift „AL“. Auch folgte Galántai in der Organisation seiner Projekte den Strukturen von Mail-Art-Projekten, um möglichst viele Teilnehmer zu involvieren und aus der Vielfalt der künstlerischen Arbeiten ein breites Spektrum an Informationen zu schöpfen.

In vielen seiner Texte über das *ASPC* betont Schraenen die Offenheit seiner Einrichtung und weist darauf hin, dass es der Öffentlichkeit als Informationsort zur Verfügung stehen sollte.¹³⁷ Aus diesem Grund richtete er den *Archive Space* ein, der an sein Archiv angeschlossen war und in dem er kleine Ausstellungen realisierte. Der *Archive Space* stand symbolisch für die Öffnung des *ASPC*, denn es war ein äußerst kleiner Raum, der kaum Besucher fassen konnte.

Wie alle Archivgründer reagierte auch Schraenen auf die Kunstszene und die Kunstströmungen, die während der 1970er bis 1980er Jahre ihre Hauptphase hatten, so nahm er beispielsweise zeitweilig an Mail-Art-Projekten teil. Darüber hinaus setzte er sich selbst in seiner Arbeit zeitlich bedingte Schwerpunkte. Ein Beispiel ist seine intensive Zusammenarbeit mit polnischen Künstlern während der 1980er Jahre. Hierin zeichnet sich die Dynamik der Archivaktivitäten ab.

Auch Sohm war mit seinem Archiv in die Dynamik der Kunstszene eingebunden, indem er am Netzwerk partizipierte. Das Archiv stand der Öffentlichkeit zur Recherche und zur Besichtigung offen.

Das AIC war zwar eine rein private Einrichtung, wie van Beveren hervorhebt,¹³⁸ doch öffnete er sein Archiv, indem er zahlreiche Archivausstellungen organisierte. Während der Zeit, in der das Archiv eingelagert war, hielt es van Beveren für wichtig, andere Orte zu schaffen, an denen er mit der Öffentlichkeit in Kontakt treten konnte, und Projekte zu veranstalten, durch die er weiterhin mit Künstlern kommunizieren konnte, so beispielsweise die Galerie, das Ausstellungsbüro und das Fahnenprojekt „Gran Pavese“.¹³⁹ Die Dynamik des AIC ergibt sich, wie oben bereits herausgestellt, durch die sich ständig wandelnde Form der Einrichtung und seiner Konzepte.

3.4 Die Archive als Zeitdokumentation

Die Archive waren als Zeitdokumentation angelegt; für das *Archiv Sohm* ist diese Ausrichtung besonders deutlich hervorgehoben worden. Seine Funktion liegt darin, narratives Abbild einer Kunstszene zu sein,¹⁴⁰ d. h. die Disposition zur Entfaltung eines kunsthistorischen Panoramas in sich zu bergen. Das *Archiv Sohm* befindet sich seit seiner Gründung – ebenso wie das AIC während einer bestimmten Phase in den 1980er Jahren – in einer permanenten Warteschleife: Erst durch Künstler, Wissenschaftler oder Interessierte wird es (re-)aktiviert. Wall führt dazu wie folgt aus: *Eine einfache Beschau der Gegenstände ist im Archiv Sohm unmöglich. Die Welt der ephemeren Kunst, die es beherbergt, eröffnet sich nur demjenigen, der bereit ist, sich intensiv auf die künstlerischen Spuren und literarischen Relikte einzulassen. [...] Eine oberflächliche Beschau der Gegenstände, wie sie immer wieder von Künstlern und Museumskritikern beklagt wurde und wird, ist in einer Sammlung wie dem Archiv Sohm ausgeschlossen, nicht zuletzt, weil sie an den Besucher ausgesprochen hohe Ansprüche stellt. Die Struktur der Sammlung führt notwendig zu einer intensiven Begegnung von Sammlungsgegenstand und Betrachter, so dass man in gewisser Hinsicht vom Archiv Sohm als einem idealen Ort für Ereigniskunst sprechen könnte.*¹⁴¹

Das Panorama einer Kunstszene konnte Sohm allein dadurch anlegen, dass er kontextualisierend dokumentierte. Diesen Ansatz verfolgte auch Schraenen, der sich darin auf das Modell der *Cinémathèque Française* berief.

Das *Archiv Sohm* und das *ASPC* sind für die Zukunft angelegt worden. Auch die beiden osteuropäischen Archive und *Zona Archives* sind, wie bereits herausgestellt worden ist, auf die Zukunft ausgerichtet. Die Kunstszene, in der sie aktiv waren, sollte weder der Vergessenheit anheim fallen, noch

in die Bedeutungslosigkeit abgedrängt werden. Diese Entwicklung hätte die Existenz und Bedeutung der Archive sowie die Identität der Archivgründer in Frage gestellt.

Ganz im Gegensatz zu Schraenen wollte Sohm jedoch keine Stellung im Kunstkontext beziehen. Das *Archiv Sohm* stellt dennoch eine eigene Position dar, indem es Ausdruck eines bestimmten Kunstverständnisses ist. Sohm drückte mit seinem Archivbestand keine Kritik am Kunstsystem seiner Zeit aus, wie Schraenen, doch wollte er den Blick auf die Äußerungen der Künstler richten, deren Arbeit er dokumentierte. In diesem Zusammenhang konstatiert Conzen-Meairs:

*Das Archiv Sohm verkörpert somit selbst, indem es sich den allein für die Ausstellung gemachten Werken verweigert, paradigmatisch den Anspruch der in ihm dokumentierten Künstler.*¹⁴²

Indem Sohm die künstlerischen und politischen Zeugnisse alternativer künstlerischer, kultureller und politischer Strömungen bewahrte und ihrer Kritik einen Raum schuf, nahm er selbst zum zeitgenössischen Kunstsystem Stellung.

Insofern war auch Sohm, ähnlich wie die Archivgründer, die mit ihren Archiven eine Kritik an Institutionen oder an den politischen Verhältnissen zum Ausdruck brachten, vom Zeitgeschehen beeinflusst. Sein Archiv war Teil eines Diskurses und einer Protestform: Diese richtete sich „gegen die allein auf wirtschaftlichen Aufbau ausgerichtete Nachkriegsmentalität, gegen die ideologische Verbissenheit des Kalten Krieges“¹⁴³ und fand ihren Ausdruck auch in der Kunst. Sohm schloss sich ihr an, indem er sie dokumentierte. Das *Archiv Sohm* bildet so einen Fundus für eine zukünftige Revision der Kunstszene der 1960er und 1970er Jahre.¹⁴⁴

Das *ASPC* war in den 1970er Jahren verankert und in einen bestimmten Diskurs dieser Zeit eingebettet.¹⁴⁵ Es stellt eine Diskurspraxis dar, die sich im Zusammenhang mit einer politisch-systemischen Sicht auf das Kunstsystem entwickelte. Im *ASPC* ist dieser Diskurs deutlicher als in den anderen Archiven für Künstlerpublikationen betont worden.¹⁴⁶

Die Funktion des *ASPC* veränderte sich erst Anfang der 1980er Jahre: Schraenen schloss den Dokumentationsprozess nahezu vollständig ab und beendete die Aktivitäten, mit denen er unmittelbaren Einfluss auf die Kunstszene genommen hatte. Er widmete sich der Vermittlung; sein Archiv nahm die Funktion eines historischen Gedächtnisses ein.

Auch im Archivkonzept von *Other Books and So* spielt die Idee der Zeitdokumentation eine Rolle, obwohl Carrión das Archiv nicht für die Zukunft sicherte. Die Materialien des Archivs waren vordringlich für die Gegenwart bestimmt: Das Archiv stellte zwar grundsätzlich eine Zeitdokumentation dar, indem Carrión die Zeugnisse der neuen avantgardistischen Strömungen in ihm bewahrte, aber diese Zeugnisse sollten unmittelbar präsentiert werden. *Other Books and So* war darüber hinaus an sich ein Zeugnis für einen wichtigen Gedanken, der die Kunstszene der 1960er bis 1980er Jahre durchdrang, nämlich dafür, dass der Künstler selbst die

Verantwortung für alle Prozesse seiner künstlerischen Arbeit übernehmen konnte. Darüber hinaus war *Other Books and So* ein Zeugnis für Carrións Kunstauffassung, die besagte, dass ein Künstler alles in seinem Umfeld für seine Arbeit nutzen kann. Carrión machte dies durch seine Archivpraxis deutlich, denn auch das Archiv wurde hier zur künstlerischen Kommunikationsstruktur oder zu einem künstlerischen Medium. Diesen Gedanken formuliert er am Beispiel des Theaters bereits sehr früh, in seiner Abschlussarbeit an der University of Leeds:

*A theater play is a structure. The speeches and the actions are the elements of this structure. They are transmitted to us by characters who themselves form part of the structure. The structure has a meaning, which can be discerned by summing up the different elements, speeches, actions and characters. How are the meanings of those elements established? By seeing what holds them together. The characters are not what they say they are. The characters are what their function within the structure of the play tells us they are.*¹⁴⁷

Der Gedanke, den Carrión hier ausführt, ist auf das Archiv übertragbar: Für *characters* ließe sich auch ‚Archivmaterialien‘ einsetzen, für *play* sowohl Kunstszene als auch Archiv. Dies führt zur Schlussfolgerung, dass die Materialien eine aktive Funktion einnehmen mussten, in der Kunstszene bzw. im Rahmen der Aktivitäten des Archivs. Ohne Carrións Arbeit wäre das Archiv zwar noch ein zeitdokumentarisches Konvolut gewesen, jedoch nicht mehr Zeugnis einer funktionierenden, aktiven Kommunikationsstruktur.

3.5 Das Archiv als Assembling – Der Assembling-Gedanke in den Archiven

Das Assembling entstand als neue Form der künstlerischen Publikation gegen Ende der 1960er Jahre. Es ist ein Konzept, das verschiedene Manifestationsformen annehmen kann, beispielsweise die einer Zeitschrift, eines Buches, eines Videonals oder einer Klangkunst-Arbeit. Die einzelnen Arbeiten verschiedener Künstler fügen sich in der Form des Assemblings zu einem komplexen Werk zusammen, das auf der pluralen Autorenschaft basiert. Die einzelnen Arbeiten sind Bestandteile des Gesamtwerks und werden in einen neuen Zusammenhang gestellt.

Alle Archivgründer außer Sohm lieferten Beiträge für Assembling-Arbeiten, gaben selbst Assemblings heraus oder gestalteten Projekte auf der Grundlage der Struktur eines Assemblings. So gab Nannucci die Zeitschrift „Mèla“ heraus, ein interdisziplinär angelegtes Künstlerzeitschriftenprojekt, das die Beiträge von Künstlern, Musikern und Dichtern vereinte. Im Rahmen von Schraenens *I.C.C.*-Projekt entstand die Mail-Art-Zeitschrift „Libellus“. Das Projekt selbst basierte auf dem Prinzip des Assemblings. Van Beveren organisierte 1989 das Fahnenprojekt „Gran Pavese“ unter Mitwirkung verschiedener Künstler. Galántai realisierte zahlreiche Mail-Art-

Projekte, zu deren Abschluss jeweils eine Assembling-Publikation entstand. Auch die Ausgaben des „Artpool Radio“ wurden als Assembling konzipiert. Robakowski initiierte seit 1971 Assembling-Filme,¹⁴⁸ Carrión organisierte Mail-Art-Projekte und erörterte in seinen Texten anhand dieser Projekte das Assembling-Prinzip.¹⁴⁹ Sohm war ausschließlich indirekt an Assembling-Arbeiten beteiligt, indem er Leihgaben für Ausstellungen schickte und so zur Entstehung eines Assemblings, etwa in Form einer Zeitschrift oder eines Buches, beitrug. Mit dem Assembling als umfassendes Konzept setzten sich nur Carrión und Robakowski theoretisch auseinander.

Die Archivgründer realisierten die Idee des Assemblings auch in ihren Archiven und nahmen damit eine neue Kunstform der 1960er Jahre in ihr Archivkonzept auf.

Carrión betrachtete ein solches Gesamtwerk, das auf dem Prinzip der pluralen Autorenschaft beruht, als einen Ausdruck des Künstlers, der auf seine Umwelt, die Gesellschaft und ihre Bedingungen reagiert. Die Arbeit des Künstlers liege darin, dem Projekt eine Struktur zu verleihen. Für Mail-Art-Projekte beschreibt Carrión dies wie folgt:

*A Mail Art project is an artist's attempt to organize, in a coherent way, a chaotic range of ideas, feelings, experiences, objects, but also machines, distances, postal regulations, time uncertainties, and, most strikingly, Mail Art pieces from other artists. [...] Considering the show as a whole, every piece included in the show has the same value, that is, the same meaning.*¹⁵⁰

Carrións Theorie der Mail-Art-Projekte, an deren Ende eine Ausstellung steht, aus der wiederum meistens eine Publikation hervorgeht, ist auf die Archivkonzepte der Gründer der Archive für Künstlerpublikationen übertragbar: Die Archivkonvolute sind nicht als Sammlungen oder Zusammenstellungen von Werken, Arbeiten, Ideen und Objekten anderer Künstler und privater Kontakte zu verstehen, sondern als einzelnes Element eines Schaffensprozesses, Projektes bzw. Kunstwerkes. Die Archivgründer banden die separaten künstlerischen und dokumentarischen Materialien in einen Gesamtzusammenhang, das Archiv, ein. Sie setzten einen Kommunikationsprozess in Gang, durch den Materialien in die Archive zurückgelangten. Sie organisierten die Zusammenstellung der Materialien und die Arbeit mit ihnen und ließen so eine Struktur entstehen, die als ihre Reaktion auf das Kunstsystem zu verstehen ist. Das Konzept, das Carrión hier thematisiert, liegt allen Archiven indirekt zugrunde: Die Archivgründer definierten ihre Archive als Orte, an denen andere Künstler und Kunstschaffende mit Beiträgen beteiligt waren.

Robakowski betont die Besonderheit seines Archivraumes, in dem die Werke, Objekte, Ideen etc. das Resultat eines mentalen Aktes darstellen. Damit tritt im Archiv ihr ursprünglicher Sinn zutage: Sie sind Zeugnisse einer zwischenmenschlichen Wertschätzung unter den Beteiligten, entstanden und übergeben in einer besonderen Situation sowie unter besonderen Umständen.¹⁵¹ In *Other Books and So* wurden die künstlerischen und doku-

mentarischen Materialien hingegen von ihrer „original identity“¹⁵² losgelöst. Carrión fügte sie in einen übergreifenden Kontext ein, in dem sie zu Elementen einer abstrakten kulturellen Struktur, einer Kommunikationsstruktur, wurden, die sich im Archiv abbildete.

In Nannuccis Archiv wird der Assembling-Gedanke durch die Betrachtung der einzelnen Teilbestände deutlich, beispielsweise des Bestands der Einladungskarten. Die einzelne Einladungskarte bleibt zwar immer Träger der grundlegenden, einzelnen Information über einen Künstler bzw. eine Ausstellung. Nannucci betont jedoch, dass die Karten, indem er sie in eine Reihe stellte, Informationen über umfassendere Strukturen preisgeben, d. h. auf Entwicklungslinien in der Kunstszene insgesamt hinweisen.¹⁵³ Nannucci fügte die einzelnen Informationen oder ‚Beiträge‘ zu einer chronologischen Ordnung zusammen, mit der Idee, auf diese Weise die Kunstszene zu durchleuchten.

Schraenen vereinte die Arbeiten von Künstlern und Kunstschaffenden in seinem Archiv wie bereits erwähnt unter einer kulturpolitischen Idee. Ebenso wie Nannucci hatte er das Ziel, im Archiv die Entwicklungen der neuen Avantgarden festzuhalten. Dies kann als einendes Thema der Beiträge im Projekt *ASPC* betrachtet werden.

Galántai bündelte in seinem Kapellenstudio und später im Archiv die Beiträge von Künstlern zu den Kunstströmungen der neuen Avantgarde. Die Künstler, die zu den Aktivitäten in Balatonboglár und im Rahmen von *Art-pool* beitrugen, zeigten ein gemeinsames kulturpolitisches Engagement.

Auch das *Archiv Sohm* ist als ein Assembling-Projekt anzusehen, zu dem Künstler und Kunstschaffende Beiträge lieferten. Das Ziel oder ‚Thema‘ dieses Projektes war, wie oben bereits dargelegt wurde, eine Zeitdokumentation, die die traditionelle Kunst mittels der Werke von Künstlern aus den Avantgarden in Frage stellen sollte; das *Archiv Sohm* beruht daher auf der Vielfalt künstlerischer und dokumentarischer Beiträge.

Das Konzept des Assemblings stellte darüber hinaus für alle Archivgründer eine Strategie dar, um an Materialien zu gelangen. In diesem Zusammenhang sind beispielsweise die Archivausstellungen von van Beveren noch einmal näher zu betrachten: Sie waren Anlass für Künstler und Kunstschaffende, ihm Materialien für sein Archiv zu senden, darunter auch solche, die nicht zur Ausrichtung seines Archivs passten. Van Beveren betont die Problematik, die darin lag: Ebenso wie er das Archiv bzw. dessen Namen einsetzte, um künstlerische Informationen zu erhalten, nutzten einige Künstler sein Archiv, um an den von ihm organisierten Archivausstellungen teilnehmen und namentlich als teilnehmende Künstler im Katalog aufgeführt zu werden.¹⁵⁴ Auch Sohm unterstellte einigen Künstlern dieses Anliegen; so schrieb er in einem Brief an Klaus Groh:

[...] von meiner arbeit ist ein unmittelbarer nutzen nicht zu erwarten, und daher springen mit der zeit alle leute wieder ab, die glauben, ich würde propaganda für sie machen.¹⁵⁵

Es zeigt sich, dass das Konzept des Assemblings in seiner Anwendung eine beständige Gratwanderung war, die insbesondere in Bezug auf die Mail Art Mitte der 1980er Jahre nicht mehr funktionierte.

4 Die Familienähnlichkeiten der Archive für Künstlerpublikationen

In der Gegenüberstellung und im Vergleich weisen die Archive eine Reihe von Ähnlichkeiten auf. Unter der Betrachtung verschiedener Aspekte treten allerdings jeweils andere Überschneidungen zwischen den Archiven hervor. Die Archive für Künstlerpublikationen stellen sich vor diesem Hintergrund als das dar, was Wittgenstein mit dem Begriff der Familie bezeichnet hat: *Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen. Ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren als durch das Wort „Familienähnlichkeiten“; denn so übergreifen und kreuzen sich die verschiedenen Ähnlichkeiten, die zwischen den Gliedern einer Familie bestehen: Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament, etc. etc.*¹⁵⁶

Die signifikantesten Ähnlichkeiten oder Verwandtschaften unter den Archiven werden nun abschließend zusammengeführt:

Die Archive, die von Künstlern gegründet wurden, bilden einen Bestandteil des jeweiligen künstlerischen Werkes, d. h. dass sie in einer Dialektik zu anderen Werkbereichen dieser Künstler stehen. Innerhalb des gesamten Werkes sind die Archive sowohl künstlerische Medien als auch Kunstwerke an sich.

Die Abgrenzung zu jenen Archiven, deren Gründer sich nicht als Künstler definieren, ist jedoch ungenau und kann nur ein Hilfskonstrukt darstellen: So bezeichnet van Beveren sein Archiv als Kunstwerk, obwohl er sich bereits seit Mitte der 1970er Jahre nicht mehr als Künstler betrachtete. Sohm sah sich zwar als Archivar, doch wurde sein Archiv von anderen auch als Kunstwerk wahrgenommen. Schraenen spricht von einem künstlerischen Konzept seines Archivs. Eine Kategorisierung der Archive gemäß des Kriteriums, welche Rolle ihre Gründer einnahmen, muss mit einem Verweis auf die Kunstströmungen, denen sie gewidmet waren, scheitern: Die neuen avantgardistischen Strömungen zielten darauf ab, die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst bzw. Alltag aufzubrechen. Die Archive sollten diese Grenzüberschreitung aufzeigen, so dass sie als Beispiel für diese Tendenz angesehen werden können.¹⁵⁷

Die Archive öffneten sich nach außen: Die Archivgründer stellten sich mit ihren Archiven durch verschiedene Veranstaltungen und Aktivitäten in der Öffentlichkeit dar. Sie waren aktiv in die Kunstszene eingebunden. Sohm trat unter den Archivgründern weniger durch Veranstaltungen mit dem Archiv hervor. Er war jedoch durch persönliche Kontakte zu Künstlern, zahlreiche Archivbesucher, seine Korrespondenz und die Beteiligung an Ausstellungen unmittelbar mit der Kunstszene verbunden.

Die meisten Archivgründer legten ihr Archiv an, um die künstlerischen und dokumentarischen Materialien für die Zukunft zu bewahren.

Für Carrión und van Beveren galt dieses Motiv nicht oder stand zumindest nicht im Vordergrund.

Mit den Archiven sollte ein freier und unabhängiger Raum, d. h. ein Forum für alternative Kunst, geschaffen werden.

Insbesondere trifft dies auf das *ASPC*, *Artpool*, die *Exchange Gallery* und *Zona Archives* zu und damit auf jene Archive, deren Konzepten ein politisches Moment innewohnt.

Auch wenn der Aspekt des Politischen, wie er sich im *ASPC* zeigt, Entsprechungen in den anderen Archiven findet, durchdringt er in diesen doch nicht alle Bereiche. Die konsequenteste Umsetzung einer (kultur-)politischen Kritik findet sich im *ASPC*.

In diesem Zusammenhang steht auch der folgende Aspekt: Einige Archivgründer betonten die archivischen Funktionen ihrer Archive bzw. arbeiteten mit den institutionellen Merkmalen ihrer Einrichtungen, um ihre Anliegen im Kunstkontext durchzuführen.

In den Archiven von van Beveren und Galántai sind das Künstlerische und das Institutionelle deutlich miteinander verbunden. Ihre Archive waren bzw. sind künstlerische Werke, in denen die institutionellen Merkmale des Archivs aufgegriffen und zu Elementen des künstlerischen Konzepts wurden. Hingegen überlagerte sowohl in *Other Books and So* als auch in der *Exchange Gallery* das Künstlerische die Institution Archiv.

Kommunikation bildete die Grundlage aller Archive für Künstlerpublikationen, insbesondere bis zur Mitte der 1980er Jahre.

Die Bedeutung, die der Aspekt der Kommunikation für die Archive hatte, weist darauf hin, dass er für den Kunstkontext der 1960er und 1970er Jahre ein Schlüsselkonzept darstellt. In diesem Zusammenhang ist auf ein grundlegendes Prinzip der Archive für Künstlerpublikationen zu verweisen: das Prinzip des *Assemblings*,¹⁵⁸ das auf dem Austausch, der Vielfalt und der künstlerischen Kommunikation basiert.

Der Umbruch des Kunstsystems gegen Mitte der 1980er Jahre wirkte sich auf nahezu alle Archive grundlegend aus.

Sohm und Schraenen stellten den Dokumentationsprozess ein, Sohm bereits gegen Mitte der 1970er Jahre. Er übergab sein Archiv 1981 der Staatsgalerie. Schraenen widmete sich seit Anfang/Mitte der 1980er Jahre ausschließlich der Vermittlung und ergänzte seinen Bestand nur noch im Einzelnen. Van Beveren benannte das *AIC* 1981 in *The Archives/Art Information Centre* um und leitete damit eine Phase ein, in der die Arbeit mit dem Archivmaterial vollständig in den Hintergrund rückte. 1979 beendete Carrión die Aktivitäten im Kontext des Buchladens und wandte sich im Rahmen des Archivs der Präsentation des Materials zu. Die Künstlerinitiative

Zona wurde Mitte der 1980er Jahre aufgelöst. Im Gegensatz zum Wandel, den die anderen Archive durchmachten, begann Galántai Anfang der 1980er Jahre erst, sein Archiv zu organisieren, seine Kontakte über die Mail Art weiter auszubauen und im Rahmen seines Archivs aktiv zu werden. Auch für das Archiv von Robakowski lassen sich für die Mitte der 1980er Jahre keine Anzeichen einer Veränderung feststellen. Wie bereits ausgeführt fand der gesellschaftliche und kulturelle Umbruch in den osteuropäischen Ländern zu einem späteren Zeitpunkt statt, er begann Ende der 1980er Jahre.

Der Begriff der Sammlung nach Baudrillard wurde als Maßstab eingesetzt, um *das Aktive* der Archive in der Gegenüberstellung mit Sammlungen und der Tätigkeit des Sammelns deutlicher herauszuarbeiten. Einige Archive weisen allerdings in bestimmten Aspekten Übergänge zur Sammlung auf, so etwa in der Zielgerichtetheit, dem Habitus der Archivgründer oder dem Prozess der Dokumentation. Spieker trifft eine eigene Unterscheidung zwischen dem Archiv und der Sammlung:

*Von gewöhnlichen Sammlungen unterscheiden sich Archive eben hierdurch, dass sie Sammlungen von Sammlungen sind, und dass, was sie speichern, letztendlich der Prozess des Sammelns selbst ist.*¹⁵⁹

Der Unterschied, auf den Spieker aufmerksam macht, begründet sich darin, dass das Konvolut des Archivs im Gegensatz zum Inhalt der Sammlung immer auch auf den Kontext hinweist, in dem es entstanden ist. Es bildet den Prozess seiner Entstehung mit ab. Dieses differentielle Merkmal zur Sammlung ist in den Archiven für Künstlerpublikationen evident; in ihm ist die hauptsächliche Funktion der Archive zu sehen.

Die in dieser Arbeit zusammengeführten Archive bilden eine Familie von Bedeutungen eines Archivs für Künstlerpublikationen. So unterschiedlich wie die Archivgründer stellen sich auch die einzelnen Archive dar: Sie sind individuelle Entwürfe eines an die Zeit der 1960er und 1970er Jahre gekoppelten Phänomens.

- 1 Wittgenstein erklärt den Begriff der Familienähnlichkeiten am Beispiel der Sprachen: „*Statt etwas anzugeben, was allem, was wir Sprache nennen, gemeinsam ist, sage ich, es ist diesen Erscheinungen gar nicht Eines gemeinsam, weswegen wir für alle das gleiche Wort verwenden, – sondern sie sind miteinander in vielen verschiedenen Weisen verwandt. Und diese Verwandtschaft oder dieser Verwandtschaft wegen nennen wir sie alle ‚Sprachen‘.*“ Wittgenstein PU, § 65.
- 2 Wittgenstein hat dieses Vorgehen anhand des Gegenstands der Sprache dargelegt; vgl. Wittgenstein PU, § 130. Schulte kommentiert diesen Paragraphen und umreißt die Methode, nach der ein solcher Vergleich anzufertigen ist: „*Die Arbeit des Philosophen gleicht der des Malers, der eine bestimmte Sicht der Verhältnisse möglichst genau wiedergeben will. Dieser Maler kann nicht einfach Punkt für Punkt, Farbleck für Farbleck, Umriß für Umriß die Natur ‚wiedergeben‘. Stets muß er vereinfachen, Elemente einbauen, die in der Wirklichkeit eben nicht existieren, um ein überzeugendes Bild der Realität zu schaffen. In ähnlicher Weise muß auch der Philosoph häufig vereinfachen und fiktive Elemente in seine Darstellung einfügen, um Übersicht und Vergleich zu ermöglichen.*“ Schulte 2001, S. 164.
- 3 Papritz verweist auf eine Differenzierung zwischen den Adjektiven, die sich auf die verschiedenen Ebenen des Archivs beziehen: ‚archivarisch‘ bezieht sich auf den Archivar, ‚archivalisch‘ auf das Archivkonvolut und ‚archivisch‘ auf das Archiv an sich; vgl. Papritz 1976a, S. 93.
- 4 Dazu erklärt Wittgenstein: „*Das Bild ist so mit der Wirklichkeit verknüpft; es reicht bis zu ihr. Es ist wie ein Maßstab an die Wirklichkeit angelegt. Nur die äußersten Punkte der Teilstriche berühren den zu messenden Gegenstand.*“ Wittgenstein TLP (2.1511–2.15121). Schulte führt zum Messen und Maßstab bei Wittgenstein aus: „*Eine andere Möglichkeit des Vergleichs ist die des Messens an einem bestimmten Muster. In diesem Fall werden die Dinge geordnet, indem man überprüft, wie sie sich zu einem ganz speziellen Gegenstand verhalten. Dieser Gegenstand nimmt bei der Überprüfung eine Sonderstellung ein: Er ist nicht Gemessenes, sondern Maßstab.*“ Schulte 2001, S. 165.
- 5 Vgl. Baudrillard 2001, S. 110–136.
- 6 Der in Frankreich geborene Jean Sellem wurde Anfang der 1970er Jahre mit einer Galerie, der *Galerie St: Petri*, in Lund ansässig. In ihr präsentierte er Arbeiten internationaler Künstler der Avantgarde der 1970er und 1980er Jahre. Im Kontext der Galerie gründete Sellem in den 1970er Jahren das *Archive for Experimental and Marginal Art*. Dem Archiv war mit der *Lund Art Press* ein eigener Verlag angeschlossen, in dem Künstlerbücher internationaler Künstler erschienen.
- 7 Diese kritische Haltung Schraenens gegenüber dem Kunstsystem, seinen Funktionen und Institutionen äußerte sich u. a. in den theoretischen Schriften, der Kooperation mit alternativen polnischen Kunstorten, der lange währenden Ablehnung der Zusammenarbeit mit offiziellen Institutionen, im Interesse für und in der Förderung von alternativen Kunsträumen seiner Zeit.
- 8 Es bedeutete einen Widerstand, da die einzelnen Objekte und Dokumente des Archivkonvoluts Beweise für die Existenz unabhängiger Kommunikationsstrukturen und einer unabhängigen, mit der internationalen Kunstentwicklung verbundenen Kunstszene in Polen waren; vgl. Józef Robakowski in: Schraenen 1985b.
- 9 Die Archivphase zwischen 1979 und 1991 betitelt Klanciczay im Entwurf eines Textes mit „*Artpool Illegal – Galántai-Artpool*“; vgl. Klanciczay 2005. Auch im Editorial der Zeitschrift „*AL*“ nahmen die Herausgeber auf den Status von *Artpool* und die Position der Zeitschrift Bezug; vgl. u. a. Galántai/Klanciczay 1984.
- 10 So war Video für Robakowski beispielsweise ein Medium, das eine unabhängige Kommunikation etablieren konnte; damit wurde es in seinen Augen zu einem Medium der Freiheit; vgl. Robakowski 1987/88. Robakowski erprobte die Medien nicht nur in künstlerischen (Einzel-)Arbeiten, sondern setzte sie auch gezielt zur Kommunikation und in Kooperationsprojekten ein. Ein Beispiel dafür ist das Videonal „*Infermental*“.
- 11 Wenn Galántai das Kapellenstudio als „*Wiege des kulturellen Wandels*“ bezeichnet, zeugt dies vom Willen der Veränderung und dem Bewusstsein, zu dieser Veränderung beigetragen zu haben; siehe *Artpool Art Research Center: „Balatonboglár*“. URL: <http://www.artpool.hu/Artpool.html> [Stand: September 2004].
- 12 Fohrmann 2002, S. 21.
- 13 Die Künstlerinitiative *Zona* arbeitete wie auch Schraenen mit Museen, Archiven, Bibliotheken etc. zusammen; beide nutzten in den 1980er Jahren beispielsweise auch das Massenmedium Radio. Im Gegensatz zu ihnen waren die anderen Archivgründer sehr viel offener gegenüber Kooperationen mit Kunstinstitutionen eingestellt.
- 14 Kellein 1991, S. 22.
- 15 Zur Selektionsfunktion des Archivs vgl. etwa Groys 2004b, S. 163ff.
- 16 Jochum 2004, S. 45. Vgl. dazu auch Groys 2004a, S. 143. Obrist wiederum betrachtet das Archiv nicht im Augenblick seines Entstehens – dann ist es auf die Zukunft gerichtet –, sondern in dem Moment, in dem das Konvolut bereits auf Vergangenes hinweist. Er gelangt hier zum Erinnerungsaspekt des Archivs, den er unter dem Begriff „*dynamic memory*“ erörtert; vgl. Obrist 2002, S. 26.
- 17 Vgl. beispielsweise den Brief von Guy Schraenen an Hanns Sohm vom 20.9.1990.
- 18 Higgins 1991, S. 31. Vgl. auch Conzen-Meiers 1991a, S. 7.
- 19 Zu den Künstlern vgl. Nannucci 1996, S. 108. Im Gespräch mit Theewen geht Nannucci auch auf die Situation für avantgardistische Kunst während der 1960er und 1970er Jahre ein. Sein Interesse, auch sein archivarisches Bestreben, galt Kunstrichtungen und -phänomenen, die „*an die Peripherie*“ verdrängt worden waren; vgl. Nannucci 1996, S. 109.

- 20 Vgl. Guy Schraenen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 19.
- 21 Allerdings stellte Schraenen auch die Archivfunktion der Bewahrung in den Dienst seiner Kritik. Er grenzte sein Archiv kontinuierlich zum offiziellen Kunstsystem hin ab und betonte mehrfach, dass die Dokumente verloren gingen, würden sie nicht im ASPC bewahrt; vgl. u.a. Schraenen [1974–1981] 2001.
- 22 Heuserman/Märkel/Prätorius 2002, S. 228.
- 23 Heuserman/Märkel/Prätorius 2002, S. 228f. Bereits in der Einleitung des Katalogs „interarchive“ werden die Herrschaftsdiskurse im Kunstsystem in Bezug auf die Archive von den Herausgebern und Herausgeberinnen aufgegriffen; vgl. von Bismarck et al. 2002b, S. 8f. Zur Disposition des Archivs, auf das nicht in ihm Archivierte hinzuweisen, vgl. auch Spieker 2004, S. 8.
- 24 Heuserman/Märkel/Prätorius 2002, S. 229.
- 25 Heuserman/Märkel/Prätorius 2002, S. 229.
- 26 Vgl. Groys 2004, S. 61.
- 27 Vgl. Papritz 1976a, S. 89.
- 28 Vgl. Conzen-Meairs 1991a, S. 7.
- 29 Wall spricht vom *Archiv Sohm* als einem „Ort für Ereigniskunst“ (Wall 2004, S. 293). Die klassischen Aufgaben eines Archivars liegen in der Übernahme von Archivmaterialien, ihrer Evaluierung und ihrer Aufstellung; vgl. Spieker 2004, S. 21f. Zur grundsätzlichen Problematik, die in der Konservierung von prozesshafter Kunst, insbesondere aber auch Fluxus und Eat Art liegt, vgl. Ernst 2002, S. 139f.
- 30 Insbesondere die Auflösung dieses Widerspruchs im *Archiv Sohm* macht die Besonderheit des Archivs aus und wirkte auf Sammler und Künstler dieser Zeit faszinierend. Van Beverens Äußerung bestätigt das: „*Sohm, das ist etwas anderes – ich war niemals neugierig [auf andere Archive], aber als ich zum ersten Mal zu Hanns Sohm kam, war ich so beeindruckt davon, dass man nichts sah außer weißen, geschlossenen Archivboxen, die dann voll mit Fluxus und anderen Sachen waren.*“ Interview van Beveren 2001, Z. 1815–1818. Zum gleichen Aspekt, jedoch aus anderer Perspektive schreibt Szeemann: „*Hanns Sohm verkörperte die Mischung, die Künstler wie Dieter Roth, Daniel Spoerri, Hermann Nitsch als Endlager sich wünschten: Obsession und Akribie im schmunzelnd-diskreten Mitwisser.*“ Szeemann 1991, S. 24.
- 31 Wall 2004, S. 287.
- 32 Eindrücklich beschrieben von Kellein 1991, S. 20. Dieses auch assoziative System des *Archiv Sohm* wurde erst mit seiner Überführung in die Staatsgalerie aufgelöst, da hier die Bestände Sachgruppen in alphabetischer Reihenfolge zugeordnet wurden; vgl. Kellein 1991, S. 21.
- 33 Vgl. Kellein 1991, S. 20f. Sohm selbst schrieb in diesem Zusammenhang an Armleder: „*Dear John Armleder, wow, our correspondence grows more and more hectic, thanks for the mammoth-letter, well, i worked very quickly to send you by separate mail some stamps or xeroxes of some rare or curious stamps, but to find out more, you could work in the archives for month [...].*“ Brief von Hanns Sohm an John M. Armleder vom 9.3.1977.
- 34 Nam June Paik kommt auf diesen Punkt zu sprechen: „*I once asked Sohm why he did what he did. Why did he spend countless nights to file and index and copy and cross index and refile the documents instead of going to the kneipe and have fun... or come to N.Y. with dentists good earning and go to glitzy openings... He gave that cynical and diabolical laughter that is typical for him. [...] When I was born it was Hitler and war time... and I had a very strict, diabolical father... I had to suffer from both. Then defeat and hunger... then came the communists... again I had to flee to the west... to this small village... a friend died prematurely... He hinted [at] a series of problem after problem... and these countless nights at fluxus information desk were his response. He had to escape and revenge as Maciunas did.*“ Paik 1991, S. 58.
- 35 Vgl. Kellein 1991, S. 19.
- 36 Franz Immoos und Juan J. Agius, die das Archiv nach dem Tod Carrións für den Transport nach Genf verpacken mussten, berichten von überquellenden Ordnern und Archivboxen; vgl. Interview Immoos 2004; Interview Agius 2004, Z. 388–395.
- 37 Interview Robakowski 2004, Z. 454. Darüber hinaus stellt Robakowski jedoch klar, dass ihm für die Ordnung des Bestandes aufgrund seiner künstlerischen Arbeit keine Zeit blieb. Heute erscheint es ihm wichtig, dass das Archiv geordnet und der Bestand katalogisiert wird. Dies ist einer der Gründe, weshalb er sein Archiv dem *Muzeum Sztuki* überließ; vgl. Interview Robakowski 2004, Z. 376f; 425f; 435f; 456–469.
- 38 Vgl. Baudrillard 2001, S. 110–136.
- 39 Baudrillard 2001, S. 111.
- 40 Baudrillard 2001, S. 111.
- 41 Baudrillard 2001, S. 111.
- 42 Dazu erklärt Baudrillard: „*Man sollte überlegen, ob die Sammlung überhaupt dazu angelegt wird, um vollendet zu werden, oder ob hier das Fehlende nicht eine wesentliche, übrigens positive Rolle spielt; denn dadurch wird das Subjekt wirklich aufgerüttelt. Während das Vorhandensein des beschließenden Stückes im Grunde auch das Ende des Sammlers bedeuten würde, gestattet ihm dieses fehlende letzte Glied nur das Vorspielen seines eigenen Todes durch dieses Objekt; das heißt aber, dieses Ende zu beschwören. [...] Und fügen wir hinzu, dass das Delirium dort beginnt, wo die Sammlung abschließt und nicht mehr auf dieses fehlende Stück ausgerichtet ist.*“ Baudrillard 2001, S. 118f.
- 43 Zum Erwerb von Originalwerken verfügten die wenigsten Archivgründer über die geeigneten finanziellen Mittel. Robakowski erwarb verschiedene Werke der Formisten, zu einer Zeit, als ihr Preis

- besonders niedrig war. Es sind die einzigen Werke, die er jemals angekauft hat. Erst durch das Gehalt, das van Beveren als Kunstlehrer bezog, hatte er die Möglichkeit, den Bestand des AIC durch Ankäufe gezielt zu erweitern. Er kaufte insbesondere Künstlerbücher und gab Arbeiten (vor allem Stempelarbeiten) bei *Other Books and So* in Kommission. Die meisten künstlerischen und dokumentarischen Materialien erhielt van Beveren jedoch durch den Kontakt mit Künstlern und die frühe öffentliche Bekanntheit des AIC. Sohm war der einzige Archivgründer, dem von Beginn an die finanziellen Mittel zur Verfügung standen, um Werke und Dokumente anzukaufen.
- 44 Einige der Archivgründer hatten allerdings bereits vor der Gründung ihres Archivs gesammelt oder legten während der Existenz ihres Archivs eine Sammlung an: Schraenen und Marsily besitzen noch heute eine Sammlung afrikanischer Kunst, die aus der *Galerie Kontakt* stammt. Galántai besaß eine Antiquitätensammlung, die er verkaufte, um die Aktivitäten in Balatonboglár zu finanzieren. Carrión hatte sich im Lauf seiner Studien eine umfangreiche Bibliothek angelegt, die er aufgab, als er sich der künstlerischen Arbeit zuwandte. Darüber hinaus sammelte er während der Aktivitäten im Rahmen des Archivs (Underground-)Comics. Sohm besaß vor der Gründung des Archivs eine Sammlung kostbarer Bücher. Er musste sie verkaufen, um damit das Archiv zu finanzieren. Van Beveren hatte als Schüler bereits eine Sammlung von Propagandamaterialien zur chinesischen Kulturrevolution angelegt, allerdings wurde sie bereits früh aufgelöst. Auch Robakowski legte sich während seines Studiums eine kleine Bibliothek an; zudem ist in diesem Zusammenhang erneut auf die Werke der Formisten hinzuweisen, die Robakowski in den 1960er Jahren erwarb. Sie sind jedoch nicht als Sammlung zu betrachten.
- 45 Vgl. Briefe von Ken Friedman an John M. Armleder, o. J. (*Archiv John M. Armleder/Ecart, Cabinet des estampes*, Genf). Wie bereits an entsprechender Stelle angemerkt wurde, zählte nur Schraenen seine Korrespondenz nicht zum Archivbestand. Für Carrión hingegen bildete jedoch insbesondere die private und künstlerische Korrespondenz den Archivbestand und spielte in der Archivkonzeption des Künstlers eine besondere Rolle: Als ‚persönliche Welt‘ stellte sie den Kontrapunkt zum abstrakten System der Kultur dar, das sich ebenso wie das Persönliche in seinem Archiv abzeichnete.
- 46 Deutlich wird dieser Ansatz im *ASPC*; vgl. Guy Schraenen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 19.
- 47 Baudrillard 2001, S. 133.
- 48 Baudrillard 2001, S. 133.
- 49 Vgl. Baudrillard 2001, S. 133.
- 50 Vom Konzept der „live gallery“ handelt sein Artikel in der gleichnamigen Publikation; vgl. Robakowski 2000.
- 51 Galántai 2003; vgl. auch Klaniczay 2005.
- 52 Armleder führte in sein eigenes Archiv, das *Archiv John M. Armleder/Ecart*, kein Ordnungssystem ein. Er lagerte die künstlerischen und dokumentarischen Materialien so, wie sie im Zuge der Aktivitäten der Gruppe zu ihm kamen. Aufbewahrt wurden sie in Boxen, Schachteln, Plastiktüten etc. Ein System entstand für Armleder allenfalls virtuell, in Form von Assoziationen zu und Erinnerungen an Aktivitäten. Das Archiv bildet auf diese Weise das Gedächtnis der Gruppe *Ecart*. Armleder schloss die Einführung eines Systems bzw. einer Ordnung aus: Die Archivsystematik betrachtete er als eine Methode, die einen „toten Gegenstand“ (Interview Armleder 2004, Z. 241) verwaltetet. Der Kunststraum der Gruppe *Ecart* (Buchladen, Galerie, Verlag und Performance-Gruppe) war jedoch ein lebendiges und offenes System. Die Arbeit mit den Materialien im Rahmen von *Ecart* bezeichnet Armleder als „Recycling“-Prozess (Interview Armleder 2004, Z. 1145), da sie in der künstlerischen und kuratorischen Arbeit wieder reaktiviert wurden.
- 53 Vgl. Interview Armleder 2004, Z. 1145–1176.
- 54 Den Gedanken eines im Gebrauch befindlichen Archivbestandes führt Armleder aus, wenn er über sein Archiv sagt: „*Der Impuls, das [d. h. die dokumentarische Arbeit] in Richtung eines Archiv zu machen, war da, aber ich habe die Tendenz dazu, eine Sache nicht wegzuschließen. Es ist im Grunde auch das: Ich glaube, das was wir gelagert oder zusammengebracht haben, ist sozusagen eine rohe Intelligenz. Und es ist ein ‚Memorium‘. Ein ‚Memorium‘ bildet Intelligenz. Und dann besteht die Schwierigkeit, nicht zu viel von einem kompetenten Archiv da mit hineinzubringen, denn manchmal wird das [dadurch] zu etwas Totem.*“ Interview Armleder 2004, Z. 145–153.
- 55 Baudrillard 2001, S. 111.
- 56 Vgl. Baudrillard 2001, S. 113.
- 57 Baudrillard 2001, S. 113.
- 58 Kellein betont, es sei nicht Sohms Ziel gewesen, „alle künstlerischen Äußerungen möglichst lückenlos zu registrieren und zu inventarisieren“. Kellein 1991, S. 22.
- 59 Auch Armleder und van Beveren haben sich in diesem Sinne geäußert; vgl. Interview Armleder 2005, Z. 1472–1476. Van Beveren führt beispielsweise aus: „*Ich verstehe die Sammlung von Hanns Sohm und wie er sie gemacht hat, ganz gut: Er sah in irgendeinem Buch wieder eine Abbildung von einer Zeitschrift, die er noch nicht hatte und die er haben musste, um die Geschichte wieder zu kompletieren.*“ Interview van Beveren 2004, Z. 431–434.
- 60 Vgl. Baudrillard 2001, S. 133.
- 61 Armleder stellt in diesem Zusammenhang heraus, dass das *Archiv Sohm* ein „lebendes Archiv“ war; Interview Armleder 2005, Z. 152.
- 62 Wall 2004, S. 288. Wall bezieht sich hier auf die Ausführungen von Bazon Brock; vgl. Brock 1971, S. 26–34. Auch die Berichte von Szeemann und Kellein zeugen davon, dass das *Archiv Sohm* mit

- Brocks Metapher des Arbeitsplatzes treffend umschrieben ist; vgl. Szeemann 1991, S. 24ff; Kellein 1991, S. 20f.
- 63 Gemäß Baudrillard meint dies die Ausrichtung auf den zeitgenössischen Kontext und die unmittelbare Verbundenheit mit diesem Kontext; vgl. Baudrillard 2001, S. 133.
- 64 Baudrillard 2001, S. 116f.
- 65 Baudrillard 2001, S. 116f.
- 66 Mit dem Aspekt des Seriellen setzt sich auch Ernst auseinander; er betrachtet das Serielle als Merkmal aller Speicher und damit auch von Archiven; vgl. Ernst 2002, S. 140.
- 67 Papritz 1976a, S. 90.
- 68 Papritz 1976a, S. 90.
- 69 Vgl. Papritz 1976a, S. 44–60. Vismann befasst sich mit der Entstehung von Akten und Aktenräumen im Zusammenhang mit Gesetzen; vgl. Vismann 2001, S. 67–113.
- 70 Mittelstraß 1995, S. 250. Eine andere Definition stammt von Talcott Parsons: „*Institutionen* [...] sind Komplexe von normativen Regeln und Prinzipien, die entweder kraft Gesetzes oder durch andere Mechanismen sozialer Kontrolle zur Steuerung sozialen Handelns und sozialer Beziehungen dienen – empirisch natürlich mit unterschiedlichem Erfolg. In meiner Konzeption ist nun jedes Medium mit einem funktional definierten Institutionenkomplex verknüpft.“ Parsons [1980] 1999, S. 36. Auf die Archive für Künstlerpublikationen als Institutionen wird im Kapitel IV (Abgrenzung und Festlegung des Begriffs Archive für Künstlerpublikationen) näher eingegangen.
- 71 Papritz 1976a, S. 90.
- 72 Wittgenstein PU, § 337. Der Terminus ‚Institution‘ hat in der Gebrauchstheorie eine allgemein gehaltene Bedeutung: „*Einer Regel folgen, eine Mitteilung machen, einen Befehl geben, eine Schachpartie spielen sind Gepflogenheiten (Gebräuche, Institutionen).*“ Wittgenstein PU, § 199.
- 73 „*Darum ist ‚der Regel folgen‘ eine Praxis. Und der Regel zu folgen glauben ist nicht: der Regel folgen. Und darum kann man nicht der Regel ‚privatim‘ folgen, weil sonst der Regel zu folgen glauben dasselbe wäre, wie der Regel folgen.*“ Wittgenstein PU, § 202.
- 74 Die Regelbefolgung impliziert Dauer, Wiederholung und Gleichartigkeit verschiedener Tätigkeitsabläufe. Die nicht-kommerzielle Distribution von Informationen über das Netzwerk ist ein Beispiel für eine solche anti-museale Regel in den Archiven.
- 75 An dieser Stelle ist wiederum auf den Aspekt der Offenheit des Werkes bzw. des Archivs hinzuweisen. Gerade im AIC lässt sich die Offenheit auch im Sinne von Umberto Eco's offenem Kunstwerk verstehen, das eine Vielzahl möglicher Lesarten beim Betrachter evoziert: „*Offenes Kunstwerk als Vorschlag eines ‚Feldes‘ interpretativer Möglichkeiten, als Konfiguration von mit substantieller Indeterminiertheit begabten Reizen, so dass der Perzipierende zu einer Reihe stets veränderlicher ‚Lektüren‘ veranlaßt wird; Struktur schließlic als ‚Konstellation‘ von Elementen, die in wechselseitige Relationen eintreten können.*“ Eco 1977, S. 154. Auf das AIC passt der von Eco geprägte Begriff der „*Struktur einer Rezeptionsbeziehung*“ (Eco 1977, S. 15): Stärker als die anderen Archivgründer hat van Beveren die Wahrnehmung des Archivs durch die Öffentlichkeit in Konzept und Realisierung des AIC integriert. Er gab einen Raum oder eine Idee vor, die durch die Reaktionen von Künstlern, Kulturschaffenden und der Öffentlichkeit Gestalt annahm.
- 76 Van Beveren fasst sein Archiv als Kunstwerk auf; vgl. Interview van Beveren 2004, Z. 884–895.
- 77 Vgl. Menne-Haritz 1992, S. 39. Schreckenbach erklärt zur Archivwürdigkeit: „*Insgesamt geht es also um Unterlagen, die archivwürdig sind bzw. bleibenden Wert haben und von einem Archiv (zur dauerhaften Aufbewahrung) übernommen werden.*“ Schreckenbach 2000, S. 162.
- 78 Derrida 1997, S. 13f.
- 79 Derrida 1997, S. 14.
- 80 So formuliert Derrida den Gedanken einer Dekonstruktion von Institution: „*Keine politische Macht ohne Kontrolle des Archivs, wenn nicht gar des Gedächtnisses.*“ Derrida 1997, S. 14 (Anmerkung).
- 81 Groys führt dazu aus: „*Der unsichtbare Unterschied durch die Aura – ein seelischer Unterschied, wenn man so will – wird erst dann nötig, wenn es den körperlichen, materiellen Unterschied [zwischen Original und Reproduktion] nicht mehr gibt. Nun unterscheidet sich die Topologie der Aura, wie sie von Benjamin entworfen wurde, bekanntlich wesentlich von der üblichen Topologie der Seele. Die Aura ist das Verhältnis zu dem Ort, an dem es sich befindet – zu seinem äußeren Kontext. Nicht die Seele des Kunstwerks befindet sich in seinem Körper, sondern der Körper des Kunstwerks befindet sich in der Aura, in der Seele.*“ Groys 2004b, S. 168. Laut Groys ist einzig der Kontext entscheidend dafür, ob ein Original oder eine Reproduktion vorliegt; vgl. Groys 2004b, S. 171.
- 82 Vgl. auch Derrida 1997, S. 25.
- 83 Spieker 2004, S. 12.
- 84 Wall verweist auf den Diskurs in den 1960er und 1970er Jahren, der sich gegen eine Vereinnahmung des Museums durch gesellschaftspolitische Zusammenhänge richtete: „*Das Museum sollte Kunstarchiv bleiben und seine Aufgabe in Bewahrung künstlerischer Werte und ihren Erhalt im Strom gesellschaftlicher und kultureller Veränderungen sehen.*“ Wall 2004, S. 248. Gegen diesen Diskurs richtete sich Schraenen und setzte diesem sein eigenes, von gesellschaftspolitischen Zusammenhängen bestimmtes Archiv entgegen.
- 85 Es lässt sich hier in Übertragung des Begriffs von Groys von einer ‚Aura des Museums‘ sprechen. Anhand des Beispiels MoMA legt Wallach die Aspekte offen, die die Wahrnehmung im Museum determinieren; vgl. Wallach 1992, S. 283. Wallach weist auf die Macht des Museums hin, die in seiner

- Funktion zu legitimieren liegt, wenn er die Worte Alfred Barrs zitiert, die im Eingang zur Dauer- ausstellung des Museum of Modern Art auf einer Plakette geschrieben stehen. Das Museum sei dazu verpflichtet, seine Anstrengungen auf Folgendes zu richten: „the conscientious, continuous and resolute distinction of quality from mediocrity“ (Alfred Barr, zit. nach: Wallach 1992, S. 283). Dem Museum wird von der Gesellschaft eine nobilitierende Funktion zugeschrieben.
- 86 Die Strategie, sich Strukturen des offiziellen und konventionellen Kultursystems zu bedienen, findet sich beispielsweise in der Anwendung des Radios, das Schraenen seit den 1980er Jahren zur Vermittlung von Kunst nutzte. Spieker betont insbesondere die Selektionsfunktion der Archivare; vgl. Spieker 2004, S. 7f. Schraenen traf in der Tat eine Auswahl. Erstens schloss er a priori alles aus, was in den Museen ohnehin gesammelt wurde. Zweitens traf er unter den Materialien der alternativen Kunstszene eine Auswahl auf der Basis persönlicher Kriterien; vgl. Guy Schraenen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 29.
- 87 Vgl. Foucault 1981, S. 186f.
- 88 Foucault 1981, S. 187.
- 89 Vgl. dazu auch Spieker 2004, S. 17.
- 90 Foucault 1981, S. 188.
- 91 Guy Schraenen auf einer internen Tagung im *Neuen Museum Weserburg Bremen*, 5.6.2005. Schraenen korrigierte zugleich den von ihm gewählten Untertitel der Archivausstellung 2001 und des Katalogs, der zu dieser Ausstellung erschienen war, „Out of Print. An Archive as artistic concept“. Es sei ein politisches Konzept, das dem Archiv zugrunde liege, kein künstlerisches.
- 92 Vgl. Brief von György Galántai an Hans-Joachim Neubauer (DAAD), 5.12.1999, Budapest.
- 93 Vgl. Schreckenbach 2000, S. 168; 172ff.
- 94 So fand Galántai zur Formel „Art = The Documentation of the Idea“; vgl. Galántai 1999b.
- 95 Projekte, in denen Carrión seine eigenen, privaten Erfahrungen und Kontakte einbrachte und deren Dokumentation anschließend wieder ins Archiv zurückfloss, stellen beispielsweise die Medienprojekte dar; vgl. Ruhé 1992, S. 73; 76.
- 96 Nach Menne-Haritz umfasst die Archivierung einerseits bestandserhaltende, andererseits magazin- technische Maßnahmen; vgl. Menne-Haritz 1992, S. 39.
- 97 In den Buchladen nahm Carrión alle Werke auf. Erst mit der Einrichtung eines Archivs traf er eine Auswahl unter den Arbeiten, die er hier aufnehmen wollte.
- 98 Vgl. Józef Robakowski in: Schraenen 1985b.
- 99 Archiv und Kunstort bildeten bis 1985 eine Einheit.
- 100 Nannucci 1987b.
- 101 Siehe die fotografische Abbildung in: Staatsgalerie Stuttgart 1991, S. 6.
- 102 Auch die Selektion zählt zu den Aufgaben des Archivars, doch muss ihre Ausführung durch Sohm differenziert betrachtet werden: Sohm nahm die meisten der ihm zugesandten Materialien in sein Archiv auf. Er tauschte jedoch auch vieles weiter, die nicht unter die von ihm gesetzten Schwerpunkte fielen bzw. die nicht in einem Bezug zu diesen standen. In einem Brief bezeichnet sich Sohm selbst als Archivar; vgl. Brief von Hanns Sohm an Silke Paull vom 28.1.1976.
- 103 Der Grund für diesen Rückgriff liegt einerseits in Robakowskis intensiver Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte, insbesondere mit der polnischen und russischen Avantgarde. Darüber hinaus beschäftigte er sich bereits während seines Studiums der Konservierung und Museumswissenschaft mit alternativen Kunstorten und Archiven. Andererseits fühlt sich Robakowski mit der Geschichte der Kunstszene in Lodz, in der die Entstehung des *Muzeum Sztuki* eine besondere Rolle spielt, verbunden.
- 104 Schraenen [1974–1981] 2001.
- 105 Die Grenzen der künstlerischen Bedeutung der Mail Art werden an den Äußerungen verschiedener Künstler und Kunstschaffender deutlich, beispielsweise an der Postkarte von Carrión, auf die folgender Satz gedruckt war: „*The „I-want-to-be-in-your-catalogue-no-matter-what-the-theme-of-your-project-is“*“ (1982), und an der Karte von van Beveren „*Stop, please stop!*“. Van Beveren datiert diese Postkarte auf den Anfang der 1980er Jahre (vgl. Interview Beveren 2004, Z. 336–357). Ben Vautier verschickte bereits 1981 die Postkarte „*Le Mail Art: c'est devenu un petit système pour récupérer des œuvres originales à l'œil, c'est de l'escroquerie.*“ Mit diesen Arbeiten thematisierten die Künstler die Sachverhalte, die das Mail-Art-System kollabieren ließen. Sie distanzieren sich von der Mail Art, indem sie auf Einladungen zu Mail-Art-Projekten ausschließlich mit den genannten Karten reagierten.
- 106 Näheres dazu im Kapitel II.4 (*Exchange Gallery*).
- 107 Im Laufe der 1980er und 1990er Jahre kam es beispielsweise zu verschiedenen gemeinsamen Projekten mit den Gründern der Einrichtungen, die Galántai und Klanciczay besucht hatten. Es zeigt sich, dass *Artpool* unmittelbar von Einrichtungen und Künstlern geprägt worden ist; vgl. auch Pernecky 1996a, S. 41f.
- 108 Darüber hinaus veränderte sich auch van Beverens Rolle im Zusammenhang mit dem AIC: Er war Künstler, Kunst-Organisator, Kurator, Archivar und Galerist.
- 109 Zona o. J., S. 8.
- 110 Vgl. Interview Agius 2004, Z. 1080f.
- 111 Vgl. Szóke 1993.

- 112 Dieser Ansatz beruht bei Galántai auf zwei Kunstkonzepten, die einerseits von ihm, andererseits von Szöke definiert worden sind: Attitude Art und Connection Art. Letzteres Kunstkonzept basiert auf dem Austausch von Ideen und Informationen, der Partizipation an einem Netzwerk und gemeinsamen künstlerischen Aktivitäten (vgl. Szöke 1993). Für Näheres zu diesen Kunstkonzepten siehe Kapitel II.7 (*Artpool Archive*).
- 113 Vgl. Ulises Carrión, zit. nach: Schraenen 1992c, S. 37.
- 114 Carrión [1979] 1980a, S. 51.
- 115 Carrión [1979] 1980a, S. 51.
- 116 In diesem Sinne sind auch Mail-Art-Projekte eine Form der Kunstorganisation. Ein Projekt besteht nicht aus einem Einzelstück, sondern setzt voraus, dass die Mail-Art-Arbeiten zusammengeführt und dass dem Projekt in Form einer Ausstellung oder Publikation eine auch formale Struktur verliehen wird. Die Organisation dieser Projekte, von ihrer Initiierung bis zum Versand der Publikation, lag in den Händen des Künstlers.
- 117 Nicht nur Buchladen und Archiv belegen dies, sondern auch die Medienprojekte Carrións: Das „Erratic Art Mail International System“ war der Versuch, Distributionsstrukturen zu entwickeln und zu erproben. Mit „Lilia Prado Superstar“ untersuchte Carrión Mentalitäten und kulturelle Unterschiede. In „In Alphabetical Order“ setzte er sich mit abstrakten Ordnungsstrukturen auseinander.
- 118 Vgl. Carrión [1979] 1980a, S. 54.
- 119 Dasselbe künstlerische Konzept lag für ihn Mail-Art-Projekten zugrunde; vgl. Carrión [1979] 1980a, bes. S. 54.
- 120 Der Grund liegt auch darin, dass die künstlerischen Gesamtkonzepte und Arbeitsgebiete beider Künstler sich in bestimmten Aspekten überschneiden. Eine Parallele ist darin zu sehen, dass beide Künstler theoretisch arbeiteten. Für Carrión ergab sich diese Arbeit aus dem Studium der Philosophie und Literatur, für Robakowski aus dem Studium der Kunstgeschichte und der Museumswissenschaft. Beide betrachteten ihre theoretischen Reflexionen als Bestandteil ihres künstlerischen Wirkens.
- 121 Robakowski 2004, S. 25.
- 122 Robakowski 2004, S. 25.
- 123 Guzek, Łukasz: „Energy vs Form: The War Between Postmodernism and Modernism“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/guzek.htm> [Stand: Januar 2005].
- 124 Seine Theorie der Energie setzte Robakowski nicht nur im Archiv um, sondern auch in den Videoarbeiten. Ein Beispiel ist das bereits erwähnte Werk „A Test“ (1971), in dem er die Retina der Zuschauer mit Lichtreflexen attackiert; Licht steht hier für Energie. Ein anderes Beispiel ist die Video-Zeitschrift „Infermental“, die eine Kommunikation unter Künstlern auf der Basis ihrer Videos förderte.
- 125 Carrión und Robakowski gingen häufig von der privaten oder subjektiven Ebene aus, um abstrakte Strukturen zu untersuchen. Hier ist auf die Videoarbeiten und Performances Robakowskis hinzuweisen, die in den Bereich der Body Art hineingehen (u. a. „I am electric“, Performance/Fernsehübertragung/Video, 1995/1996; „Gee! My leg hurts...“, Video, 1990; „My videomasochisms“, Video, 1989/1990). Für Carrión sind beispielsweise jene Medienprojekte zu nennen, in die er seine Freunde einband (u. a. „Gossip, Scandal and Good Manners“, 1980/1981; „In Alphabetical Order“, 1979).
- 126 Mittels des singulären Ereignisses, über das die Einladungskarte Auskunft gibt, lässt sich über den Bestand des Archivs und seine Ordnung ein Kontext rekonstruieren. Nannucci formuliert diesen Gedanken in seinem Künstlerbuch „Stored Images“: „Spuren einer wiederherstellbaren Geschichte, Reihenfolge und Ordnung der Begleitumstände in Hinblick auf eine Wiederkehr des Gedächtnisses. Das Ereignis, ein Rest, der übrigbleibt.“ Nannucci 1992.
- 127 Vgl. Nannucci 2005.
- 128 Im Katalog „Out of Print“ führt Schraenen aus, was er unter *neuen kulturellen Strategien* versteht: „During a period in which, on the one hand, artists expressed themselves through ephemeral works, installations and performances, and during which, on the other hand, they continually overcame the formal limitations of creation, it became imperative to find new channels of communication.“ Guy Schraenen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 27.
- 129 Vgl. u. a. Guy Schraenen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 27.
- 130 Vgl. Guy Schraenen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 27; Conzen-Meairs 1991a, S. 7. Conzen-Meairs zufolge hat sich Sohm für die Arbeit von Künstlern interessiert, „die gegen das heroische Künstlerbild opponierten und sich auf eine Ebene der Kreativität begaben, die die Annäherung an das Alltägliche suchten“. Conzen-Meairs 1991a, S. 10.
- 131 Vgl. Józef Robakowski in: Schraenen 1985b. Offenheit zeigt sich in der *Exchange Gallery* auch darin, dass Robakowski unter den Gegenständen, die ihm zugeschickt oder übergeben wurden, keine Auswahl traf; vgl. Robakowski 2003.
- 132 Dieser Auffassung von Realität entspricht für Robakowski auch das Medium Video; vgl. Robakowski 1987/88. Für Carrión und Robakowski war das Archiv in ihrem Werk ein Medium unter anderen.
- 133 Guzek weist darauf hin, dass Robakowski seine Theorie der Energie in der Auseinandersetzung mit dem Konzept der Energie der Konstruktivisten und hier insbesondere dem von Malewitsch entwickelte; darüber hinaus geht Guzek auf das dynamische Energiekonzept Robakowskis ein: „Nowadays energy itself is a value. The dynamics of the system and the reality's changeability constitute values. The contemporary world has assumed a shape of energy. The results of its influence and their

- final forms are less important since they continually undergo changes. [...] It is believed that lability is a vivifying force that protects from the evils of totalitarianism, fundamentalism, integrism [sic], nationalism, racism, sexism and all kinds of intolerance.*" Guzek, Łukasz: „Energy vs Form: The War Between Postmodernism and Modernism“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/guzek.htm> [Stand: Januar 2005].
- 134 Vgl. Nannucci 1992.
- 135 Interview van Beveren 2004, Z. 893.
- 136 Agius bestätigt dies: „I remember that he told me, he wanted to keep ‚something‘ open to the public. But another reason was, that he preferred to have [the material] at home, because it was easier to work with his material.“ Interview mit Agius 2004, Z. 555ff.
- 137 Vgl. u. a. Schraenen [1974–1981] 2001.
- 138 Vgl. Interview van Beveren 2004, Z. 1152.
- 139 Mit *The Archives/Art Information Centre* distanzierte sich van Beveren zwischen 1981 und 1989 von der Kunstszene und ihrem Netzwerk; Galerieausstellungen und Projekte fanden unabhängig vom Archiv statt.
- 140 Higgins verwendet den Begriff der ‚Narration‘, um den Charakter des *Archiv Sohm* zu beschreiben; vgl. Higgins 1991, S. 31. Dies steht im Gegensatz zu Robakowskis Archivkonzept. Der polnische Künstler wandte sich insbesondere gegen die Übertragung narrativer Gedächtnisformen auf die *Exchange Gallery*.
- 141 Wall 2004, S. 285f. Wall bezieht sich in seinen Ausführungen auf das *Archiv Sohm* in der *Staatsgalerie Stuttgart*. Seine Erläuterungen gelten jedoch in gleichem Maße für das *Archiv Sohm* vor 1981.
- 142 Conzen-Meairs 1991a, S. 11.
- 143 Conzen-Meairs 1991a, S. 11.
- 144 An dieser Stelle ist noch einmal auf die Unterscheidung hinzuweisen, die Jochum zwischen Archiv und Bibliothek trifft: Das Archiv, so Jochum, sei im Gegensatz zur Bibliothek der Ort, an dem die Aktivitäten und Handlungen auf die Zukunft gerichtet wären. Die Aktivitäten und Handlungen im Archiv zielen nicht darauf ab, die Zukunft unmittelbar zu gestalten. Vielmehr nimmt das Archiv die Dokumente auf, die während des Handelns für die Gestaltung der Zukunft entstehen; vgl. Jochum 2004, S. 45. Dieser Archivdefinition lässt sich das *Archiv Sohm* zuordnen.
- 145 Dies entspricht dem Potential von Archiven, wie Foucault es herausgestellt hat: „Die Beschreibung des Archivs entfaltet ihre Möglichkeiten (und die Beherrschung ihrer Möglichkeiten) ausgehend von Diskursen, die gerade aufgehört haben, die unsrigen zu sein; ihre Existenzschwelle wird von dem Schnitt gesetzt, der uns von dem trennt, was wir nicht mehr sagen können, und von dem, was außerhalb unserer diskursiven Praxis fällt; sie beginnt mit dem unserer eigenen Sprache Äußerer; ihr Ort ist der Abstand unserer eigenen diskursiven Praxis.“ Foucault 1981, S. 189f.
- 146 Nannuccis Archiv besaß während der 1960er und 1970er Jahre ein politisches Moment. Das Konzept von *Artpool* war ebenfalls politisch ausgerichtet, Galántai beendete allerdings den Dokumentationsprozess nicht mit dem Wandel des politischen Systems in Ungarn.
- 147 Ulises Carrión [1972], zit. nach: Hellión 2003c, S. 14.
- 148 Vgl. Ronduda 2004, S. 35ff.
- 149 Vgl. Carrión [1979] 1980a, S. 52.
- 150 Carrión [1979] 1980a, S. 52f.
- 151 Als mentale Objekte sind sie von ihrem materiellen Wert und ihrer visuellen Form losgelöst; vgl. Robakowski 2003.
- 152 Carrión spricht von einer *original identity* der Materialien; vgl. Carrión [1979] 1980a, S. 52.
- 153 Interview Nannucci 2005, Z. 90–92.
- 154 „Nach diesen Ausstellungen [gem. ist insbesondere „Please send information“, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven] kamen ganz viele Künstler, die [...] auch etwas schickten und [...] dachten, ihre eigene Kunst [...] öffentlich zu machen. Die dachten, das nächste Mal hat er wieder eine Ausstellung, dann steht mein Name auch in der Gruppenausstellung im Museum Eindhoven.“ Interview van Beveren 2005, Z. 247–253.
- 155 Brief von Hanns Sohm an Klaus Groh vom 21.6.1975.
- 156 Wittgenstein PU, § 67.
- 157 Verschiedene Tätigkeiten der Archivgründer, die sich nicht als Künstler bezeichnen/bezeichneten, lassen sich unter künstlerischer Perspektive betrachten: Schraenen nahm an Mail-Art-Projekten teil. Sohm realisierte beispielsweise nach Anweisungen der Künstler verschiedene Werke. Auch wurde wie erwähnt das *Archiv Sohm* von einigen Besuchern als Kunstwerk wahrgenommen; vgl. Conzen-Meairs 1991a, S. 11. Van Beveren war auch nach seiner Entscheidung, die Rolle des Künstlers aufzugeben, mit künstlerischen Aktionen, beispielsweise Stempelaktionen, im Kunstkontext aktiv.
- 158 Zum Begriff des Assemblings vgl. u. a. Schraenen [1988] 2001, S. 4. Zum Assembling im Werk Robakowskis vgl. Ronduda 2004, S. 37.
- 159 Spieker 2004, S. 14f.

IV

Abgrenzung und Festlegung des Begriffs Archiv für Künstlerpublikationen

Die Archive für Künstlerpublikationen werden im Folgenden dem fachwissenschaftlichen Archivbegriff sowie den Begriffen Sammlung und Nachlass gegenübergestellt. Die Grenzen dieser Begriffe sollen in ihrer Anwendung auf das Phänomen der Archive für Künstlerpublikationen dargelegt und erörtert werden. Anschließend werden verschiedene Archivtypen vorgestellt, die neben den Archiven für Künstlerpublikationen während der 1960er bis 1980er Jahre im Kunstkontext entstanden.

Auf der Grundlage dieser Analyse und der Ergebnisse des vorangegangenen Vergleichs werden die notwendigen und hinreichenden Bedingungen aufgeführt, die Archive aufweisen müssen, um als Archiv für Künstlerpublikationen bezeichnet werden zu können.

Abschließend wird die Verbindung unter den Archiven für Künstlerpublikationen erörtert und der Ansatz für eine Untersuchung der Frage nach einer geografischen Verortung der Archive skizziert und begründet.

1 Das Verhältnis der Archive für Künstlerpublikationen zum Archivbegriff

1.1 Der Archivbegriff in der Archiwissenschaft

Seit der Begriff Archiv als deutliches Lehnwort besteht, unterliegt er einem beständigen Bedeutungswandel.¹ Anhand dieses Wandels lässt sich nachvollziehen, dass seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert mit dem Begriff Archiv in erster Linie das Schriftgut bezeichnet wurde. Die ersten Fachdefinitionen des deutschsprachigen Raums stammen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Während der 1950er und 1960er Jahre fand eine umfassende Diskussion um die Definition des Archivbegriffs statt, in der sich die Fachtheoretiker darum bemühten, die Archivterminologie zu vereinheitlichen.² Für die 1970er Jahre stellte Papritz fest, dass mit dem Begriff Archiv sowohl der architektonische Raum als auch ein Schriftgutkomplex bzw. eine Sammlung mehrerer Schriftgutkomplexe bezeichnet wird.³ Papritz selbst vertritt die Auffassung, die Definition des Archivbegriffs nicht zu eng zu fassen und verweist vor dem Hintergrund der vielfältigen Erscheinungsformen von Archiven auf die Definition von Küch: Hier meint ‚Archiv‘ ein geschäftliches oder privates Schriftgut, das organisch gewachsen und zur dauerhaften Aufbewahrung bestimmt ist.⁴ In der aktuellen Fachliteratur wird diese Erklärung, die auf das Schriftgut fokussiert ist, relativiert, wie an entsprechender Stelle aufzuzeigen sein wird. Noch in den 1990er Jahren wurde ein Definitionsbedarf hinsichtlich des Archivbegriffs und der Archivterminologie angemahnt. Es ist zudem auf die unterschiedliche Definition des Archivbegriffs in verschiedenen Sprachgebieten hinzuweisen.⁵

Der Begriff des Archivs heute nimmt im allgemeinen Sprachgebrauch zahlreiche Bedeutungen an. Sie leiten sich zwar von den Hauptbedeutungen, ‚Institution‘ und ‚Schriftgutkomplex‘, ab, sind jedoch zum Teil mit der Fachdefinition unvereinbar.⁶ Menne-Haritz definiert das Archiv wie folgt: *Institution oder Organisationseinheit, die † Archivgut erfasst, erschließt, erhält und zugänglich macht. Im übertragenen Sinne auch ihr Gebäude, aber eher selten die archivierten Unterlagen [...]. Der Begriff setzt die Abschließung der Aufzeichnungen voraus und impliziert ihre vorübergehende, jederzeit aber widerrufbare Auslagerung aus dem aktiven Gedächtnis.*⁷

Menne-Haritz führt hier verschiedene Fachbegriffe auf, die im Folgenden noch erörtert werden. Oldenhege gelangt zu einer ähnlichen Definition, wenn er schreibt, „[...] daß ein Archiv eine Einrichtung ist, die Archivgut unabhängig vom Archivträger zu sichern, nutzbar zu machen und wissenschaftlich zu verwerten hat“.⁸ Deutlich zeigt sich an den aktuellen Defini-

tionen, dass die zentrale Bedeutung des Begriffs heute nicht mehr das ‚Schriftgut‘ einnimmt, sondern mit dem Begriff Archiv die ‚Einrichtung‘ oder *Organisationseinheit* an sich bezeichnet wird.

Im Weiteren wird der Begriff des Archivs auf dem Stand der Diskussion der 1950er bis 1970er Jahre, das heißt dem Forschungsstandpunkt der Zeit, in der die besprochenen Archive aktiv waren, erörtert. Papritz schließt grundsätzlich das Privatarchiv mit ein und bescheinigt damit auch dessen Archivgut einen dauerhaften Wert.⁹ Zudem hält er die Forderung, dass sich ein Archiv an einem zuständigen Ort befinden müsse, nicht für berechtigt.¹⁰ Dabei geht er von folgendem Sachverhalt aus: Die Entstehung des Archivguts wird durch das Verhältnis des Archivs zur Registratur bestimmt. Die Registratur ist in ihrer hauptsächlichen Bedeutung die Gesamtheit des Schriftguts, das aus den sämtlichen Vorgängen einer Behörde, einer Behördenabteilung, einer juristischen (oder physischen) Person bzw. Personengruppe erwachsen ist und dort noch in Gebrauch ist.¹¹ Nur das Registraturgut,¹² das zur dauernden und unbefristeten Aufbewahrung (Permanenz) bestimmt ist, wird zum Archivgut.¹³ Dem Archivar kommt die Aufgabe der Wertung zu: Er trifft die Entscheidung darüber, welche Schriftstücke und sonstigen Dokumente zur Aufbewahrung bestimmt sind, was bedeutet, dass die Entscheidung über Auslese und Kassation in seiner Verantwortung liegt. Das Archiv lässt sich somit auch aus der Perspektive der Registratur beschreiben und ist hier „die Gesamtheit des archivwürdigen Schriftgutes der Registratur“.¹⁴

Für den Stand der Fachwissenschaft in den 1970er Jahren ist zu konstatieren, dass die niederländische Archivdefinition in diesem Aspekt weiter gefasst ist. In der Fachtheorie wurde nicht stringent zwischen Archivgut und Registraturgut unterschieden. Das niederländische *archieef* setzt Papritz mit ‚Behördenschriftgut‘ gleich; es umfasst sowohl das bei „der Behörde befindliche als auch das in einem Archiv (nach deutscher Sinnggebung) abgelieferte Schriftgut.“¹⁵ Der Unterschied zwischen dem niederländischen Archivbegriff und einer Sammlung liegt dann in der Zweckhaftigkeit, mit der das Schriftgut versammelt ist. Erst wenn ein bestimmter Zweck die Unterlagen vereint, kann nicht mehr von *archieef*, sondern muss von *verzameling* („Sammlung“) gesprochen werden. In diesem Zusammenhang ist auf die Definition des Archivbegriffs im italienischen Sprachraum hinzuweisen. Unter dem Wort *archivio* wurde in den 1970er Jahren behördliches und privates Schriftgut verstanden; dies galt auch für den Sprachgebrauch des französischen Begriffs *les archives*. Allerdings wurden folgende Arten des Schriftgutes im Italienischen unterschieden: *Archivio corrente* meinte das laufende Schriftgut der Stelle, bei der es erwächst, *archivio di deposito* bezeichnete die Registratur und *archivio storico* entsprach dem deutschen Begriff Archiv.¹⁶

Das Archiv ist in Bezug auf sein Archivgut, im Gegensatz zur Sammlung, organisch gewachsen.¹⁷ Daraus ergibt sich das Provenienzprinzip, d. h. der Grundsatz, der die Wahrung der Herkunftsgemeinschaft betrifft.¹⁸ Die

Sammlung unterliegt einer Zwangsläufigkeit, die sich aus der Serialität ihrer Objekte ergibt und in diesem Zusammenhang auf ihre Vollständigkeit abzielt. Bei der Ergänzung und Vervollständigung der Sammlung folgt der Sammler einem Plan oder Sammlungskonzept. Die Umsetzung dieses Konzepts ist vom Ermessen und von den Möglichkeiten des Sammlers abhängig.

Ein Archiv muss, da es organisch gewachsen ist, keiner Ordnung unterliegen. Das Postulat einer Ordnung ist in den meisten Definitionen nur indirekt enthalten. Papritz betont, dass sich das Archivgut je nach Archivpraxis auch als eine Art Ablagerung in Sedimenten darstellt und bisweilen sogar Chaos in einem Archiv vorherrschen kann. Er gelangt vor diesem Hintergrund zu folgender Feststellung:

*Wenn die Forderung der Ordnung aufrechterhalten werden sollte, so würden viele Archive dieses Titels [„Archiv“] verlustig gehen!*¹⁹

Papritz schließt aus seiner Feststellung, dass von einem Archiv zu sprechen ist, wenn alle Kriterien, abgesehen von dem der Ordnung, erfüllt sind.

Die Sammlung hingegen lässt ein ‚Organon‘ entstehen, d. h. eine Ordnung, die dem Sammlungskonzept entspricht.²⁰

In Bezug auf die Materie, der das Archiv gewidmet ist, schlägt Papritz den allgemeinen Begriff der Dokumentation vor, der für ihn alle Arten der verschiedenen Erscheinungsformen des Bestandes umfasst.²¹

Das Archivgut ist eng mit dem in der Archivterminologie zentralen Begriff der Archivwürdigkeit verbunden: Archivwürdig sind jene Dokumente, die von bleibendem Wert für die Forschung, die Erfüllung öffentlicher Aufgaben und die Sicherung berechtigter privater Interessen sind.²² Meisner und Leesch sprechen von innerem und äußerem Wert: Mit dem inneren Wert ist der geschichtswissenschaftliche, rechtliche, administrative, technische, literarische und/oder biografische Wert gemeint. Der äußere Wert bezieht sich hingegen auf die Seltenheit und/oder auf das Material, aus dem das Registraturgut besteht.²³ Archivwürdigkeit stellt ein Bewertungskriterium dar;²⁴ das Archivgut ist somit bewertetes Registraturgut.

Für die 1970er Jahre konstatiert Papritz, dass der Begriff Archivwürdigkeit relativ ist, da der Zweck der archivischen Bewahrung sich im Laufe der Geschichte gewandelt hat und in unterschiedlichen Ländern und Provenienzstellen ein jeweils anderer sein kann.²⁵

Theorie und Praxis der Archivierung umfassen die Maßnahmen zur Umwandlung von Registraturgut in Archivgut. Sie liegen bei öffentlichen Archiven in bestandserhaltenden und magazintechischen Tätigkeiten. Diese schließen die Erfassung des Archivgutes, die Übernahme, die Verwahrung und Sicherung auf Dauer, die Instandsetzung, die Erschließung sowie Nutzbarmachung, gemeint ist die Verzeichnung, und schließlich auch die Auswertung ein.²⁶ Der Aufgabenbereich ist jedoch nicht einheitlich definiert. Viele Archive gehen nur bis zur Nutzbarmachung ihres Archivgutes, in anderen Archiven gehören auch Auswertung, d. h. Forschung, und Öffentlichkeitsarbeit, beispielsweise die Herausgabe von Publikationen, zur Archivierung.

1.2 Die Archive für Künstlerpublikationen vor dem Hintergrund der fachwissenschaftlichen Archivdefinition

Der Archivbegriff in seiner Bedeutung als Institution

Im fachwissenschaftlichen Sprachgebrauch wird mit dem Begriff des Archivs heute, aber auch ansatzweise seit den 1950er Jahren, eine Institution zur Bewahrung von Archivgut bezeichnet. Die Archive für Künstlerpublikationen waren während der 1960er bis einschließlich der 1980er Jahre private Einrichtungen,²⁷ die auf die Initiative von Einzelpersonen zurückgingen. Prinzipiell kann von den Archiven als Institutionen gesprochen werden, da der Begriff Institution relativ offen ist und im allgemeinen Sinn Einrichtung meint. In Bezug auf die Archive für Künstlerpublikationen lässt sich der Begriff Institution jedoch genauer bestimmen: Die Archive wurden unter einem bestimmten Namen und einer bestimmten Ausrichtung von den Archivgründern in der Öffentlichkeit dargestellt, sie nahmen unter dem Namen ihres Archivs Kontakte auf, sie machten ihre Archive der Recherche und Forschung zugänglich und sie grenzten sich auf der Grundlage dieser Merkmale von anderen Institutionen ab.²⁸

Zur Entstehung der Archivbestände

Für alle hier untersuchten Archive gilt, dass ihre Bestände aus den Aktivitäten, die die Archivgründer in ihrem Rahmen entfalteten, grundsätzlich organisch gewachsen sind.²⁹ Diese Aktivitäten umfassten nicht nur die Organisation von und Teilnahme an Veranstaltungen sowie die Korrespondenz mit anderen Künstlern, Künstlergruppen, Kunstschaffenden etc. Gemeint ist auch die Dokumentation dieser Aktivitäten.³⁰ Für die Archive für Künstlerpublikationen lässt sich daher feststellen, dass sie das künstlerische und dokumentarische Material respektive das Archivgut selbst generierten, indem die Archivgründer mit dem Material arbeiteten, das der Kommunikation und dem Austausch diente. Die Materialien der Archive waren nicht nur Informationsquellen, sondern beispielsweise auch Ausstellungsobjekte.

Die Archive bzw. die Archive in ihrer Funktion als Kunstorte – und dies umfasst auch ihre Funktion als Galerien, Verlage, Ausstellungsorganisationsbüros (*AIC*), Künstlertreffpunkte etc. – stellen daher selber Provenienzstellen dar. Auch erwuchs das Material aus den Aktivitäten im Rahmen von Kunstorten, die einigen Archiven vorausgingen, so dem Kapellenstudio Galántais, der *Galerie Kontakt* oder dem Verlag *Exempla*. Eine Bestimmung der Provenienz eines großen Teils der einzelnen Archivalien ist daher nahezu unmöglich. Die Archivgründer verstanden ihre Archive in der Gesamtheit aller ihrer Funktionen als Archive.

Zur Bewertung und Übernahme der Materialien

Eine vorgeschaltete Registratur ist für die Archive nicht auszumachen. Sie vereinten sowohl das Archivgut als auch das ‚Registraturgut‘, womit hier die Werke, Materialien und die Korrespondenz etc. gemeint sind, die bei ihnen eintrafen und mit denen sie arbeiteten. Sie waren daher selbst Sammlungsstelle des Schriftgutes bzw. des künstlerischen und dokumentarischen Materials.³¹

Die Materialien der Archive für Künstlerpublikationen lassen sich nicht eindeutig in Registratur- und Archivgut einteilen. Diese Unterscheidung kann im Grunde erst ab dem Zeitpunkt *sicher* getroffen werden, als die Archivgründer beschlossen, ihre Aktivitäten im Kunstkontext zu beenden. Nach der aktuellen Definition ist sogar erst dann von einem Archiv zu sprechen, wenn eine Erschließung der Materialien einsetzt. Bei einigen der Archive für Künstlerpublikationen setzte der Vorgang der Erschließung ihrer Bestände erst mit ihrem Übergang ins Museum ein.

Archivgut entsteht durch die Bewertung des Registraturgutes durch den Archivar, wie Papritz herausstellt:

*Entscheidend ist, daß das archivische Schriftgut zur dauernden, unbefristeten Aufbewahrung bestimmt ist. Diese Entscheidung trifft der Archivar auf Grund seiner Wertung, die zur Auslese des archivwürdigen und zur Vernichtung des unwerten Materials führt. Auf diese Weise wird Registraturgut zu Archivgut.*³²

Robakowski, Galántai und van Beveren betonen, dass sie grundsätzlich keine Auswahl unter den Materialien trafen, die zu ihnen gelangten.³³ Für Robakowski und Galántai gilt, dass sie dadurch die Selektion offizieller Kunstinstitutionen in Frage stellen wollten.³⁴

Eine Auswahl wurde prinzipiell jedoch auch von den Gründern der Archive für Künstlerpublikationen getroffen. Die Archive waren dazu geschaffen worden, die künstlerischen und dokumentarischen Materialien der alternativen Kunstszene aufzunehmen und zu bewahren. Diese Ausrichtung stellt bereits a priori ein Kriterium des Ausschlusses dar. Darüber hinaus tauschten die Archivgründer ihre Materialien und gaben auf diese Weise u. a. jene weg, die nicht zu ihren Schwerpunkten passten.

Die selektiven Maßnahmen lassen sich im Einzelnen weiter differenzieren: So kann etwa die Umwandlung von ‚Schriftgut‘ in Archivgut für das Archiv *Other Books and So* konkretisiert werden. Als Carrión den Buchladen aufgab, traf er eine Entscheidung hinsichtlich der Archivwürdigkeit des Materials, das sich in seinem Buchladen befand. Ein großer Teil der Korrespondenz von Nannucci ist nicht in *Zona Archives* eingegangen, da er ihn nicht für bewahrenswert hielt. Obwohl der Dokumentationsprozess heute abgeschlossen ist, kommt es ihm darauf an, die Arbeit vieler befreundeter Künstler über die Jahre hinweg weiter zu verfolgen und deren Zeugnisse aufzubewahren. Nach demselben Prinzip ging auch Sohm seit den 1970er Jahren vor.³⁵ Viele Materialien sortierte er allerdings aus und verschickte sie u. a. an van Beveren. Dies waren entweder Dubletten oder Materialien,

die nicht zu seinem Dokumentationsbereich gehörten. Van Beveren traf wiederum unter den Materialien, die ihm von Sohm zugesandt wurden, eine Auswahl. Schraenen spricht von dem Versuch, in seinem Archiv einen umfassenden Überblick über die Entwicklungen einer Kunstszene anzulegen, ohne dabei eine Vollständigkeit anzustreben. Dennoch fügt er hinzu, dass der Archivbestand auf einer subjektiven Auswahl basiert, die einen Aspekt des Archivkonzepts darstellt.³⁶

Zur dauerhaften Aufbewahrung

Die Materialien gehen zur dauerhaften Aufbewahrung ins Archiv ein, wenn sie von „bleibendem Wert“ sind, wobei neben dieser Wertbemessung in der aktuellen Archivgesetzgebung häufig auch die Begriffe historisch und kulturell angegeben sind.³⁷ Papritz merkt an, dass die dauerhafte Aufbewahrung in den Begriffsbestimmungen des französischen Sprachraums nicht zu den Merkmalen eines Archivs gezählt wird.³⁸

Die meisten Archivgründer legten ihre Archive zur dauerhaften Aufbewahrung des Archivguts an. Zwei Archive, *Other Books and So* und das *AIC*, sind unter diesem Gesichtspunkt genauer zu betrachten: Es lässt sich nicht eindeutig klären, ob Carrión sein Archivgut dauerhaft bzw. unbefristet bewahren wollte. Carrión maß seinem Archivgut offenbar einen anderen Wert bei, der sowohl privater als auch künstlerischer Art war. Das Archiv ist so einerseits in einen direkten Zusammenhang mit der Person Carrións und dessen Gesamtwerk zu setzen. Andererseits ist es losgelöst von Person und Arbeitskontext, als kulturelle Strategie, zu betrachten.³⁹ Von einer Wertbemessung für die Zukunft des Archivs über die hier dargelegten Bedeutungsfelder hinaus finden sich in den Texten Carrións keinerlei Anhaltspunkte; es ist nicht von einer dauerhaften Aufbewahrung die Rede.

Van Beveren machte sich über die Zukunft seines Archivbestandes keine Gedanken. Der Prozess der Archiventstehung bzw. der Dokumentation waren ihm wichtig,⁴⁰ so dass während der ersten Jahren seines Archivs alles im Zeichen der Aktivität stand. Seine gesamten Tätigkeiten waren im Hier und Jetzt verankert und nicht auf die Zukunft ausgerichtet. Ohne den Kontext der Aktivitäten ergab das Archiv für ihn vermutlich wenig Sinn: Es wäre ein funktionsloses Abbild von Vergangenen gewesen.⁴¹

Zweck der archivischen Bewahrung

Schreckenbach führt unter den Zweckbestimmungen des Archivs neben der Erfüllung öffentlicher Aufgaben den Aspekt der Forschung an; das Archivgut wird als bedeutungsvoll für eine zukünftige Forschung betrachtet.⁴² Unter derselben Perspektive betrachtet auch Jochum das Archiv: *Archive gehören der Sphäre des im weitesten Sinne politischen Handelns an, das erst zur Ruhe gekommen sein muss, bevor sich die Reflexion mit ihm beschäftigen kann. Daher liefern die Archive zwar einen Gutteil des empir-*

*rischen Materials, mit dem sich die Wissenschaft beschäftigt, aber als empirisches Material ist es eben das Andere der Wissenschaft, die erst dort bei sich zu Hause ist, wo sie dieses Andere in ihre Sphäre gezogen und also aus dem Zufällig-Empirischen ein Vernünftig-Allgemeines und damit aus dem Archiv- ein Bibliotheksgut gemacht hat.*⁴³

Jochum legt hier den Blick auf eine zukünftige, politische Dimension des Archivs frei, die sowohl mit der Bewertung des Materials als auch mit seiner wissenschaftlichen Nutzbarmachung im Zusammenhang steht. Das Archiv konstituiert „den Raum der Politik“,⁴⁴ indem es auf die Akten in ihm verweist.

Die meisten Archivgründer legten ihre Archive auch als Bewahrungsorte und Forschungsstätten für die Zukunft an. Ihre mittelbare Funktion der Gestaltung von Zukunft bzw. einer zukünftigen Kunstgeschichtsschreibung hatten sie dabei durchaus vor Augen. Die Gleichung „Handeln-Politik-Archiv“,⁴⁵ die Jochum aufstellt, setzt mit der Auswahl der Materialien, ihrem Gebrauch und ihrer Bewahrung zwar in der Gegenwart ein, sie vollzieht sich jedoch erst in der Zukunft. So bezogen sich die Aktivitäten, die die Gründer der Archive für Künstlerpublikationen im Rahmen ihrer Archive durchführten, in erster Linie auf die Gegenwart, d. h. ihren zeitgenössischen Kunstkontext. Ein deutliches Beispiel dafür ist, dass Schraenen seine Aktivitäten im Kontext des *ASPC*, die Ausstellungsarbeit, die Herausgabe von Publikationen und die theoretische Aufarbeitung, von Beginn an als politisches Handeln verstand.

Es kann zwischen zwei Phasen unterschieden werden, der Phase der aktiven Zeit der Archive, die im Allgemeinen bis etwa Anfang/Mitte der 1980er Jahre andauert, und der Zeit nach Abschluss des Dokumentationsprozesses. Beide Phasen bilden Elemente der Gleichung, die Jochum aufstellt. Für die erste Phase lässt sich der von Ernst aufgeworfene Begriff des Zwischenarchivs heranziehen.⁴⁶ Das Archiv als Zwischenarchiv kann keiner konkreten Zeitebene zugeordnet werden, da sich das Archivgut in einem aktiven Modus befindet. Es kann daher nicht endgültig klassifiziert werden, wie Ernst darlegt:

*Zwischen Akte und Archiv: Durch Gedächtnis-Re(d)aktion und -aktivierung wird unvergangene, also als Monument dauernde Vergangenheit als Gegenwart in einen neuen Zustand geschaltet. Gegenwart ist demnach keine ontologische Qualität, sondern der Zustand einer Aktualität, einer Aktualisierung von Latenzzuständen.*⁴⁷

Ernst betrachtet das Zwischenarchiv als einen nach außen, aber nicht nach innen abgeschlossenen Speicher. Er möchte diejenigen Archive als Zwischenarchive bezeichnen, „die gar nicht zugänglich sind, weil ihr Inhalt noch fast vollständig zwischengelagert ist [...]“.⁴⁸ Das Zwischenarchiv wird hier zu einer Form der Registraturstelle, die in diesem Zustand noch keine Forschung zulässt. Die Archive für Künstlerpublikationen befanden sich während der Zeit, in der in ihrem Rahmen gearbeitet wurde, im Prozess des Anwachsens. Allerdings stand ihr Archivkonvolut der Kunstszene bereits zu dieser Zeit als Informationsquelle zur Verfügung. Die Materialien be-

fanden sich zwar im Archiv, waren jedoch durch ihre Präsentation, ihren Gebrauch in Veranstaltungen, ihre Zirkulation als Kopie in einer Publikation etc., noch immer an die zeitgenössische Kunstszene gebunden. Der Begriff des Zwischenarchivs erfasst den Zustand der Archive in ihrer aktiven Phase, da er die Archive nicht als abgeschlossene Einheiten darstellt, sondern impliziert, dass sie innerhalb ihres zeitgenössischen Kunstkontextes bereits wirksam waren.

Die Archivpraxis

Die Archivpraxis der Archive für Künstlerpublikationen sprengte den Rahmen dessen, was in der Fachtheorie unter Archivierung verstanden wird: Die Archive sind nicht von der kunstschaftenden oder künstlerischen Praxis ihrer Archivgründer, aber auch nicht von ihren Motiven, Zielen und Einstellungen zu trennen.

Sie nahmen unterschiedliche Gestalten an bzw. dienten unterschiedlichen Funktionen, die gemeinhin anderen Einrichtungen zugeschrieben werden: Sie waren neben ihrer Archivform und ihren archivischen Funktionen u. a. künstlerisches Medium, Kunstwerk, Ort und Abbild künstlerischer Erfahrungsprozesse, aber auch Informationsort und Künstlertreffpunkt, Galerie, Verlag bzw. Erscheinungsort etc.

Carrión, Galántai, Robakowski und Schraenen widmeten sich der theoretischen Auseinandersetzung mit ihrem Archiv und dessen Bestand. Die wissenschaftliche Aufarbeitung ist zwar eine Tätigkeit, die in der aktuellen Fachtheorie unter dem Begriff der Archivierung aufgeführt ist, hier jedoch umstritten bzw. nicht geläufig ist.⁴⁹

Einen großen Bereich des Archivierens macht die Nutzbarmachung oder Erschließung des Materials aus, d. h. Tätigkeiten wie das Erfassen und Sichern. In diesem Zusammenhang ist erneut auf van Beveren hinzuweisen, der mit der Erfassung aller Einladungskarten und aller anderen Archivalien seines Archivs diese Aufgabe geradezu ad absurdum führte.

Zu weiteren Tätigkeitsbereichen, die die Archivgründer im Rahmen ihrer Archive ausführten, zählten die Organisation von Veranstaltungen sowie der Austausch mit anderen Künstlern und Kunstschaftenden.

Die Vielfalt der Aktivitäten steht in Verbindung damit, dass die Archivgründer ihre Archive als aktive Bestandteile in der zeitgenössischen alternativen Kunstszene ansiedelten und auch von den Diskursen und Tendenzen dieser Zeit beeinflusst waren: Über die Entstehung und Anwendung neuer Genres während der 1960er und 1970er Jahre erschlossen sich die Künstler und Kunstschaftenden neue Arbeitsfelder. Sie machten sich dadurch unabhängig von verschiedenen Institutionen, die diese Aufgaben zuvor übernommen hatten, etwa die Distribution von Einladungskarten und Werken, die publizistische oder kuratorische Arbeit.

Die Archivgründer entfalteten weniger Aktivitäten im Rahmen der Archive, die auf den inneren Bereich des Archivs bezogen waren, d. h. auf Auf-

gaben des Archivs gemäß der Fachwissenschaft. Vielmehr waren diese Aktivitäten nach außen gerichtet; sie fanden in der und für die Kunstszene statt. An dieser Stelle ist auf den Begriff der Archivwürdigkeit zurückzukommen. Die Materialien gingen in die Archive ein, da sie Zeugnisse der Aktivitäten dieser alternativen Kunstszene insgesamt waren. Vor diesem Hintergrund sind die Archive und ihre Bestände einerseits als Medium oder Handlungsrahmen zu betrachten, und als solche waren sie der Gegenwart verhaftet, in der sie entstanden. Andererseits sind bzw. waren sie zugleich Abbild der Kommunikation, die sich in der alternativen Kunstszene entwickelte. Eine derartige Abbildfunktion nahmen sie für ihre zeitgenössische Kunstszene ein, haben sie jedoch auch für die Zukunft inne.⁵⁰

Die Archive für Künstlerpublikationen vor dem Hintergrund der fachwissenschaftlichen Definition

Indem die fachwissenschaftliche Definition des Archivbegriffs der Praxis der Archive für Künstlerpublikationen gegenübergestellt und auf diese bezogen erörtert wurde, hat sich Folgendes gezeigt: Innerhalb des Rahmens, den die Fachdefinition vorgibt, können die Archive für Künstlerpublikationen durchaus als (Privat-)Archive bestehen: Sie sind aus einem künstlerischen bzw. kunstschaftenden Arbeitsprozess organisch gewachsen und umfassen, sofern sie noch heute existieren, eine Gesamtheit an künstlerischen und dokumentarischen Materialien, die zur Aufbewahrung bestimmt sind bzw. waren. Indem die Dauer der Aufbewahrung an dieser Stelle unbestimmt bleibt, sind auch *Other Books and So* und das *AIC* in diese Aussage eingeschlossen.

Die Kriterien eines Archivs und die Aufgaben des Archivars legten die Archivgründer allerdings individuell aus. In verschiedenen der oben aufgeführten Aspekte gehen sie über die Grenzen der Fachdefinition hinaus. Die Archivgründer verwendeten den Begriff Archiv jedoch nicht willkürlich, etwa als Fassade für diverse Aktivitäten im Kunstkontext oder als Bezeichnung einer Ansammlung künstlerischer und dokumentarischer Materialien. Vielmehr wählten sie das Archiv, um es als Arbeitsform einzusetzen. Die Besonderheit der Archive für Künstlerpublikationen liegt darin, dass die Archivgründer im Rahmen ihrer Archive in der Kunstszene aktiv waren. Die Öffnung der Archive nach außen stand zwischen den 1960er und den 1980er Jahren im Mittelpunkt ihrer Arbeit.

Das Archiv für Künstlerpublikationen bildet einen spezifischen Archivtyp.⁵¹ Zugleich ist es, aufgrund seiner Verbindung mit einem künstlerischen und kunstschaftenden Gesamtwerk und dem Kunstkontext, in dem es für künstlerische Aktivitäten verwendet wurde, mehr als ein konventionelles Archiv.

Der Zusammenhang zwischen dem fachwissenschaftlichen Archivbegriff und den individuellen Entwürfen dieses spezifischen Archivtyps entspricht dem Verhältnis zwischen einer Regel und der Funktion dieser Regel beim Handeln. Die Regel kann nur dann zur Regel werden, d. h. befolgt wer-

den, wenn es eine Handlung gibt, mit der diese Regel umgesetzt wird.⁵² Das Idealbild eines Archivs, wie es mit dem Archivbegriff postuliert wird, und die Archivpraxis des einzelnen Archivs sind aufeinander bezogen: Die Archivgründer brachten die Kriterien, auf denen der Fachbegriff basiert, in ihrem Archiv und unter den Bedingungen ihrer Umgebung zur Anwendung. Auf diese Weise machten sie in ihren Archiven die Ausdeutungen der Regel und den Zweifel an ihr, d. h. dem Fachbegriff ‚Archiv‘, deutlich. Sie verliehen dem Archivbegriff eine eigene Gestalt, die in Beziehung zur Regel, zum Archivbegriff, stand:⁵³ Erst vor dem Hintergrund des fachwissenschaftlichen Archivbegriffs, mit dem zwar Handlungsprinzipien ausgegeben sind, der die weitere Handlungspraxis jedoch nicht festlegt, werden die Einrichtungen der Archivgründer zu einer Praxis des Handelns als Archive auf der Grundlage bestimmter Regeln. Individuelle Archivorte wurden sie erst, indem sich die Archivgründer auf die Anwendung der Regel ‚Archiv‘ einließen und sich mit deren Merkmalen auseinandersetzen.

2 Begriffliche und inhaltliche Abgrenzung von Sammlung und Nachlass gegenüber dem Archiv

Im Allgemeinen bezeichnet der Begriff der Sammlung eine „Zusammenstellung von Einzelstücken verschiedener Herkunft, die wegen eines spezifischen Sammlungsinteresses oder gemeinsamer Eigenschaften ohne Berücksichtigung von Entstehungs-zusammenhängen zusammengeführt wurden“.⁵⁴ Eine archivarische Sammlung ist ein Sammlungstyp unter anderen und hat inhaltlich meist einen Bezug zur Geschichte eines Bezirkes o. ä. Im Gegensatz zur Kunst- oder Hobbysammlung ist die archivarische Sammlung organisch gewachsen und folgt keinem Sammlungskonzept, d. h. sie ist nicht nach dem Plan des Sammlers angelegt.⁵⁵ Eine nicht-organische Sammlung kann jedoch, beispielsweise als Teil eines Nachlasses,⁵⁶ in ein Archiv eingehen.

Die Archive für Künstlerpublikationen stellen prinzipiell keine Nachlässe dar: Sie beinhalten nicht nur künstlerische und/oder dokumentarische Materialien ihres jeweiligen Gründers. Allerdings kann ein Archiv für Künstlerpublikationen zu einem Nachlass werden, da es Bestandteil der Arbeit des Archivgründers und im Zusammenhang mit seiner Person erwachsen ist. Zudem umfassen einzelne Archivbestände selbst Teile von Nachlässen. Folgende Beispiele illustrieren den Zusammenhang zwischen den Archiven für Künstlerpublikationen und Nachlässen: *Other Books and So Archive* ging als Teil des Nachlasses von Carrión in den Besitz von Agius über. Ein Teil der künstlerischen und dokumentarischen Materialien von Peter van Beveren befindet sich heute als Nachlass im *Studienzentrum für Künstlerpublikationen/ASPC*. Das *Archiv Sohm* nahm Teile von Sammlungen als Nachlässe in seinen Bestand auf, beispielsweise von Dick Higgins. *Artpool Archive* besitzt einen Teil des Nachlasses von Mike Bidner, die so genannte „Artistamp“-Sammlung.

Der Begriff der Sammlung ist bereits im Vergleich der Archive für Künstlerpublikationen als Maßstab herangezogen worden. Im Folgenden sollen die Archive gegenüber Sammlungen abgegrenzt werden. Baudrillard hat in „Das System der Dinge“ die Beziehung zwischen dem Gegenstand bzw. der Sammlung und dem Sammler in den Mittelpunkt der Analyse des Sammlungs-begriffs gestellt. Er entwickelt seinen Sammlungs-begriff auf der Grundlage der Betrachtung des Gegenstandes: Ihn untersucht er in Bezug auf seinen Stellenwert im Beziehungsgeflecht innerhalb des Systems Sammlung. Die Archive für Künstlerpublikationen unterscheiden sich in hauptsächlich zwei Merkmalen von Sammlungen: Die Sammlung ist ein „possessives System“ und ein „auf sich selbst bezogenes System“,⁵⁷ das Archiv hingegen nicht.

Zum System der Sammlung gegenüber dem Archiv

Innerhalb einer Sammlung sind die Gegenstände ihrer Funktionalität enthoben und beziehen ihren Wert allein daraus, dass sie sich in Besitz befinden. Erst hier werden sie durch die Leidenschaft des Sammlers zu ‚Objekten‘ und damit zu etwas Abstraktem. Für den Sammler zählt nur das Objekt in seiner Abstraktheit, „das Besitzen und leidenschaftliche Sammeln“.⁵⁸

Da ein einzelnes Objekt den Sammler nicht mehr befriedigt, wird er versuchen, eine Reihe oder gar eine komplette Serie aufzubauen.⁵⁹ Die Leidenschaft wird durch die Serie lebendig erhalten, da sie sich auf die Erfüllung eines (Sammlungs-)Vorhabens richtet.⁶⁰ Damit ist die Sammlung als „possessives System“ beschrieben: Der Sammler bestimmt die neue Rolle des Objekts, indem er es seiner Sammlung als Besitz einverleibt.

Das Erleben eines Besitzerstolzes, wie ihn Baudrillard beschreibt, trifft auf die Archivgründer nicht zu. Allerdings kann von einer Leidenschaft in Bezug auf den Dokumentationsprozess und auf den Gegenstand, dem sie sich mit ihren Archiven widmeten, gesprochen werden. Insbesondere das *Archiv Sohm* ist unter dem Aspekt der Sammelleidenschaft seines Gründers bereits ausführlich untersucht worden.

Das einzelne Objekt, das nicht mehr im Gebrauch, sondern bloßer Besitz ist, erhält innerhalb der Sammlung einen neuen Sinn. Dazu führt Baudrillard aus:

*Aber es ist klar, dass das einzige Objekt nur das die Serie beschließende Stück ist, in dem sich die ganze Gattung repräsentiert, das privilegierte Stück eines (möglichen, unbestimmten, gemeinten) Paradigmas, kurz ein „Abzeichen“ der Serie.*⁶¹

Der Zweck der Sammlung bezieht sich nur auf ihr Inneres, gemeint sind die anderen Objekte ebenso wie der Sammler selbst. Ein Dialog mit dem Außen ist ausgeschlossen. Das Objekt wird zum Zeichen, das auf die anderen in der Serie enthaltenen Objekte und auf den Sammler verweist. Als Symbol steht der Sammlungsgegenstand „nicht für äußere Instanzen und Werte, sondern für die ganze Serie der Objekte, deren Endglied er ist (und auch für die Person, deren Gegenstand er ist)“.⁶² An diesem Punkt zeigt sich das System der Sammlung als ein geschlossenes, auf sich selbst bezogenes System.

Dies entspricht nicht den Archiven für Künstlerpublikationen: Sie waren ihrem Kontext gegenüber geöffnet, etwa indem die Archivgründer im Rahmen ihrer Archive mit anderen Künstlern und Kunstschaffenden kommunizierten. Der Wert der Archivmaterialien lag nicht darin, dass sie im Besitz waren. Sie waren im Gebrauch und hatten eine Funktion in der Kunstszene. Allerdings verweisen sie im Kontext des Konvoluts auf andere Materialien und liefern bei der Recherche zahlreiche Hinweise, denen im Konvolut nachgegangen werden kann.⁶³ Sie besitzen daher zugleich eine Funktion, die sich auf das Innere der Archive bezieht.

Der Unterschied zwischen der Aktivität im Rahmen eines Archivs für Künstlerpublikationen und der Passivität einer Sammlung wird auch im Katalog „interarchive“ als differenzierendes Kriterium hervorgehoben:

*Archivierte Materialien erfahren zwar einen Funktionswandel, werden aber nicht wie beim Sammeln oder Musealisieren von Gegenständen gänzlich dem Bereich alltäglicher Nutzung entzogen oder gar fetischisiert. Sie weisen über die bloße Archivierung hinaus, indem sie im Rahmen der Recherche oder Aufbereitung des Materials neue Handlungsräume erschließen.*⁶⁴

Die Aussage, die Heusermann et al. hier zu den Gegenständen im Archiv treffen, ist auf die Archive für Künstlerpublikationen anwendbar. Die Archivgründer legten ihre Archive einerseits zum Zweck einer zukünftigen Recherche und Forschung an. Andererseits war der Bestand Grundlage der Aktivitäten, die die Archivgründer in der Kunstszene entfalteten. Dies steht im Gegensatz zur Sammlung, in der nur eine innere Kommunikation stattfindet. Innerhalb der Serie wird der Gegenstand zum „Bestandteil eines latenten, sich wiederholenden, elementaren und dauernden Gesprächs [...]“.⁶⁵ Dies führt Baudrillard zu dem Ergebnis, dass die Sammlung ein „diskursives System der Gegenstände“ etabliert.⁶⁶

In den Archiven kann ebenfalls ein diskursives System entstehen, doch stellen die Archive selbst diskursive Elemente innerhalb des umfassenden Kommunikationssystems der alternativen Kunstszene dar. Ernst umreißt diesen Diskurs wie folgt:

*An der Kreuzung von Speichern einerseits und dem Feedback von Gedächtnis in Arbeitsprozessen der Gegenwart andererseits steht das Archiv. Aufgabe des Archivars ist [...] die historische Orientierung, Ausrichtung, Vektorisierung des Archivs als Remanenzagentur der Gesellschaft. Die Zirkulation von Archiv und Gegenwart erfolgt analog zum postalischen Diskurs: Befehle, Adressierungen, Datierungen, Speicherungen und Rückkopplungen.*⁶⁷

Mit seiner Aussage verortet Ernst die Archive zeitlich zwischen Gegenwart und Zukunft. Eine Sammlung hingegen ist, ebenso wie die abstrahierten Gegenstände in ihr, in einem von der Außenwelt losgelösten Zustand, da sie selbstreferentiell ist.

Die Archivgründer wirkten dem Vorgang einer abstrahierenden Totalisierung und damit der Dekontextualisierung der künstlerischen und dokumentarischen Materialien, die sie in ihre Archive aufnahmen, in den 1960er bis 1980er Jahren – und teils darüber hinaus – entgegen: Einerseits dokumentierten sie den Kontext ihrer Kunstszene, andererseits arbeiteten sie mit dem Archivbestand.

Exkurs zur Abgrenzung von Archiv und Sammlung:

Das Jean Brown Archive

Das *Jean Brown Archive* entstand im Laufe der 1970er Jahre und ist, obwohl sein Name es als Archiv ausweist, eher als Sammlung zu bezeichnen. Die amerikanische Bibliothekarin Jean Brown (1911–1994) widmete ihre Einrichtung insbesondere den Produktionen und Dokumenten des Fluxus.

Das *Jean Brown Archive* weist Parallelen zu den Archiven für Künstlerpublikationen auf. Jean Brown stand als Sammlerin und Gründerin des *Tyringham Institute*, der Bezeichnung ihres Archivs vor 1986, mit nahezu

allen Archivgründern der Archive für Künstlerpublikationen in Kontakt.⁶⁸ Ihr Archiv wird darüber hinaus in verschiedenen Publikationen zu alternativen Kunstorten und zum künstlerischen Netzwerk der 1960er und 1970er Jahre neben den Archiven für Künstlerpublikationen aufgeführt.⁶⁹ Auf der Grundlage der Auseinandersetzung mit dem Sammlungsbegriff kann das *Jean Brown Archive* jedoch von den Archiven für Künstlerpublikationen abgegrenzt werden.

Brown gilt als die bedeutendste Fluxus-Sammlerin in den Vereinigten Staaten. Ausgangspunkt des *Jean Brown Archive* war eine von Leonard M. Brown und Jean Baker Brown während der 1950er Jahre angelegte Sammlung, die später *Leonard M. Brown Memorial Collection of Dada and Surrealism* genannt wurde. Sie umfasste Produktionen der Small Press sowie Korrespondenz, die im Kontext des Dadaismus und Surrealismus entstanden waren.

Anfang der 1960er Jahre, nach dem Tod ihres Mannes, nahm Jean Brown Kontakt zu George Maciunas (1931–1978) auf und widmete sich gemeinsam mit ihm dem Aufbau einer weiteren Sammlung.⁷⁰ Beide Sammlungen basieren trotz des Archivnamens auf einem sammlerischen Grundkonzept: Sie sind in den historischen Avantgarden und der neo-avantgardistischen Kunst des 20. Jahrhunderts angesiedelt und hier vor allem auf die Publikationen von Künstlern fokussiert; beide Sammlungen ergänzen einander. Spätestens mit ihrer Aufnahme unter die Sammlungen des *Getty Center* (*J. Paul Getty Center for the History of Art & Humanities*, St. Monica, Kalifornien) im Jahr 1986 gingen sie ineinander auf.⁷¹ Mithilfe von Maciunas spürte Brown sammelnd den Spuren des Dadaismus und Surrealismus in der zeitgenössischen Kunst nach, von der Fluxus-Bewegung und dem Happening über die Mail Art und die Konkrete Poesie bis zur Pop Art und Konzeptkunst. Seit Ende der 1960er Jahre wuchs das Archiv kontinuierlich an. Es lassen sich, abgesehen vom Bestand, den die publizistischen Produktionen, Manuskripte und Dokumente des Dadaismus und Surrealismus bilden, folgende thematische Bereiche innerhalb der Sammlung ausmachen: Den ersten Bereich bilden Buchwerke und Künstlerbücher der zeitgenössischen Avantgarde sowie Multiples und Zeitschriften. Zweitens umfasst die Sammlung Dokumente, Publikationen und Memorabilien der Fluxus-Bewegung und des Happenings, drittens künstlerische und dokumentarische Materialien der Pop Art und der Konzeptkunst.⁷²

Das *Jean Brown Archive* unterscheidet sich, trotz der thematischen Übereinstimmung des Bestandes und der die Entwicklungen in der Kunst begleitenden dokumentarischen Arbeit Browns, von den Archiven für Künstlerpublikationen in mehrfacher Hinsicht. Erstens lag ihm ein dezidiertes Sammlungskonzept zugrunde, das sich über die Ausrichtung der ersten Sammlung erschließt:

*After the death of her husband, Jean Brown set out to discover the direction Dada and Surrealism had taken in contemporary art.*⁷³

Jean Brown folgte mit ihrem Archiv den konzeptuellen Spuren, die in der ersten Sammlung angelegt waren. Das *Tyringham Institute* sollte die Möglichkeit eröffnen, Verbindungslinien zwischen den avantgardistischen Strömungen des 20. Jahrhunderts, und dies hauptsächlich über ihre jeweiligen ephemeren Artikulationen und Erzeugnisse, herzustellen. Das Ehepaar Brown hatte sich sowohl aus kunstgeschichtlichem Interesse als auch aus finanziellen Gründen den Publikationen des Dadaismus und Surrealismus zugewandt. In den 1950er Jahren stand den Browns nur ein geringer finanzieller Etat zur Verfügung. Im Aufbau der ersten Sammlung gingen sie gezielt vor: Sie unternahm zahlreiche Reisen nach Europa und entnahmen die Informationen zur Befriedigung ihres Sammlungsinteresses aus der von Robert Motherwell 1951 herausgegebenen Publikation „DADA – The Dada Painters and Poets: an Anthology“.⁷⁴

Für den Aufbau ihrer zweiten Sammlung zog Jean Brown nicht nur Maciunas als Berater und Kurator heran, mit dem sie darüber hinaus eine Freundschaft verband, sie konsultierte auch Sohm und fand im *Archiv Sohm* Anregungen sowie Hinweise für ihre Sammlung. Hierin liegt der zweite Unterschied zu den Archiven für Künstlerpublikationen: Brown näherte sich ihrem Sammlungsgegenstand von außen. Der Bestand des *Jean Brown Archive* ging nicht aus ihren eigenen Aktivitäten im Kunstkontext hervor. Maciunas nahm die Rolle des Vermittlers ein. Brown führte zwar Korrespondenz mit vielen Künstlern und Kunstschaaffenden, doch initiierte sie weder eigene Projekte noch organisierte sie mit ihrem Bestand Ausstellungen. Nach Mitte der 1970er Jahre fand sie auch keinen Zugang mehr zu Künstlern der jüngeren Generation.⁷⁵

Drittens ist das *Jean Brown Archive* nicht organisch gewachsen, da Brown wie bereits erwähnt nicht unmittelbar in der Kunstszene aktiv war: Sie kaufte die Materialien an und konnte so viele Künstler finanziell unterstützen. Ihre Rolle entspricht vor diesem Hintergrund der einer Mäzenin, was sich in vielen Briefen ihrer Korrespondenz abzeichnet.⁷⁶ Diese Rolle bestimmte ihre Beziehung zu den Künstlern.

Armleder berichtet von der besonderen sammlerischen Aktivität, die Brown entfaltete, sowie ihrer konsequenten Anlage einer Archivordnung und stellt unter dieser Perspektive einen Zusammenhang zu Sohm her:

Ich habe sehr früh das Projekt von Maciunas gesehen, das er im Jean Brown Archive unternahm. Jean Brown hat mir sehr früh geschrieben, [...] sie war wie Hanns Sohm. Diese Leute waren so aktiv darin, Sachen zu retten, sie wussten, wo sie aufzuspüren waren, wer kontaktiert werden musste. Daher haben sie ihr System als Archiv gedacht: Hanns Sohm hatte ein System wie auch Jean Brown, für das Maciunas ein eigenes Design entwarf.⁷⁷

Indem Armleder den Sammlungsprozess in einen Zusammenhang mit der Entstehung einer Ordnung setzt, impliziert er, dass beiden Archiven ein bestimmtes Sammlungsziel zugrunde lag und im Prozess des Sammels bzw. Dokumentierens selbst eine Motivation zu sehen ist, ein Archiv zu realisieren. Hierin liegt der vierte Unterschied des *Jean Brown Archive* zu den Archiven für Künstlerpublikationen: Durch die Mitarbeit des Künstlers

George Maciunas im Archiv von Brown wurde das Archiv zur Idee eines Archivs: Maciunas schuf ein Design, entwarf die Archivausstattung in Form unzähliger Fluxus-Schachteln und archivierte auf diese Weise die Ideen anderer Künstler. Nicht das Objekt an sich war von primärem Wert, sondern die Idee, die damit im Archiv zu einer Art Fetisch wurde.⁷⁸ Das *Jean Brown Archive*, so zeigt sich, folgte einer inneren Thematik. An diesem Punkt wird auch der Unterschied zum *Archiv Sohm* deutlich, dessen archivarische Arbeit auf die Kunstszene bezogen war: Durch Maciunas' gestalterische Maßnahmen wurden die Gegenstände, die in die Sammlung Browns eingingen, zu Gegenständen des Archivs. Sie wurden dem Kontext entzogen und Teil eines Gesamtkonzepts. Diese Maßnahmen verweisen auf die Geschlossenheit der Sammlung und ihres Konzepts.

Allerdings zog Brown, ebenso wie Sohm, von ihrem Sammlungsgegenstand Parallelen zu den Publikationen, Texten, der Korrespondenz und den ephemeren Materialien der historischen Avantgarden, dem Surrealismus und Dadaismus.⁷⁹ Beide erkannten, dass diesen Dokumenten seit den 1960er Jahren zunehmend Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde. Von dieser Tatsache ausgehend begannen sie, ein Archiv für die Dokumentation zeitgenössischer avantgardistischer Strömungen anzulegen, von denen sie annahmen, dass ihre Bedeutung in der Zukunft erkannt werden würde.

Es ist wichtig, diesen konzeptuellen Ausgangspunkt beider Archive zu berücksichtigen, da er zeigt, dass Brown wie auch Sohm ihre Archive in dem Bewusstsein anlegten, dass ihr Gegenstand von einem zukünftigen kunsthistorischen, aber auch finanziellen Wert sein würde. Insofern waren die Funktion und das Gefühl, die Materialien in einem Archiv zu vereinen und zu bewahren, in gewisser Weise mit dem Bewusstsein von Wertigkeiten verbunden. Armleder spricht in diesem Zusammenhang von einem „possessiven Gedanken“,⁸⁰ von dem Sohm und Brown aufgrund des klassischen Ansatzes ihrer Archive beseelt waren. Armleder bezieht sich damit allerdings auf die Bedeutung des Archivbestandes für die Kunstgeschichte, weniger auf seinen finanziellen Wert. Im Gegensatz zu Sohm sollte Browns Streben nach Vollständigkeit des Archivs nicht in erster Linie der Kunstszene förderlich sein, sondern war auf die Sammlung als solche gerichtet; es befriedigte eine private Leidenschaft. Dies ist ein weiterer Aspekt, der das *Jean Brown Archive* von den Archiven für Künstlerpublikationen abgrenzt. Brown verfolgte allerdings früh den Gedanken, ihre Sammlung zu einem Studienzentrum und als ein solches öffentlich zugänglich zu machen. Mit der Einrichtung des *Tyringham Institute* setzte sie diesen Plan in die Tat um. Dieses frühe Vorhaben verweist auf das Sammlungskonzept, das dem *Jean Brown Archive* zugrunde lag. Darüber hinaus deutet es auf Browns Ziel hin, zu einer weitestgehenden Komplettierung ihrer Sammlung zu gelangen, um dem Anspruch, ein Studienzentrum einzurichten, gerecht zu werden. Dies widerspricht jedoch nicht den Ausführungen über die Geschlossenheit von Browns Sammlung, denn was

Baudrillard in diesem Punkt zu Sammlungen sagt, trifft auch auf das *Jean Brown Archive* zu:

*Selbst wenn die Kollektion für andere zugänglich ist, bildet sie doch vorerst einen Monolog. Der seriellen Motivation kann man überall begegnen.*⁸¹

Das *Jean Brown Archive* stellt aufgrund seiner Entstehung, des ihm zugrunde liegenden Sammlungskonzepts und des inneren Zusammenhangs bzw. der Geschlossenheit des Bestandes (Design und Serien) eine Sammlung dar. Damit unterscheidet es sich grundlegend von den Archiven für Künstlerpublikationen.⁸² Die Merkmale der Sammlung, die das *Jean Brown Archive* zeigt, finden sich auch in anderen Sammlungen, die während der 1960er und 1970er Jahre entstanden und thematisch um die zeitgenössische alternative Kunstszene kreisen. Sie stellen die differentiellen Merkmale der Sammlung gegenüber den Archiven für Künstlerpublikationen dar.⁸³

3 Die verschiedenen Archivtypen im Kunstkontext der 1960er bis 1980er Jahre

Die Archive für Künstlerpublikationen waren während der 1960er bis 1980er Jahre Bestandteile der internationalen alternativen Kunstszene, deren Künstler, Künstlergruppen, Kleinverlage, Galerien, Kunstorte etc. ein eigenes Kommunikationsnetzwerk vereinte. Kunstströmungen der 1950er und 1960er Jahre, die sich auf den Austausch von Ideen und auf Kommunikation gründeten, wie die Mail Art, die Konzeptkunst, aber auch die Fluxus-Bewegung, hatten dieses Netzwerk entstehen lassen und ausgebildet.⁸⁴ Nannucci weist in diesem Zusammenhang auf die Dynamik des Kunstkontextes, aber auch die politischen und gesellschaftlichen Entwicklung der entsprechenden Zeit hin:

*This was a time of experiment and experiences taking place in a context of strong ideological commitment. Exciting things were happening [...]. Television and video were expanding visual communication [...]. Global communications networks were closing distances. New developments were urging art forms to move beyond their traditional boundaries. The impulse was strong to explore changing forms of reality and to step out in different directions. Concrete Poetry, Fluxus, Minimal Art and Conceptual Art were linking different categories and developing new approaches to seeing and also reading art. It was at this time that language itself became an object of research and experiment for new art movements. In this context, it is clear that the book as a universal medium became particularly relevant. Making books was a truly new concept enabling aesthetic messages to be articulated in a very direct way.*⁸⁵

Seit den 1960er Jahren zeichnete sich eine besondere Tendenz ab: Viele Künstler und Kunstschaffende bewahrten die künstlerischen und dokumentarischen Materialien, die sie aufgrund des Tauschbetriebs über das Netzwerk erhielten. Es entstanden zahlreiche private Sammlungen und Archive. Die Mehrzahl der Künstler und Kunstschaffenden sprachen im Zusammenhang mit ihren Material(an)sammlungen zwar von eigenen Archiven, doch kann häufig nicht zwischen Sammlung, Archiv und Materialspeicher unterschieden werden.

3.1 Gründe für das ‚Archivphänomen‘ in den 1960er und 1970er Jahren

Es wird im Folgenden nur ein Ansatz der Erklärung für das Auftreten einer Vielzahl von Archiven während der 1960er bis 1980er Jahre skizziert. Eine Untersuchung wäre zu umfangreich und trüge nicht entscheidend zur Festlegung des Begriffs Archiv für Künstlerpublikationen bei.

Nannucci äußert sich als Künstler der 1960er und 1970er Jahre zum Sammeln und begründet sein Interesse daran wie folgt:

*To collect is to make a stand against fragmentation and disintegration, against alienation and oblivion.*⁸⁶

In dieser Aussage von Nannucci impliziert das Sammeln zugleich die Übernahme, Bewertung und Verwahrung von Materialien. Er liefert indirekt eine Begründung für das Phänomen der Archive in der Kunstszene der 1960er bis 1980er Jahre insgesamt, da in seiner Äußerung eine bestimmte Sicht auf das Kunstsystem dieser Zeit mitschwingt. Die Verwendung von Begriffen wie Fragmentarisierung und Desintegration evoziert die Vorstellung eines Kunstsystems, das in Zentrum und Peripherie unterteilt ist, sowohl in Bezug auf Institutionen und den Zugang zu ihnen als auch auf die geografische Anordnung dieser Machtgefüge. Die Begriffe Entfremdung und Vergessenheit weisen auf die Wirkungsprozesse innerhalb dieses Systems hin, denen jene Künstler ausgesetzt waren, die abseits eines etablierten Kunstsystems, an der Peripherie, arbeiteten. Ihre Arbeit musste in Vergessenheit geraten, da nur einige wenige offizielle Kunstinstitutionen die Arbeit dieser Künstler anerkannten. Mit Peripherie ist wiederum nicht nur die alternative Kunstszene gemeint, die einer offiziellen gegenübersteht. Der Begriff verweist ganz konkret darauf, dass viele Künstler abseits der künstlerischen Zentren lebten und ohne alternative Kommunikationsnetzwerke isoliert arbeiteten. Ein eigenes Archiv konnte diesen Prozessen der Abdrängung und Zerstreuung entgegenwirken, da sich die Künstler auf diese Weise ihre eigenen Dokumentations- und Informationszentren schufen.⁸⁷

Eine große Rolle spielt hierbei die kulturelle und soziale Dynamik, die das Besondere der 1960er Jahre ausmacht und vor allem die Kunstszene ergriffen hatte. Die 1960er Jahre waren eine Zeit des Umbruchs, in deren Kontext auch die Entstehung der Archive von Künstlern und Kunstschaffenden fällt: Die Künstler deuteten ihre Arbeit, ihre Aufgaben und ihren Verantwortungsbereich ganz neu. Die Kunst der 1960er Jahre war von einem Experimentalismus geprägt, der unterschiedliche, individualisierte Manifestationsformen annahm.⁸⁸ Neue avantgardistische Strömungen traten auf oder erlebten in diesen Jahren ihren Höhepunkt. Mit dem Jahr 1968 wurde eine Politisierung der Gesellschaft offensichtlich; ein politisch aufgeladener Diskurs bestimmte das künstlerische Schaffen und beeinflusste die Kunstauffassungen während der 1970er Jahre. Die Künstler und Kunstschaffenden, die ein ‚Archiv‘ einrichteten, erlebten diese Entwicklung als bedeutsam; der Begriff des Archivs war zu dieser Zeit eine Art Mode-

erscheinung. Die Hochkonjunktur des Begriffs ist daher vor dem gesellschaftlichen Hintergrund und der Dynamik dieser Jahre zu verstehen. Nicht die Sammlung war es, die für die Künstler wichtig war, sondern die Anlage eines Archivs, hinter der der Gedanke der Dokumentation steht. Die Entstehung dieser Vielzahl von Archiven ist im Besonderen mit der alternativen Kunstszene, deren Merkmale in der künstlerischen Kommunikation und dem privaten Engagement vieler Künstler und Kunstschaffender liegen, in Beziehung zu setzen.⁸⁹

3.2 Die wichtigsten Archivtypen neben den Archiven für Künstlerpublikationen

Neben den Archiven für Künstlerpublikationen können drei weitere Archivtypen zwischen den 1960er bis 1980er Jahren ausgemacht werden: Spezialarchive, Mail-Art-Archive sowie Künstlernachlässe. Ihre Grenzen sind teilweise fließend: Von einer übergreifenden Perspektive aus betrachtet, können beispielsweise Spezialarchive auch als Sammlungen bezeichnet werden, da die Künstler und Kunstschaffenden, die ein ‚Spezialarchiv‘ anlegten, gezielt Materialien eines speziellen Gebietes zusammentrugten und verwahrten. So lassen sich etwa die Fluxus-Sammlungen, die in dieser Zeit entstanden, als Spezialarchive begreifen. Die Mail-Art-Archive bilden, der Stringenz der Archivtypen folgend, im Grunde eine Untergruppe der Spezialarchive: Ihre Gründer spezialisierten sich auf Mail Art. Aufgrund der Masse der Mail-Art-Archive und der damit verbundenen Besonderheit des Zeitphänomens ‚Mail-Art-Archiv‘ erscheint es gerechtfertigt, sie als einen eigenständigen Archivtyp aufzuführen.

Eine endgültige Beurteilung und Kategorisierung der einzelnen Archive ist vor diesem Hintergrund prinzipiell nicht möglich. Gerade die Überschneidungen zwischen den Archivformen sind das Signifikante des Phänomens der Archive im Kunstkontext der 1960er bis 1980er Jahre. Trotz der Überschneidungen lassen sich allerdings wesentliche Grundzüge dieser Archivtypen herausstellen, und so ist es im Zusammenhang mit den Archiven für Künstlerpublikationen sinnvoll, zwischen den Archivtypen zu unterscheiden: Einerseits ermöglicht es diese Kategorisierung, den Begriff der Archive für Künstlerpublikationen weiter einzugrenzen, andererseits gibt die Kategorisierung einen Einblick in das Phänomen der Archive im Kunstkontext der 1960er und 1970er Jahre.⁹⁰ Die wichtigsten Archivtypen, Spezialarchive, Mail-Art-Archive und Künstlernachlässe, werden im Weiteren spezifiziert.

Unter Spezialarchiven sind die Archive von Künstlern, Kunstschaffenden oder Kunstorganisationen zu verstehen, deren Sammlungs- bzw. Bestandsspektrum sich auf ein stark abgegrenztes Gebiet oder einen speziellen Gegenstand beschränkt. Die Archivgründer oder Sammler, denn auch

hinsichtlich der Spezialarchive lässt sich in Einzelfällen keine klare Abgrenzung zwischen Archiv und Sammlung vornehmen, setzten Schwerpunkte, deren Grenzen nur in Einzelfällen überschritten wurden. Die Schwerpunkte können dabei sowohl auf einem bestimmten Genre, beispielsweise Künstlerbüchern, einem bestimmten Medium, etwa Video, und/oder einem geografischen Bereich, wie z. B. Osteuropa liegen. Eine andere Form der Spezialarchive stellen jene Archive dar, die im Zuge einer Ausstellung oder eines Projekts entstanden. Als Spezialarchive gelten so *Franklin Furnace Archive* (New York),⁹¹ das *Netherlands Media Art Institute, Montevideo/Time Based Arts* (Amsterdam),⁹² *The Swedish Archive of Artists Books* von Leif Eriksson (Malmö),⁹³ das *Kunstarchiv Peter Kerschgens* (Rees, Deutschland),⁹⁴ aber auch das Archiv zum Videonal „Infermental“ von Gábor und Vera Bódy, das sich heute als Dauerleihgabe in der Sammlung des *Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM, Karlsruhe)* befindet,⁹⁵ genannt werden.

Die Zahl der Mail-Art-Archive war während der 1960er bis 1980er Jahre überaus groß. Der Mail-Art-Künstler Chuck Welch hat im Anhang seiner Mail-Art-Anthologie eine Auswahl dieser Archive aufgelistet und konstatiert in Bezug auf die aktuelle Situation: „There are hundreds, if not thousands, of [Mail Art] archive/collections.“⁹⁶ Die Künstler entwickelten vielfältige Ausdrucksformen in der Mail Art. Es ist zwischen einzelnen Mail-Art-Arbeiten, die unaufgefordert verschickt wurden, und Mail-Art-Projekten zu unterscheiden. Innerhalb des künstlerischen Netzwerkes konnten zahllose dieser Projekte realisiert werden; von ihnen wie auch von den Einzelarbeiten zeugen die Mail-Art-Archive: Viele der am Netzwerk beteiligten Künstler und Privatpersonen verwahrten die ihnen zugesandten Einladungen zu Projekten, Mail-Art-Arbeiten, Mail-Art-Publikationen etc. Die Bestände wuchsen oft unübersichtlich an. Es gibt jedoch auch eine einige Mail-Art-Archive, in denen das Material geordnet und aufgearbeitet wurde. Viele der Künstler, Künstlerinitiativen und Kunstschaaffenden, die ein Mail-Art-Archiv besaßen, arbeiteten mit dem Konvolut ihres Archivs: Sie veranstalteten Aktionen und Festivals zur Mail Art, organisierten Mail-Art-Projekte und gaben Publikationen heraus. Zu den Mail-Art-Archiven zählen *centro documentazione organizzazione (c.d.o., Parma, Italien)*,⁹⁷ das Archiv Vittore Baronis (*E.O.N., Ethereal Open Network Archive, Forte dei Marmi, Italien*),⁹⁸ das Archiv von Guy Bleus (*The Administration Centre, Wellen, Belgien*),⁹⁹ das Archiv von Géza Pernecky (Köln) und auch das Archiv von Klaus Groh (Oldenburg, heute *Forschungsstelle Osteuropa, Bremen*).¹⁰⁰

Eine weitere Kategorie bilden die Künstlernachlässe: Dieser Archivtyp umfasst Archive von Künstlern oder Künstlergruppen, die Nachlässe darstellen bzw. auf diesen basieren. Sie erwuchsen organisch im Kontext der jeweiligen künstlerischen Arbeit. Im Mittelpunkt des Bestandes eines Künstlernachlasses stehen die künstlerischen und dokumentarischen Materialien des Künstlers oder der Künstlergruppe selbst. Das Konvolut setzt

sich demnach aus den im Prozess der künstlerischen Aktivität des Künstlers oder der Künstlergruppe entstandenen Materialien, d. h. Artefakten, Objekten, Publikationen, Arbeitsmaterialien, Werken und Dokumenten etc., zusammen. Dieses Material wird um die Dokumentation von Veranstaltungen, Projekten und Aktionen ergänzt, gemeint sind u. a. Fotos, Dias, Film-, Video- und Tonaufnahmen sowie Rezensionen. Insofern Kontakte und Kooperationen mit anderen Künstlern oder Kunstschaaffenden bestanden, sind auch diese durch entsprechende Werke und Materialien im Konvolut abgebildet. Das Archiv stand nicht im Vordergrund der Arbeit des Künstlers oder der Künstlergruppe, sie traten mit ihren Archiven nicht unmittelbar in der Öffentlichkeit auf. Unter diesen Archivtyp fallen beispielsweise *Art Metropole* der Künstlergruppe *General Idea* (seit 1999 in der *National Gallery of Canada*, Toronto),¹⁰¹ das *Archiv John M. Armleder/Ecart* (heute im *Cabinet des estampes*, Genf)¹⁰² und das Archiv von Jarosław Kozłowski, das im Kontext der *Akkumulatory Gallery* (Poznań, Polen) entstand.¹⁰³

3.3 Das Archiv für Künstlerpublikationen

Verortung der Archive für Künstlerpublikationen unter den Archivtypen im Kunstkontext der 1960er bis 1980er Jahre

Die Archive für Künstlerpublikationen weisen in verschiedenen Aspekten Übergänge zu anderen Archivtypen ihrer Zeit auf, und sei es auch nur in einer Phase ihrer Chronologie. Folgende Beispiele können dies illustrieren: Sohm legte einen besonderen Schwerpunkt auf Fluxus und Happening, so dass sein Archiv sich unter dieser Perspektive mit einigen Spezialarchiven gleichsetzen ließe. Im Gegensatz zu den Gründern dieser Spezialarchive verfolgte Sohm jedoch einen umfassenden dokumentarischen Ansatz; darüber hinaus stand sein Archiv im Mittelpunkt seiner Aktivitäten.

Galántais Arbeit im Rahmen des Archivs basierte prinzipiell auf den Strukturen der Mail Art, und *Artpool* ließe sich vor diesem Hintergrund den Mail-Art-Archiven zuordnen. Das Archiv muss jedoch einerseits in seiner Kontinuität mit dem Kunstort in Balatonboglár betrachtet werden. Andererseits dürfen die künstlerischen Ansätze, die dem Archiv, aber auch dem Gesamtwerk und der Kunstauffassung Galántais zugrunde liegen, nicht außer Acht gelassen werden:¹⁰⁴ *Artpool* ist im Kontext der Arbeit des ungarischen Künstlers insgesamt zu sehen. Einschränkend muss hinzugefügt werden, dass *Artpool* unter den Archiven für Künstlerpublikationen aufgrund seiner Nähe zur Mail Art in der Tat eine Sonderstellung einnimmt. In seiner Konstitution geht es jedoch über ein reines Mail-Art-Archiv hinaus. Nannucci öffnete sein Archiv während einer bestimmten Phase den Aktivitäten der Kunstorganisation *Zona*. Ihre Mitglieder arbeiteten, ebenso wie Nannucci selbst, im Kontext von *Zona* mit den Archivmaterialien. *Zona*

Archives scheint vor diesem Hintergrund ein Künstlernachlass zu sein. Nannucci war allerdings nicht nur im Rahmen von *Zona* aktiv, sondern verfolgte das Ziel, die Zeugnisse seiner Kunstszene umfassend zu bewahren. Das Archiv war während und nach der Existenz von *Zona* ein zentrales Element seiner Arbeit.

Bei der Betrachtung der Archive für Künstlerpublikationen ist das Zusammenspiel aller Perspektiven zu berücksichtigen. Die Archive veränderten sich im Laufe ihrer Existenz, da sie in die Dynamik der künstlerischen Diskurse ihrer Zeit eingebunden waren.¹⁰⁵ Hierin liegt ebenfalls die Problematik ihrer begrifflichen Bestimmung. Ihre Besonderheiten sind daher in Bezug auf die Gesamtheit aller Archivphasen bzw. die gesamte Archivchronologie zu betrachten.

Der Begriff ‚Archiv für Künstlerpublikationen‘

Auf der Grundlage der umfassenden Betrachtung und Analyse der einzelnen Archive, ihrer vergleichenden Gegenüberstellung, aber auch auf der Grundlage ihrer begrifflichen Verortung und ihrer Abgrenzung zu zeitlich parallel entstandenen Archiven zeigt sich das Bild eines Phänomens, das einen eigenständigen Archivtyp der 1960er bis 1980er Jahre darstellt. Für diesen Archivtyp lässt sich Folgendes feststellen:

Die Archive für Künstlerpublikationen sind eine Erscheinung der 1960er bis 1980er Jahre, da sie auf den künstlerischen Netzwerk- und Kommunikationsstrukturen der internationalen alternativen Kunstszene dieser Zeit basierten.

Sie wurden von Privatpersonen gegründet, von denen die meisten selbst Künstler waren. Die Archivkonvolute dieser Personen umfassen nicht nur deren eigene Arbeit und die Dokumentation ihrer eigenen Aktivitäten. Sie vereinigten immer auch verschiedene Kunstströmungen und deren Genres.

In diesem Punkt unterscheiden sich die Archive für Künstlerpublikationen von Spezialarchiven, Mail-Art-Archiven und Künstlernachlässen.

Ihre Schwerpunkte legten die Archivgründer u. a. auf die Kunstströmungen Konzeptkunst, Mail Art, Klangkunst, Konkrete und Visuelle Poesie sowie auf Fluxus und Happening. Innerhalb dieser und weiterer Kunstströmungen wurden alle Arten von Künstlerpublikationen gesammelt.

Die Archivkonvolute dokumentieren auf diese Weise die Entwicklung der neo-avantgardistischen Kunstströmungen seit den 1950er Jahren und damit einer Kunstszene, die fernab des etablierten Kunstbetriebs arbeitete. Die Archivgründer begleiteten diese Entwicklungen nicht nur durch ihre dokumentarische und archivarische Arbeit. Sie waren selbst im Rahmen ihrer Archive in der Kunstszene, die sie dokumentierten, aktiv. Zu diesen Aktivitäten zählt die Organisation von Projekten und Veranstaltungen, die Herausgabe von (Künstler-)Publikationen, die theoretische Reflexion in Artikeln, Manifesten und anderen Texten etc.

Die Archivgründer partizipierten, auch unter dem Namen ihrer Archive, am künstlerischen Netzwerk. Ihre Archive waren Zentren oder Knotenpunkte

dieses Netzwerkes. Darüber hinaus fungierten sie teilweise als Informationsorte, Künstlerforen, Ausstellungsorte etc., d. h. dass sie mehr als nur archi- vische Funktionen erfüllten.

Durch das organische Anwachsen ihres Bestandes unterscheiden sie sich von reinen Sammlungen.

Im Zusammenhang mit den Aktivitäten, die die Archivgründer im Kontext ihrer Archive entfalteten, sind folgende zwei Aspekte besonders hervor- zuheben: Erstens trat jedes Archiv öffentlich als solches in Erscheinung. Die Archivgründer stellten ihre Archive nach außen als solche dar. Ihre Aktivitäten gestalteten und generierten die Kunstszene, in der sie sich ver- orteten. Sie beschränkten sich nicht auf eine historisierende, eine zu- künftige Funktion ihrer Archive, sondern nahmen mit ihrer Archivarbeit unmittelbar und mittelbar Einfluss auf das Kunstgeschehen. An diesem Punkt überschreitet die Archivpraxis der Archive für Künstlerpublikationen die Grenzen des Archivbegriffs, wie ihn die Fachwissenschaft in den 1960er und 1970er Jahren definierte.

Zweitens bildete das Archiv den Mittelpunkt der Aktivitäten des jeweiligen Archivgründers; auch dies ist ein wesentlicher Unterschied zu Künstler- nachlässen bzw. Kunstorten, zu denen ein Archiv gehörte.

Abschließend ist auf das Archivkonzept hinzuweisen. Die Entstehung der Archive basierte auf einem Konzept, das auch als Idee, Vision oder Ideo- logie ihrer jeweiligen Gründer bezeichnet werden kann. Dieses Konzept präg- te den Entstehungsprozess, die Funktionen und den Bestand der einzel- nen Archive, aber auch die Aktivitäten, die in ihrem Kontext stattfanden.

Es zeigt sich, dass die Archive für Künstlerpublikationen den anderen Archiv- typen ihrer Zeit nicht zugeordnet werden können. Innerhalb der ‚Archiv- landschaft‘ ihres Kontextes sind sie daher als Manifestationen eines eigen- ständigen Archivtyps zu verorten.

Die Bedeutung der Archive für Künstlerpublikationen liegt in der kunst- und kulturgeschichtlichen Basisarbeit, die sie leisteten, indem sie sich der Dokumentation und Bewahrung von künstlerischen und dokumentarischen Materialien der 1950er bis 1980er Jahre widmeten. Der kunsthistorische Wert dieser Dokumente und Werke wurde in der Regel von ihren zeitgenös- sischen Kunstinstitutionen, Museen, Galerien, Kunstvereinen etc., nicht erkannt bzw. unterschätzt.

Zur Frage nach einer Vernetzung unter den Archiven

Innerhalb des internationalen künstlerischen Netzwerkes, an dem alle Ar- chive partizipierten, kann eine besondere Vernetzung unter den Archi- ven für Künstlerpublikationen nicht ausgemacht werden. Auf der Grundlage der in den Archiven vorliegenden Korrespondenz und den Interviews mit den Archivgründern zeigt sich,¹⁰⁶ dass die Kontakte zwischen ihnen die gleiche Bedeutung und Qualität hatten wie die Kontakte zu anderen

Künstlern und Kunstschaffenden. Der Austausch zwischen den Archivgründern kann nicht losgelöst von den alternativen Kommunikationsstrukturen betrachtet werden.¹⁰⁷ Auf konkrete gemeinsame Projekte ist in den einzelnen Archivkapiteln bereits eingegangen worden. Der Umfang und die Art des Austausches zwischen den Archivgründern variierte. Es bestanden jeweils nur Einzelkontakte zwischen den Archivgründern, so dass sich das Bild eines losen Beziehungsgeflechts unter ihnen ergibt. Da die Verbindungen, soweit sie zwischen den einzelnen Gründern bestanden, nicht auf einen besonders regelmäßigen oder intensiven Austausch hindeuten, kann nicht von einem eigenen Netzwerk der Archive gesprochen werden.

Dieses individuell gestaltete Beziehungsgeflecht wird im Weiteren näher betrachtet: Einzelne Kontakte kamen im Zuge der Teilnahme am Netzwerk oder bereits vorher zustande, auch vor Gründung des eigenen Archivs. Dies trifft beispielsweise auf Nannucci zu, der Sohm besucht hatte, bevor er *Zona Archives* gründete. Allerdings besaß er zu dieser Zeit bereits ein eigenes Archiv. Auch Galántai machte auf seinen Reisen, kurz nachdem er *Artpool* ins Leben gerufen hatte, u. a. Station bei Carrión und Schraenen. Die Entstehung beider Kontakte liegt so in der Gründungsphase von *Artpool*. Die einzelnen Kontakte ergaben sich auch durch die Teilnahme an denselben Projekten, Zusammenkünfte auf Kunst- und Buchmessen,¹⁰⁸ Ausstellungen¹⁰⁹ und Festivals, durch Leihanfragen für Ausstellungen oder andere Veranstaltungen, durch die ungefragte Zusendung von Publikationen oder anderen Materialien, durch gezielte Bitten um Informationen, etwa zu einzelnen Materialien und Adressen, oder durch direkte Besuche. Die Archive von Sohm und Carrión waren in der alternativen Kunstszene besonders bekannt.

Unter den Kontakten zwischen den Archivgründern sind insbesondere die Verbindungen hervorzuheben, die Schraenen zu Carrión und Robakowski unterhielt, aber auch die Verbindung zwischen Sohm und van Beveren. Letztere war weniger intensiv, ist jedoch aufgrund der Regelmäßigkeit, mit der Sohm van Beveren über einen Zeitraum mehrerer Jahre Materialpäckchen sandte, erwähnenswert.

Im Gegensatz dazu bestand beispielsweise kein Kontakt zwischen Nannucci und Robakowski; beiden war die Existenz des jeweils anderen Archivs nicht bekannt.¹¹⁰ Schraenen und van Beveren verhielten sich distanziert zueinander: Aktivitäten, Positionen und Schwerpunkte erschienen beiden zu unterschiedlich, um sich auszutauschen oder gemeinsame Projekte zu gestalten.

Robakowski hatte außer zu Schraenen mit keinem der anderen Archivgründer (näheren) Kontakt. Dies scheint weniger mit den politischen Bedingungen in Polen, als mit seinem Netzwerk im Zusammenhang zu stehen. Auch das vergleichsweise geringere Interesse der anderen Archivgründer an Osteuropa spielte dabei eine Rolle, dies gilt für van Beveren, Nannucci und Sohm. Letzterer unterhielt nur zu einigen wenigen osteuropäischen Künstlern Kontakt; Osteuropa stellte keinen Schwerpunkt seines Archivs dar.

Die Archivgründer erfuhren durch die Erzählungen anderer über weitere Archive in der Kunstszene. Der Austausch zwischen den Archivgründern betraf nur selten das Archiv. Sie traten nicht in Kontakt miteinander, weil der jeweils andere ein Archiv besaß. Beim Aufbau ihrer Kontakte waren sie zwar daran interessiert, ihre Archive bekannt zu machen,¹¹¹ im Allgemeinen ging es jedoch um ihre gesamten Aktivitäten, d. h. um Publikationen, Ausstellungen, gemeinsame Projekte und Aktionen, Leihgaben, Informationen etc. Bei gegenseitigen Besuchen wurden die Archive hingegen besichtigt und waren Gegenstand von Gesprächen.¹¹²

Beispiele für den Austausch auf der Ebene des Archivs waren etwa die bereits erwähnten Materialpäckchen, die Sohm an van Beveren sandte, oder die Ankäufe, die Sohm bei *Other Books and So* tätigte, aber auch seine gezielten Fragen an Carrión bezüglich verschiedener Ausgaben von Künstlerzeitschriften o. Ä.¹¹³ Carrión richtete seinerseits spezielle Fragen an Sohm, da er dessen umfangreiches Archiv vor Augen hatte.¹¹⁴

Auch der Austausch künstlerischer und dokumentarischer Materialien zwischen Galántai und Schraenen während des Besuchs von Galántai und Klaniczay in Antwerpen, der dem Aufbau von *Artpool* diene, ist hier zu nennen.

Der Grund dafür, dass es nicht zur Herausbildung eines eigenen Archivnetzwerkes kam, liegt darin, dass für eine besondere Vernetzung unter den Archiven keine Notwendigkeit bestand. Jeder Archivgründer entwickelte seine eigenen Aktivitäten, sein eigenes Archivkonzept, setzte in seiner Arbeit eigene Schwerpunkte und baute sich sein eigenes Netzwerk auf der Grundlage des internationalen alternativen künstlerischen Netzwerks auf.

Die geografische Verortung der Archive

Das Archiv für Künstlerpublikationen stellt sich wie bereits im Kapitel III erwähnt als eine ausschließlich europäische Erscheinung des internationalen alternativen Künstlernetzwerkes der 1960er bis 1980er Jahre dar. Weltweit entstanden während dieser Zeit zahlreiche Privatarchive bzw. alternative Kunstorte, die ebenfalls ein Archiv oder eine Sammlung umfassen. Sie fallen jedoch nicht unter den Begriff der Archive für Künstlerpublikationen, wie er hier entwickelt worden ist.¹¹⁵ Im Folgenden werden Ansätze einer Untersuchung skizziert, die zur Erforschung von Gründen für eine geografische Begrenzung der Erscheinung von Archiven für Künstlerpublikationen beiträgt. Die Untersuchung setzt einen interkulturellen Vergleich voraus, der aufgrund der Komplexität, die er erfordert, in diesem Rahmen nicht zu leisten ist und auch nicht direkt zur Untersuchung der Archive beiträgt. Es sollen jedoch verschiedene Hypothesen einer Begründung kurz erörtert werden.

Im Zuge des interkulturellen Vergleichs müssten gesellschaftliche, politische sowie kunsthistorische Bedingungen in den jeweiligen Ländern, auch in Bezug auf deren historische Entwicklung, auf der Basis eines interdisziplinären Ansatzes untersucht werden.

Unter der Perspektive, dass Archive für Künstlerpublikationen ein europäisches Phänomen waren, stellt sich die Frage, warum sie nicht in Ländern wie etwa Frankreich, England oder Spanien entstanden. Hier gab es durchaus alternative Kunstorte, Kleinverlage, Künstlerarchive und Mail-Art-Archive, die auf den Strukturen des alternativen künstlerischen Netzwerkes basierten, etwa *Vitrine por l'Art Actuel* in Paris, *Metronom* in Barcelona und *La Cedille Qui Sourit* von Robert Filliou und George Brecht in Villefranche Sur Mer. Für Frankreich ist darüber hinaus insbesondere auf die Fluxus-Sammlungen verschiedener Künstler hinzuweisen, beispielsweise auf die Sammlung von Ben Vautier in Nizza.

Zwei Erklärungsansätze werden im Weiteren umrissen: Erstens können die politischen Bedingungen das Auftreten des Phänomens verhindert haben. Dies wäre beispielsweise für Spanien zu untersuchen, das bis Anfang der 1970er Jahre unter der Diktatur von Franco stand.¹¹⁶ Gegen eine solche Begründung ist allerdings anzuführen, dass zwei der Archive für Künstlerpublikationen in Ländern gegründet wurden, in denen ein repressives Regime herrschte. Die Bedingungen, die zur Entstehung eines kulturellen und auch publizistisch tätigen Untergrunds führen, sind hier in Betracht zu ziehen. In Polen, wie in vielen anderen osteuropäischen Ländern, hatte sich auf den Strukturen der so genannten ‚grass routes‘ ein funktionierendes alternatives Kommunikationssystem unter kleinen Privatgalerien, Künstlerinitiativen und Kunstorten etc. entwickeln und etablieren können, das während der 1960er bis 1980er Jahre die Distribution von Informationen ermöglichte.¹¹⁷ Die Existenz vergleichbarer Kommunikationsstrukturen in den Ländern, in denen keine Archive für Künstlerpublikationen entstanden, wäre vor diesem Hintergrund zu untersuchen, etwa für Spanien, aber auch – im weiter gefassten Kontext – für die lateinamerikanischen Länder.

Die Entstehung der Archive kann in einem Zusammenhang mit dem Begriff des Archivs und seiner Bedeutung stehen. Die fachwissenschaftliche Definition variiert in den verschiedenen Ländern.¹¹⁸ Darüber hinaus haben die Diskurse über das Archiv in den einzelnen Ländern unterschiedlichen Einfluss auf die Gestalt und Funktion des Archivs und seine kulturelle Bedeutung genommen. Hier ist auf die politische Bedeutung des Archivs zurückzukommen, die für einige der Archive für Künstlerpublikationen eine Rolle spielte. Es stellt sich die Frage, ob dem Archiv in anderen Ländern eine legitimierende Funktion zukommt und es hier eigene (Wissens-)Grenzen konstituiert. Gemeint ist, ob es den Anspruch seines Wissens auf Geltung erheben kann oder nur „die Möglichkeit von Geschichten, von Genealogien, von Konjekturen auf Sinn eröffnet“.¹¹⁹ Es besteht die Möglichkeit, dass andere alternative Kunstorte oder Sammlungen die Funktion übernahmen,¹²⁰ die einige Archive für Künstlerpublikationen für ihre Gründer erfüllten. Es geht hier beispielsweise um die Funktion, eine alternative Position zu offiziellen Kunstinstitutionen zu bilden oder die Zeugnisse einer alternativen Kunstszene zu bewahren. Das Archiv und

seine Funktion unterlagen in den einzelnen Ländern jeweils anderen Bedingungen und erfuhren unterschiedliche gesellschaftliche Zuschreibungen. Anhand der Literatur zeigt sich, dass sich der Diskurs über das Archiv in Europa zentriert und sich hier insbesondere in Deutschland und Frankreich entwickelt hat.

Darüber hinaus ist zur Annäherung an die Frage nach Gründen, die das Entstehen von Archiven für Künstlerpublikationen begünstigten bzw. verhin- derten, einerseits nach den Vorstellungen der Künstler und Kunstschaffen- den über das zeitgenössische Kunstsystem zu fragen. Vorherrschend war dabei das Konzept des Zentrums und der Peripherie. Die Erscheinung der Archive für Künstlerpublikationen steht mit der Verbreitung und Domi- nanz dieses Konzeptes in einem Zusammenhang. Andererseits wären die einzelnen Länder auf mögliche Modelle oder Vorbilder von Archiven für Künstlerpublikationen, etwa in anderen kulturellen Bereichen oder in den historischen Avantgarden, zu untersuchen. Dies könnten beispielsweise Sammlungen oder Archive sein, die sich den publizistischen Produktionen der historischen Avantgarden widmeten.

Insgesamt ist neben den jeweiligen politischen und gesellschaftlichen Be- dingungen auf die Ausbreitung und den Einfluss neo-avantgardistischer Kunstströmungen in den einzelnen Ländern einzugehen,¹²¹ wobei dies je- weils auch eine historische Vertiefung bedingt.

Die Erscheinung spezifischer künstlerischer Phänomene erschöpfend erklä- ren zu wollen, ist a priori ein unmögliches Unterfangen. Es kann hier nur festgestellt werden, dass das Archiv für Künstlerpublikationen in seiner Erscheinung auf den europäischen Raum beschränkt war und dass inner- halb dieses Raumes nur in Belgien, Polen, Ungarn, Italien, Deutschland und den Niederlanden Archive für Künstlerpublikationen entstanden. Ein bestimmter Zeitgeist bereitete in diesen Ländern der Entstehung der Archive das Feld, wobei ein spezielles Interesse der Gründer an einem Archiv für den Gegenstand der Künstlerpublikation auf ein allgemeines Interesse an einer solchen Einrichtung in der Kunstszene traf.

- 1 Papritz kann dieses Lehnwort erstmals Anfang des 16. Jahrhunderts ausmachen. Für eine Geschichte des Archivbegriffs vgl. Papritz 1976a, S. 41–53.
- 2 Papritz versteht seine Arbeit als Beitrag zur Diskussion. Sie erschien als Handbuch für den Dienstgebrauch der Archivschule in Marbach. In ihr widmet er sich dem Versuch einer grundsätzlichen Klärung des Archivbegriffs und legt eine Leitlinie vor; vgl. Papritz 1976a, S. 53; 56; 90. Vgl. auch Polley 1991, S. 43ff. Für eine Übersicht über die Hauptarbeiten dieser Diskussion und ihre Einordnung vgl. Schreckenbach 2000, S. 159f. Nach der Arbeit von Papritz wurde diese Diskussion in den 1970er Jahren jedoch nicht weiter fortgesetzt.
- 3 Vgl. Papritz 1976a, S. 90.
- 4 Papritz verweist auf die Definition von Küch, die dieser Anfang des 20. Jahrhunderts festlegte. Papritz hält sie für gelungen, da sie besonders weit greift: *„Ein Archiv ist die Gesamtheit der im Geschäftsgang oder im Privatverkehr organisch erwachsenen, zur dauernden Aufbewahrung bestimmten schriftlichen Überreste einer Behörde, Körperschaft, Familie oder einzelnen Person.“* Friedrich Küch [1904], zit. nach: Papritz 1976a, S. 57. Für eine Bewertung Küchs vgl. Papritz 1976a, S. 60.
- 5 Vgl. Papritz 1976a, S. 160–73; 83. Der Autor skizziert die länderspezifischen Definitionen für die Niederlande, Frankreich, Italien und England.
- 6 Papritz erstellt eine Auflistung für das, was der Archivbegriff bezeichnen kann: die Institution zur Bewahrung des Schriftgutes, der Gebäudeteil, in dem die Archivalien lagern (das Archivmagazin) und eine Sammlung von Schriftgut aller Art, d. h. eine Dokumentation durch andere Techniken, von Gegenständen bzw. Musealgut; vgl. Papritz 1976a, S. 91f.
- 7 Menne-Haritz 1992, S. 42.
- 8 Klaus Oldenhage [1999], zit. nach: Schreckenbach 2000, S. 175.
- 9 Papritz 1976a, S. 90.
- 10 Ebenfalls bei Heinrich O. Meisner [1955], zit. nach: Papritz 1976, S. 58. Auch bei Meisner/Leesch 1960, S. 135.
- 11 In Anlehnung an Meisner/Leesch 1960, S. 136. Vgl. auch Papritz 1976a, S. 84.
- 12 In den 1960er und 1970er Jahren wurde der Begriff Registraturgut verwendet. Das Registraturgut gliedert sich in Schriftgut, Bildgut und Tonschriftgut. Mit der Entstehung der Archivgesetze wurde für Registraturgut der Begriff Unterlage in die Fachwissenschaft eingeführt; vgl. Schreckenbach 2000, S. 166f.
- 13 Das Schriftgut der Registratur stellt potentiell Archivgut dar. Seine Entstehung beschreibt Papritz wie folgt: *„Beim potentiellen Archivgut bestimmen die durch die Behördenorganisation festgelegte Zuständigkeit der Behörde, die durch Statuten bestimmte Aufgabe einer Korporation, der Produktionsplan eines Wirtschaftsbetriebes oder die sozialen Beziehungen einer Einzelperson, was bei diesen Stellen zwangsläufig und organisch an Schriftgut wächst.“* Papritz 1976a, S. 58.
- 14 Vgl. Papritz 1976a, S. 84. Es ist jedoch anzumerken, dass Auslese und Kassation allein kein Archiv bilden. Manche Bestände sind in ihrem gesamten Umfang der dauernden und unbefristeten Aufbewahrung würdig. Darüber hinaus existieren Bestände, die sich bereits aufgrund der langen Dauer ihres Bestehens als Archivgut erwiesen haben; vgl. Papritz 1976a, S. 85.
- 15 Papritz 1976a, S. 60.
- 16 Vgl. Papritz 1976a, S. 67
- 17 Vgl. u. a. von Brandt 1996, S. 114.
- 18 Dazu führen Meisner und Leesch aus: *„Unter Herkunftsgemeinschaft wird heute ausschließlich die Gemeinschaft der Akten einer registraturbildenden Stelle verstanden, die in einem Ordnungsschema vereint erscheint.“* Meisner/Leesch 1960, S. 138. Zum Provenienzprinzip merkt Vismann an: *„Das Provenienzprinzip verschiebt den Blick von den Zustandsbeschreibungen in Akten auf die Entstehung der Akten.“* Vismann 2001, S. 251.
- 19 Papritz 1976a, S. 89.
- 20 Vgl. Papritz 1976a, S. 86f.
- 21 Meisner und Leesch untergliedern die Dokumente in Registratur-, Archiv- und Sammlungsgut. Die Archivalien umfassen das Archivgut und das Sammlungsgut. Mit Sammlungsgut ist Dokumentationsgut gemeint, das in einem Archiv enthalten ist. Es gehört zwar nicht zum Archivgut, fällt jedoch unter den Begriff der Archivalien. Zu bemerken ist, dass die Autoren darunter auch „publizistische Dokumentation von Quellenwert (Plakate mit Aufrufen, Bekanntmachungen und Werbung; Flugschriften; Gelegenheitsschriften; Tageszeitungen; amtliche Druckschriften usw.)“ verstehen. Sammlungsgut, so konstatieren sie im Anschluss an die Auflistung weiterer Sammlungsgut-Dokumente, kann allerdings zum Archivgut werden; vgl. Meisner/Leesch 1960, S. 142.
- 22 Schreckenbach 2000, S. 163–165.
- 23 Vgl. Meisner/Leesch 1960, S. 148, Zf. 159.
- 24 Vgl. Menne-Haritz 1992, S. 40.
- 25 Vgl. Papritz 1976a, S. 89f.
- 26 Vgl. Schreckenbach 2000, S. 172ff. Der Autor betont, dass es keine einheitliche Auffassung über die Aufgaben des Archivs gibt und dass sie sich auch nicht als Ablauf darstellen lassen.
- 27 Dies gilt nicht für das Archiv von Nannucci, das bis heute im Besitz des Künstlers ist.
- 28 Für Näheres zum Begriff Institution und seine Anwendung auf die Archive für Künstlerpublikationen siehe Kapitel III (Vergleichende Analyse).
- 29 In den entsprechenden Kapiteln ist bereits darauf hingewiesen worden, dass einige Archivgründer in seltenen Fällen auch künstlerische und dokumentarische Materialien gezielt ankauften. Dies

- geschah jedoch meist nach Abschluss der Dokumentationsprozesse, um rückwirkend Fonds zu ergänzen. Die Übergänge, die insbesondere das *Archiv Sohm* in diesem Aspekt zur Sammlung aufweist, sind bereits im Kapitel III (Vergleichende Analyse) erörtert worden.
- 30 Nach Meisner und Leesch wäre dieses Material etwa das Sammlungsgut, das nicht zum Archivgut, jedoch zu den Archivalien gehört und zum Archivgut werden kann; vgl. Meisner/Leesch 1960, S. 142, Zf. 75.
 - 31 Papritz erklärt zur Registratur: „Die Registratur ist die Gesamtheit des von ihr verwalteten Schriftgutes, das Archiv ist die Gesamtheit des archiwürdigen Schriftgutes der Registratur.“ Papritz 1976a, S. 84.
 - 32 Papritz 1976a, S. 84. Papritz stellt jedoch fest, dass ein Schriftgutkörper ohne seine Bewertung durch den Archivar als Archivgut gelten kann, wenn er bereits einen langen Zeitraum überdauert hat. Die Entscheidung zur dauerhaften Aufbewahrung ist dadurch vorweggenommen.
 - 33 Vgl. Interview Robakowski 2004, Z. 1091–1105; Interview van Beveren 2004, Z. 253–261; Interview Klaniczay 2004, Z. 1564–1567.
 - 34 Vgl. Heusermann/Märkel/Prätorius 2002, S. 228f.
 - 35 Vgl. Brief von Hanns Sohm an Milan Knížák [1978]. Sohms gesamte Korrespondenz mit Künstlern, Kunstschaffenden, Sammlern u. a. bildet einen Bestandteil des Archivguts.
 - 36 Vgl. Guy Schraenen in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 29.
 - 37 Vgl. Schreckenbach 2000, S. 164.
 - 38 Vgl. Papritz 1976a, S. 63.
 - 39 Das Archiv bildete für Carrión einen Teil seiner persönlichen Erfahrungswelt. Darüber hinaus verwendete er es als künstlerisches Medium. In diesen beiden Dimensionen lag für Carrión die Bedeutung und der Wert des Archivs; vgl. Interview Agius 2004a.
 - 40 Interview Beveren 2004, Z. 200–203. Am Anfang stand die Sammlung der Politpropaganda der chinesischen Revolution. Sie war eine Sammlung und kein Archiv.
 - 41 Van Beveren zieht in diesem Zusammenhang eine Parallele zu Fotografien: „*Ich hab es mir abgewöhnt, ich fotografiere [...] nie. Ich habe auch keine Kamera und ich habe auch kein Fotoalbum oder whatever. [...] ich habe es mir abgewöhnt. Ich beobachte [...] die Leute und sehe, was sie machen, wenn die in die Ferien fahren, und ich verstehe das dann nicht: [...] Für mich ist das keine [Überraschung], wenn ich nach Hause komme und dann die Fotos fertig sind. Dann sehe ich das Gleiche, was ich eben schon vorher gesehen habe. [...] Einerseits muss ich immer etwas Neues sehen. Aber andererseits muss ich [heute] auch nicht mehr das Gefühl haben, dass ich der Einzige bin, der etwas auf eine bestimmte Weise macht.*“ Interview van Beveren 2004, Z. 302–312.
 - 42 Vgl. Schreckenbach 2000, S. 164f. Vgl. auch Klaus Oldenhage [1999], zit. nach: Schreckenbach 2000, S. 175.
 - 43 Jochum 2004, S. 46.
 - 44 Jochum 2004, S. 45.
 - 45 Vgl. Jochum 2004, S. 45.
 - 46 Ernst bezieht sich mit dem Begriff Zwischenarchiv auf die Definition nach Meisner. Meisner schreibt im Zusammenhang mit dem Zwischenarchiv: „*Mit der Einverleibung in die Registratur treten die Aktenschriftstücke in eine Ruheperiode, aus der sie allerdings jederzeit wieder in den Geschäftsgang zurückkehren können, sobald sie nämlich als Vorakten (anteacta, anteriora, priora, vorige Akten, Vorgänge) erneut gebracht (reproduziert) werden.*“ Heinrich O. Meisner [1935], zit. nach: Ernst 2002, S. 140. Vgl. auch Meisner 1935, S. 153f.
 - 47 Ernst 2002, S. 140. Seine eigene Festlegung des Begriffs Zwischenarchiv ist streng gefasst, obwohl er sich auf die offene Definition von Meisner beruft.
 - 48 Ernst 2002, S. 140. Als Beispiel führt er das Zwischenarchiv des deutschen Bundesarchivs an, das noch im Prozess des organischen Anwachsens begriffen ist.
 - 49 Vgl. Schreckenbach 2000, S. 172f.
 - 50 Vgl. Jochum 2004, S. 45f.
 - 51 Streng genommen ist die Auflistung der Archivtypen bei Meisner und Leesch sehr weitläufig. Die hier aufgeführten Archivtypen werden der Fachdefinition nicht gerecht, wie beispielsweise so genannte Familienarchive. Die Autoren zählen auch Nachlässe als Archivtyp auf; vgl. Meisner/Leesch 1960, S. 136f.
 - 52 Wittgenstein PU, § 202.
 - 53 Dazu erklärt Schulte: „*Erst durch die Verklammerung mit unseren Gepflogenheiten und eingeübten Verfahrensweisen werden Regel und Handlung derart zueinander in Beziehung gesetzt, dass auch Zweifel und Deutung einen Ansatzpunkt gewinnen.*“ Schulte 2001, S. 161. Regel und Handlung werden erst vor diesem Hintergrund, d. h. vor der Einbeziehung des Gelernten, miteinander in Verbindung gebracht. Dieses In-Beziehung-Setzen geschieht so, dass *Zweifel und Deutung* möglich werden; vgl. Wittgenstein PU, §198.
 - 54 Menne-Haritz 1992, S. 87.
 - 55 Papritz 1976a, S. 86.
 - 56 Ein Nachlass bezeichnet nach Meisner und Leesch „das mit einer physischen Person und mit ihrer gesamten schaffenden Tätigkeit zusammenhängende Schrift- und sonstige Dokumentationsgut, die Registratur oder das Archiv einer Einzelperson“. Meisner/Leesch 1960, S. 137. Ein Nachlass kann in seinem Bestand Personalpapiere, Geschäftspapiere und/oder persönliche Aufzeichnungen umfassen. Ist die Sammlung der nachlassbildenden Person im Laufe ihrer Berufs- und Geschäftstätigkeit entstanden, wird von einem ‚erwachsenen Nachlass‘ gesprochen.

- 57 Baudrillard 2001, S. 135; 116.
- 58 Baudrillard 2001, S. 119.
- 59 In der Serie wird das Objekt austauschbar, jedes steht stellvertretend für das andere und für den Sammler, wie Baudrillard ausführlich: „Das Genüssliche für den einen wie für den anderen [den Amateur und den Sammler] liegt darin, dass ihr Besitz einerseits die absolute Singularität jedes Elementes bedeutet und ihn damit zu einem besonderen Wesen macht, ja im Grunde das Subjekt selbst vertritt; andererseits, dass es die Serienbildung, das unaufhörliche Austauschspiel ermöglicht: qualitative Wesenheit und mengenmäßige Manipulation.“ Baudrillard 2001, S. 113.
- 60 Baudrillard 2001, S. 111. Baudrillard spricht auch von „instrumentalen Serien“ und meint damit die Beherrschbarkeit, das Ordnen und Zerlegen, letztendlich die Bildung geistiger Serien; vgl. Baudrillard 2001, S. 121.
- 61 Baudrillard 2001, S. 117.
- 62 Baudrillard 2001, S. 118.
- 63 Kellein hat die innere Verbundenheit der Materialien sehr anschaulich anhand seiner Sichtungs- und Forschungsarbeit im *Archiv Sohm* dargelegt; vgl. Kellein 1991, S. 20f. Auch Nannucci weist auf die Funktion der potentiellen (Wieder-)Vernetzung der Archivmaterialien hin: „All the collected stored images signify one possibility of prompting the discovery of a missing link.“ Maurizio Nannucci in: Detterer/Nannucci 1995.
- 64 Heuserman/Märkel/Prätorius 2002, S. 228.
- 65 Baudrillard 2001, S. 120.
- 66 Baudrillard 2001, S. 120.
- 67 Ernst 2002, S. 137.
- 68 Für Robakowski konnte nicht ermittelt werden, ob er mit Brown in Kontakt stand oder über die Existenz ihres Archivs informiert war. Schraenen hat seine gesamte Korrespondenz nicht aufbewahrt. Die Korrespondenz in anderen Archiven weist stellenweise auf eine Verbindung zwischen Schraenen und Brown hin; vgl. u. a. Brief von Jean Brown an György Galántai vom 28.2.1982.
- 69 So führt beispielsweise Welch im Anhang seiner Mail-Art-Anthologie *Archive and Sammlungen der Mail Art* auf. Neben dem *Jean Brown Archive*, das unter der Rubrik der Institutionen gelistet ist, da es sich heute im *Getty Center* befindet, sind hier auch das *AIC*, *Artpool* und *Other Books and So* aufgeführt (unter der Rubrik „Mail Artist Archives and Collections“); vgl. Welch 1995, S. 259–269.
- 70 Zu George Maciunas vgl. u. a. Kellein 1995, S. 7–26.
- 71 Dazu schreibt Bunting: „The genesis of the archive can be found within the relatively small, but seminal collection of manuscripts, announcements, letters and clippings of the Dada and Surrealist artists Robert Desnos, Marcel Duchamp, Max Ernst, Richard Huelsenbeck, Man Ray, Kurt Schwitters, and Tristan Tzara (see also *Series III for more Dada and Surrealist printed matter*).“ Bunting, Linda [1997]: „Inventory of the Jean Brown Papers, 1815–1995. Retrieved June 15, 2004, from The J. Paul Getty Archive, Getty Research Institute Library“. URL: http://www.getty.edu/research/tools/special_collections/jnbrownm4.html [Stand: Juni 2005]. Die beiden Sammlungen sind vermutlich zunächst voneinander getrennt bewahrt worden, da Brown namentlich die Dada- und Surrealismus-Sammlung erwähnt; vgl. Brown o. J.
- 72 Im *Getty Center* ist der Bestand des *Jean Brown Archive* in die folgenden Schwerpunkte untergliedert, wobei sich die Sammlung des Dadaismus und Surrealismus in die folgenden Schwerpunkte aufteilt: „Artists’ Files“, „Announcements and Invitations“, „Topical Ephemera“, „Miscellaneous Clippings“, „Notes and Personal“ (dieser Bereich umfasst u. a. das Zettelkastensystem bzw. die Bestandslisten), „Art Objects“ und „Audio and Visual Material“; siehe Bunting, Linda [1997]: „Inventory of the Jean Brown Papers, 1815–1995. Retrieved June 15, 2004, from The J. Paul Getty Archive, Getty Research Institute Library“. URL: http://www.getty.edu/research/conducting_research/finding_aids/jnbrown_m6.html [Stand: Juni 2005].
- 73 James Branch Cabell Library: „To and From. Davi Det Hompson Correspondents. Jean Brown“. URL: <http://www.library.vcu.edu/jbc/speccoll/davidetbrown.html> [Stand: Juni 2005].
- 74 Vgl. Motherwell 1951.
- 75 Brief von Jean Brown an Hanns Sohm vom 20.5.1976.
- 76 Beispielsweise bemühte sich Brown zwischen 1983 und 1984, Galántai und Klaniczay eine Reise in die USA zu ermöglichen; vgl. Briefe von Jean Brown an Julia Klaniczay und György Galántai vom 29.1.1983, 3.6.1984, 17.8.1984 und 20.8.1984. Auch anderen osteuropäischen Künstlern half sie bei Reisen in die USA.
- 77 Interview Armleder 2005, Z. 1147–1153.
- 78 Vgl. Interview Armleder 2005, Z. 1153–1158.
- 79 Brown besaß in der Tat eine entsprechende Sammlung.
- 80 Vgl. Interview Armleder 2005, Z. 1191.
- 81 Baudrillard 2001, S. 133.
- 82 Allerdings ist das Archiv von Jean Brown als Grenzfall eines Sammlungstyps der 1960er bis 1980er Jahre zu betrachten, da es den Archiven für Künstlerpublikationen nahe stand. Indem das *Archiv Sohm* eine äußerliche Nähe zu Sammlungen zeigt, kann es in eine besondere Beziehung zum *Jean Brown Archive* gesetzt werden. Die Aspekte, die das Archiv von Jean Brown in den Bereich der Sammlungen verweisen, funktionieren im *Archiv Sohm* auf eine Weise, die das Archiv konzeptuell deutlich in den Bereich der Archive für Künstlerpublikationen rückt. So ist eine Abgrenzung zu Sammlungen im Fall des *Archiv Sohm* möglich, muss beim *Jean Brown Archive* jedoch scheitern.

- 83 Ein Beispiel ist *The Gilbert & Lila Silverman Collection*; vgl. u. a. Ausst.-Kat. New York 1988. Ein weiteres Beispiel ist *The Sackner Archive of Visual and Concrete Poetry*; siehe *The Sackner Archive of Visual and Concrete Poetry*. URL: <http://www.rediscov.com/sacknerarchives> [Stand: Juni 2005]. Des Weiteren sind die italienischen Fluxus-Sammlungen aufzulisten, die während der 1960er und 1970er Jahren entstanden. Die wissenschaftliche Aufarbeitung von Fluxus-Sammlungen der 1960er und 1970er Jahre und ihr Vergleich steht bislang aus. Neben den bereits genannten wären hier u. a. folgende einzubeziehen: die Sammlung von Francesco Conz (Verona, Italien), die Sammlung Ken Friedmans (*Mandeville Special Collections Library, Greisel Library, University of California*, San Diego), die Sammlung David F. Mayors, *David Mayor/Fluxshoe/Beau Geste Press (Tate Archive, Tate Gallery, London)*.
- 84 Crane betont die Bedeutung der Fluxus-Bewegung und der frühen Mail Art in Bezug auf die Entstehung eines internationalen künstlerischen Netzwerkes und stellt den Zusammenhang zwischen beiden heraus: „*The parallel between centers of fluxus and mail art activity was not coincidence but a result of Fluxus travels, performances, encounters, and communication. Most of the fluxus artists initiated and carried on an activity paralleling mail art among themselves, friends, and collaborators. The mail allowed artists to exchange scores, notes and instructions as well as graphic works and unobjects for exhibitions, reproductions as editions and multiples, or assorted printed publications.*“ Crane 1984, S. 88.
- 85 Maurizio Nannucci in: Detterer/Nannucci 1995. Schraenen widmet sich der Ausbreitung von Kleinverlagen, die einen Typ der alternativen Kunstorte repräsentieren, im Kontext des internationalen Netzwerkes: „*It is obvious that all the productions of the ‚Small Presses‘ are an important part of the alternative system and through books a great share of informations, ideas and works is circulating.*“ Schraenen 1985b.
- 86 Maurizio Nannucci in: Detterer/Nannucci 1995.
- 87 Zur konstitutiven Kraft des Archivierens vgl. von Bismarck et al. 2002b, S. 8f.
- 88 Vgl. u. a. Gentilini 1990, S. 44f; 47.
- 89 Zur Begründung für die Entstehung einer ganzen Reihe von Kunstorten während der 1970er Jahre für das Medium Video in den Niederlanden schreibt Perrée: „*More than thirty years of video institutes, mini institutes or initiatives yield an exciting picture. It is almost moving to consider the amount of enthusiasm, dedication, idealism and good intentions that went into launching each institute. It was very often a noble sort of craziness. There was no money, and there was not usually a suitable space available either. If the term ‚to do something for love‘ had not already been coined, it could have been devised with this situation in mind. It is therefore extremely doubtful whether the inconsistent, ill-conceived and unpredictable subsidy policy of the various levels of government really had much influence on the various activities. [...] It is perhaps comfortable to work when money does not have to be a cause for concern, but no matter how much of a cliché or conversation-stopper it has become, it does not usually promote creativity.*“ Perrée 2003, S. 73f. Perrée geht auf den großen Enthusiasmus der Künstler für das neue Medium und die häufigen Kooperationen zwischen Künstlern ein. Dies lässt sich auch auf Kunstorte der 1960er und 1970er Jahre im Allgemeinen übertragen und betrifft auch das Engagement ihrer Gründer im Bereich der Dokumentation und Archivierung.
- 90 Die Aufarbeitung der alternativen Kunstorte während der 1960er und 1970er Jahre, darunter sind auch die verschiedenen Archivtypen zu zählen, stellt für sich eine eigene Forschungsthematik dar, die den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Die im Folgenden aufgeführten Beispiele für die entsprechenden Archivtypen können aus demselben Grund nicht vertieft werden. Soweit möglich werden Angaben zur Sekundärliteratur und zu entsprechenden Internetseiten gemacht, die Anhaltspunkte für eine weiterführende Recherche bieten.
- 91 Siehe u. a. Franklin Furnace: „Franklin Furnace“. URL: <http://www.franklinfurnace.org> [Stand: Dezember 2004]; vgl. auch Katchen/Wilson 2002, S. 296–301.
- 92 Vgl. u. a. Perrée 2003, S. 51–75.
- 93 Vgl. Katalogliste Erikson 2002.
- 94 Vgl. u. a. Kerschgens 2002, S. 326f.
- 95 Siehe u. a. Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM): „Infermental“. URL: <http://www.infermental.de> [Stand: Juni 2005]; siehe auch Frieling, Rudolf: „Gábor Bódy. ‚Infermental‘“. URL: <http://www.medienkunst.de/werke/infermental> [Stand: Januar 2005].
- 96 Welch 1995, S. 259. Die Archive und Sammlungen, die Welch in der Auflistung im Anhang als Beispiele für Mail-Art-Archive anführt, sind nach den hier zusammengeführten Kriterien zu einem großen Teil keine reinen Mail-Art-Archive.
- 97 Vgl. u. a. Gaglione 1984, S. 375–384.
- 98 Vgl. u. a. Baroni 2002, S. 396f.
- 99 Zum Archiv von Guy Bleus vgl. etwa Bleus 1995, S. 85ff. Siehe auch Bleus, Guy: „Mail Art“. URL: <http://www.mailart.be> [Stand: Juni 2005].
- 100 Vgl. u. a. Groh 1984, S. 267; Eichwede 2000.
- 101 Vgl. u. a. Trescher 1996; Katalog Raisonné Toronto 1993. Für den Online-Katalog der *Art Metropole Collection* siehe National Gallery of Canada: „Cybermuseum“. URL: http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/enthusiast/metropole/index_e.jsp# [Stand: Juni 2005].
- 102 Vgl. u. a. Bonvier/Cherix 1997; Bonvier/Cherix 2002, S. 294f. Vgl. auch Interview Armeled 2004.

- 103 Vgl. etwa Schlott 2000, S. 116–122; Schraenen 1982. Nicht explizit zum Archiv, jedoch zu den künstlerischen Ansätzen Kozłowski vgl. Schauer 1993, S. 118–122. Für weitere Interviews mit Kozłowski vgl. Kozłowski [2000] 2004; Interview Kozłowski 2004.
- 104 Timár untersucht *Artpool Archive* unter dem Aspekt der Mail Art; vgl. Timár 1993, S. 72ff. Auch Pernecky verortet *Artpool* in der Mail Art; vgl. Pernecky 1996a, S. 41–44. Welch listet *Artpool* unter Mail-Art-Archiven auf, trifft jedoch im Allgemeinen keine klare Unterscheidung zwischen reinen Mail-Art-Archiven und Archiven, die u. a. auch Mail Art gewidmet waren, vgl. Welch 1995, S. 264. Vgl. dazu auch Welch 1995, S. 57ff.
- 105 Im Vorwort zum Katalog „interarchive“ schlagen die Verfasser vor, das Archiv als aktives, produktives und generierendes Gebilde zu betrachten und von einer statischen Vorstellung vom Archiv Abstand zu nehmen, da in dieser Vorstellung „nicht nur die konstitutive Kraft des Archivierens, die ihren Gegenstand in der Aufzeichnung erst hervorbringt, sondern auch Mehrstimmigkeit und Dynamik als Kennzeichen der Prozesse der Bedeutungskonstitution“ ausgeschlossen bleiben. Sie plädieren vor diesem Hintergrund dafür, die Archive auch unter den Aspekten des „Ungeordneten, Nicht-Abgeschlossenen und Ausgelassenen“ zu betrachten; vgl. von Bismarck et al. 2002b, S. 8f.
- 106 Die Archiv-Korrespondenz von Galántai, Carrión, Sohm, Armleder und teilweise auch die von Nannucci, konnte von der Verfasserin eingesehen werden. In den Interviews mit den Archivgründern bzw. Agius ist die Frage nach Kontakten zu den anderen Archiven immer thematisiert worden. Da Schraenen seine Korrespondenz, abgesehen von der Mail Art, aus dem Archivbestand ausschloss, wurden seine Texte und Projekte herangezogen, um Informationen über seine Kontakte zu erhalten.
- 107 Im Katalog „interarchive“ wird im Ansatz der Versuch unternommen, die Verbindungen unter den im Katalog behandelten Archiven grafisch darzustellen; vgl. von Bismarck et al. 2002a, S. 226f. Eine solche Grafik muss unvollständig bleiben und kann nur rein exemplarisch sein. Auch sagt sie nichts über die Qualität und Intensität der Verbindungen aus.
- 108 Vom Interesse der Archivgründer an Buchmessen und neuen Wegen, sich hier zu präsentieren, zeugt beispielsweise Carrións Brief: „*Someone told me (but who?) about a project for [the] next Book Fair in Frankfurt, something like having a stand rented by a number of small art publishers. This sounded very interesting to me.*“ Brief von Ulises Carrión an John M. Armleder vom 31.12.1977.
- 109 Über die Bedeutung verschiedener Ausstellungen geben zahlreiche Stellen in der Korrespondenz der Archivgründer Auskunft. Ein Beispiel stellt ein Brief von Sohm an Nannucci dar: „*dear maurizio nannucci, i remember our meeting at documenta, has something new happened?*“ Brief von Hanns Sohm an Maurizio Nannucci vom 11.12.1977. Mit seinem Hinweis auf ihr Treffen nahm er den Kontakt erneut auf; für das davor liegende Jahr sind keine Briefe vorhanden.
- 110 Vgl. Interview Nannucci 2005, Z. 939–945.
- 111 Vgl. u. a. Postkarte von György Galántai an Hanns Sohm aus dem Jahr 1972. Vgl. auch Brief von Hanns Sohm an Maurizio Nannucci vom 13.7.1976.
- 112 Vgl. u. a. Interview Nannucci 2005, Z. 915–925; Interview van Beveren 2001, Z. 1814–1817; Brief von Guy Schraenen an Hanns Sohm vom 20.9.1990.
- 113 Vgl. Brief von Hanns Sohm an Ulises Carrión vom 5.9.1977; Brief von Ulises Carrión an Hanns Sohm vom 2.5.1982.
- 114 Vgl. Brief von Ulises Carrión an Hanns Sohm [1982].
- 115 An dieser Stelle ist noch einmal auf das schwedische Archiv von Jean Sellem in Lund zu verweisen, das in der vorliegenden Untersuchung nicht berücksichtigt werden konnte. Vermutlich handelt es sich bei diesem Archiv, dem *Archive for Experimental and Marginal Art*, um ein Archiv für Künstlerpublikationen. Dies würde die geografische Grenze, innerhalb derer das Archiv für Künstlerpublikationen als Typ in Erscheinung trat, nicht in Frage stellen bzw. über den Rahmen Europas hinaus erweitern. Vielmehr wäre es ein weiterer Beweis für seine ausschließliche Erscheinung in Europa.
- 116 Zum Erscheinen von Künstlerpublikationen unter den Bedingungen der Zensur in Spanien vgl. Thurmann-Jajes 2002b.
- 117 Vgl. u. a. Mack 2000, S. 106–114; Schlott 2000, S. 116–122. Zu alternativen Kommunikationsstrukturen in Osteuropa vgl. u. a. Ausst.-Kat. Schwerin 1996; von Berswordt-Wallrabe/Staatliches Museum Schwerin 1996. Bracht widmet sich der Entstehung eines künstlerischen Untergrunds, den er im Bereich des Politischen in der Kunst verortet. Das Politische stellt er als ein Wesensmerkmal der Kunst der 1960er Jahre heraus; vgl. Bracht 2002, S. 325–329.
- 118 Papritz weist darauf hin, dass die Fachdefinitionen des Begriffs Archiv unter verschiedenen europäischen Ländern in bestimmten Aspekten voneinander abweichen. Er führt dies u. a. auf die unterschiedlichen philologischen Ableitungen des Begriffs zurück; vgl. Papritz 1976a, S. 51–92.
- 119 Fohrmann 2002, S. 21.
- 120 Einen Hinweis auf eine mögliche Funktionsgleichheit gibt Irrek, wenn er Folgendes herausstellt: „*Sammeln ist als kulturelle Leistung anzusehen und zu würdigen, was gerade demjenigen, der um das Geflecht gesellschaftlicher Verbindlichkeiten weiß, evident ist. Solche gesellschaftlichen Verbindlichkeiten werden in einer Vielzahl von Handlungsräumen wirksam. [...] etwa dort, wo der Sammler, ein bestimmtes Niveau vorausgesetzt, gegenüber der Öffentlichkeit Verantwortlichkeit für die zusammengetragenen Objekte einzulösen hat, in Hinsicht nämlich darauf, für die Kollektion seiner Objekte konservatorische Maßnahmen zu treffen und für deren Erhalt im Sinne kultureller Gemeinsamkeit zu sorgen.*“ Irrek 1996, S. 7. Hier verbindet sich die Sammlung mit einem Machtanspruch.
- 121 Für eine internationale Perspektive auf die Konzeptkunst vgl. u. a. Ausst.-Kat. New York 1999.

V

**Bedeutung der Archive für
Künstlerpublikationen**

An dieser Stelle wird die Bedeutung der Archive für Künstlerpublikationen insgesamt und ihre Relevanz für den Kunstkontext der 1960er bis 1980er Jahre erörtert.

Der Medientheoretiker, Kunsthistoriker und Philosoph Boris Groys hat den Begriff des kulturellen Archivs geprägt. Es bezeichnet ein materialisiertes kulturelles Gedächtnis, das durch seine Organisation oder Strukturierung Werthierarchien in einer Kultur bildet.¹ In seinem Aufsatz „Die Aura der Archive“ widmet sich Groys der Frage nach der Bildung des kulturellen Gedächtnisses und der Funktion des Archivs in diesem Prozess.² Er kehrt die Frage nach dem Verlust der Aura, der Walter Benjamin in seiner Schrift „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ nachgeht,³ um und fragt danach, wie bei Gegenständen bzw. Werken eine Aura entsteht. Die Frage richtet sich demnach auf die Authentizität der Gegenstände bzw. Werke. Er argumentiert, es seien die Archive, die diesen Gegenständen ihre Authentizität und Originalität verliehen, indem sie sie durch die Aufnahme in den Archivbestand verorteten.

Es wird hauptsächlich der hier skizzierte theoretische Ansatz von Groys sein, der im Folgenden als Grundlage dazu dient, nach der Bedeutung der Archive für Künstlerpublikationen in ihrer und für ihre Zeit sowie für die Zukunft zu fragen. Drei Umstände werden dabei aufgegriffen: die Entscheidung für ein Archiv als Handlungsrahmen für Aktivitäten im Kunstkontext, die Abgrenzung gegenüber offiziellen Kunstinstitutionen und die Festlegung des Dokumentationsbereiches, Künstlerpublikationen.

1 Das Archiv als Handlungsrahmen

Die angeführten Archivgründer bestimmten das Archiv zum Rahmen für ihre Aktivitäten. Damit behaupteten sie sich als Entscheidungsinstanz für kulturelle Wertmaßstäbe. Archive bilden Orte, an denen geschichtliche Wirklichkeit konstituiert wird, wie Groys ausführte:

Die geschichtliche Wirklichkeit ist also in bezug auf die Archive sekundär, denn die geschichtliche Originalität wird mittels der archivischen Originalität ermittelt. Die Entscheidung darüber, was an der Wirklichkeit geschichtlich originär und somit repräsentationswürdig ist, wird nicht in der Wirklichkeit selbst, sondern in den Archiven getroffen. [...] Allein diese durch die Archive selbst erfolgte Auswahl darf dann die entsprechende geschichtliche Epoche archivisch repräsentieren.⁴

Um zu entscheiden, was in einer Epoche neu oder originär ist, d. h. ob ein Gegenstand in dieser Epoche seinen Ursprung hat,⁵ muss er mit Zeugnissen vergangener Epochen abgeglichen werden. Die Entscheidung beruht damit auf einem Vergleich des jeweiligen Gegenstands mit Dokumenten, denen vom Archiv bereits der Status des Originären verliehen worden ist und die längst geschichtliche Wirklichkeit geworden sind. Kulturelle Archive sind, so Groys, „Maschinen zur Unterscheidung zwischen Originärem und Sekundärem. Sie archivieren das Originäre – und lassen das Sekundäre im außerarchivischen Raum weiter zirkulieren“.⁶ Groys zieht eine Grenze zwischen dem Außen und dem Innen des Archivs.⁷ Das Außen bezeichnet er als den Bereich des „Profanen“,⁸ aus dem die Archive schöpfen und aus dem Gegenstände ausgewählt werden, um sie dem Archiv einzuverleiben. Im Zusammenhang mit der Auswahl der Materialien und der Macht, die dem Archiv in Bezug auf diese Auswahl zukommt, spricht Derrida von einer Macht der Konsignation und meint damit das Versammeln von Zeichen. Für ihn bezeichnet der Begriff Konsignation damit nicht nur das Dokument, sondern beinhaltet auch die konsignierende Handlung, d. h. den Akt der Versammlung als solchen, der das Ziel hat, eine Gesamtheit, ein „System“ oder eine „Einheit“ zu erschaffen.⁹ Mit dem Vorgang der Konsignation errichtet das Archiv eine Grenze zwischen dem, was es versammelt, und dem, was sich außerhalb dieser Grenze befindet, also im Außen. Das Archiv wird so zur Autorität und hat dadurch die Macht, diese Grenze zu kodifizieren. Das im Archiv Zusammengefasste und Organisierte wird zum umfassenden Gedächtnis.¹⁰ Mit dem Akt der Verortung, den die Archive für Künstlerpublikationen an den künstlerischen und dokumentarischen Materialien, denen sie gewidmet waren, vollziehen, ist ihnen das von Derrida so bezeichnete „archontische Prinzip“¹¹ zu Eigen. Es ist das Prinzip der Auswahl und Versammlung, wodurch das zirkulie-

rende, ortlose ‚Etwas‘ zu etwas Verortetem und zu einem Teil der geschichtlichen Wirklichkeit umgewandelt wird. Damit wurden die Archive für Künstlerpublikationen den anderen archivischen Institutionen ebenbürtig. Sie wurden selbst zu Institutionen, die das kulturelle Gedächtnis organisierten und strukturierten.

2 Die Abgrenzung gegenüber offiziellen Kunstinstitutionen

Die Archivgründer der Archive für Künstlerpublikationen grenzten sich mit ihren Archiven gegenüber anderen Institutionen bzw. anderen kulturellen Archiven ihrer Zeit ab. Groys ist auf das Nebeneinander verschiedener kultureller Archive eingegangen. Für ihn ergibt sich dieses Nebeneinander daraus, dass das kulturelle Gedächtnis sich aus unterschiedlichen Erhaltungssystemen zusammensetzt:

Dieses materielle kulturelle Gedächtnis befindet sich in der Obhut verschiedener Institutionen [...]. Selbstverständlich gibt es für jede kulturelle Tradition ein eigenes Erinnerungs- und Erhaltungssystem sowie ein eigenes Auswahlprinzip. Darüber hinaus ist auch jede Kultur in sich selbst nicht homogen, das heißt, sie besteht aus verschiedenen Subkulturen mit ihren eigenen Erhaltungssystemen, Prioritäten und Auswahlprinzipien. So ist jede kulturelle Hierarchie relativ.¹²

Die Archivgründer betrachteten ihre Archive als Erhaltungssysteme einer Subkultur, der alternativen Kunstszene.¹³ Indem sie eigene Auswahlkriterien aufstellten, wandten sie sich willkürlich oder unwillkürlich gegen die Selektion der Erhaltungssysteme eines etablierten Kunstsystems. Durch die Einnahme einer Gegenposition erkannten sie die Grenze an, die diese Erhaltungssysteme zogen, und gestanden so unbeabsichtigt die kulturelle Hierarchie ein, gegen die sie sich mit der Existenz ihrer Archive im gleichen Moment wandten.

Die Entscheidung für das Archiv als Handlungsrahmen in den besprochenen Fällen zeigt, dass das Streben der Archivgründer nicht nur der Einrichtung eines Präsentationsforums für alternative Kunst galt, sondern auch der Entwicklung einer alternativen institutionellen Form. Mit dem Archiv wählten die Archivgründer eine Organisationsform, die in ihrer Kultur die Legitimität und Macht besitzt, das für die Zukunft relevante Wissen zu bewahren und geschichtliche Wirklichkeit zu konstituieren. Sie eigneten sich damit in gewisser Weise den Aufgabenbereich und die Strategien der Instanzen des etablierten Kultur- und Kunstsystems an.¹⁴

Groys weist darauf hin, dass es zumeist gerade nicht das Typische, das Repräsentative einer Epoche ist, was Eingang ins Archiv findet, sondern im Gegenteil das Besondere, das Neue, das seinen Ursprung in dieser Epoche hat. Er spricht hier von Museen, denen es nicht möglich ist und die auch nicht den Anspruch haben, das „Gesamtbild einer Epoche“¹⁵ wiederzugeben. Von den Museen, die einem vollkommen anderen Kulturmuster folgten als die Archive für Künstlerpublikationen, wurde das Neuartige des Genres Künstlerpublikation, abgesehen von wenigen Ausnahmen, nicht wahrgenommen. Die Künstlerpublikationen fielen durch das Raster der Auswahl-

kriterien, die diese Museen anlegten. Schraenen geht auf den Ausschluss von Künstlerpublikationen durch Museen ein und beschreibt ihn als Resultat eines Prozesses und verschiedener Bedingungen:

Alles, was für mich in dieser Sammlung wichtig ist, ist nicht dieses separate Halten von Büchern, Zeitschriften, Schallplatten, Objekten, [sondern] das ist dieser Zeitgeist: Wie diese Künstler sich engagiert haben mit all dieser Arbeit. Das Problem ist, Malerei und Skulptur gehen nicht einfach kaputt. Die sind teuer, und die Leute behalten das. Das Problem ist, die 1960er und 1970er Jahre waren eine Zeit, in der ein großer Teil der Kunstentwicklung mit Ephemera zu tun hatte – Performances, kleine Papiergeschichten, billige Bücher, sehr billige Zeitschriften – und die verschwinden alle. Und was ich gemacht habe, und dafür habe ich auch dieses Archiv gegründet, [war,] all diese Sachen zu sammeln, zu bewahren, so dass die Leute das sehen können. Die Museen hatten in dieser Zeit nicht die Möglichkeit, all das [zu sammeln]. Alles, was ich habe, haben die Museen in großer Menge bekommen – und weggeworfen. Und ich habe das behalten. [...] Ein Museum ist eine Institution, die nicht die Möglichkeit hat, Tag für Tag alles zu sammeln; und heute sieht man, [dass] dasselbe mit Tausenden von Einladungen, Plakaten und so weiter [passiert]. Und die [Museen] haben nicht die Möglichkeit [sie zu sammeln und zu bewahren]. Aber sie wussten auch nicht, in der Zeit, in der das entstand, was das genau war. Ich habe im Moment hier im Museum diese Ausstellung [...], Fotokopien von Künstlern [„Copie-Grafiken. Bücher und Grafiken“, Neues Museum Weserburg Bremen, 1995]. Jahrelang haben die Museen das erhalten. In ihrer Post war dann so eine schreckliche Fotokopie, auf der man nicht erkennen konnte, was darauf stand: also warfen sie sie weg – ich habe das behalten. Und nach zwei Jahren habe ich gesehen, dass das [ein] Teil von einer ganzen Reihe von Sachen war, die in einem Zusammenhang standen. Und da ich keine große Institution war, konnte ich die Zeit darin investieren.¹⁶

Schraenen verweist in seiner Äußerung darauf, dass die Museen eine festgelegte Perspektive und nur begrenzte Kapazitäten hatten. Aus diesem Grund waren sie nicht in der Lage, auf die Produktionen einer alternativen Kunstszene einzugehen. Dennoch stellten die Künstlerpublikationen, die das Ephemere und Grenzüberschreitende in der Kunst der 1960er bis 1980er Jahre verkörperten und die Grundlage der Kommunikation zwischen Künstlern bildeten, eine der wesentlichen Erscheinungen in dieser Zeit dar.¹⁷ Die Archive für Künstlerpublikationen wandten sich mit den Produkten der alternativen Kunstszene einem Gegenstand zu, der am häufigsten während der 1960er bis 1980er Jahre in der Kunstszene vorkam. Zwar trafen auch die Gründer der Archive für Künstlerpublikationen eine Auswahl, sie trafen sie jedoch in Abgrenzung zu anderen kulturellen Erhaltungssystemen und also auch im Abgleich mit Beständen anderer kultureller Archive. Spieker präzisiert dieses systemische Auswahlverfahren, wenn er zum „Außen“ der Archive wie folgt ausführt:

[...] das Außen des Archivs, das sind heute eben jene traditionellen Archive, in denen es noch immer darum geht, das Aufbewahrenswerte vom nicht

*Aufbewahrenswerten zu trennen, zu entscheiden, was unter den gegebenen Umständen archivwürdig ist, und was nicht. Vielleicht rührt die gegenwärtig spürbare Renaissance der Archiv- und Museumskultur nicht allein daher, dass Museen und Archive uns zeigen, was für unsere Gegenwart typisch, charakteristisch oder repräsentativ ist, sondern auch daher, dass sie uns jene Selektionsprozesse noch einmal vor Augen führen, die für jede Kultur konstitutiv sind.*¹⁸

Das Außen der Archive für Künstlerpublikationen schließt die Erhaltungssysteme der zeitgenössischen traditionellen Kulturszene gerade durch ihr bewusstes Fehlen ein. Sie sind in den Archiven für Künstlerpublikationen als ‚Leerstelle‘ eingeschrieben. Die Bestände der Archive verweisen somit auch auf die Grenzen und Auswahlkriterien anderer kultureller Bewahrungsorte. Sie zeigen das Abbild eines Kunstkontextes, der sich in eine offizielle, etablierte Kunstszene und eine aus Subsystemen sich zusammensetzende Kunstszene gliederte, von denen Letztere sich gegenüber der Ersteren mit eigenen Selektionskriterien, Prioritäten und Funktionsweisen konstituierte.

3 Künstlerpublikationen als Gegenstand der Archivierung

Die Archive sind bzw. waren mit den Künstlerpublikationen einem Gegenstand gewidmet, dessen Besonderheit insgesamt darin liegt, dass es sich um Kunstwerke in Auflagenform handelt. Das Medium Künstlerbuch war in seiner Zeit etwas Neues, das aus dem „authentischen Engagement“¹⁹ der Künstler heraus entstand. Für die Künstler und Kunstschaaffenden stand fest, dass es sich bei jedem Exemplar einer Auflage um ein Kunstwerk handelte.²⁰

Im Zusammenhang mit der Frage nach der Entstehung der Aura beschäftigt sich Groys mit dem Auflagenobjekt und überprüft es auf die Möglichkeit, Original zu sein:

*Wohl bemerkt ist es bei dieser Ermittlung der geschichtlichen Originalität der Texte und Bilder unerheblich, ob diese „materiell einmalig“ oder reproduzierbar sind, ob sie von menschlicher Hand als Unikate oder technisch produziert werden, ob sie auktorial beglaubigt worden sind oder nicht. Die Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit der Texte und Bilder ändert nichts am Verfahren der Ermittlung ihrer geschichtlichen Originalität. Der Status des Originals wird diesen Texten und Bildern allein durch den oben beschriebenen Vorgang des Vergleichs im Archiv zugeschrieben. Sie sind nicht deswegen im Archiv, weil sie geschichtlich originär sind, sondern sie gelten als originär, weil sie sich als archivisch original erwiesen haben und deswegen ins Archiv aufgenommen worden sind.*²¹

Groys löst hier den Begriff des Originären, gemeint ist das Ursprüngliche und Authentische, von einer realen Kategorie los. Diese reale Kategorie hatte in der Reproduktion oder Reproduzierbarkeit des Gegenstandes gelegen. Er kommt zu dem Schluss, dass die Originalität eines Gegenstandes allein mit der Aufnahme ins Archiv entsteht. Die Archive vollziehen eine „Operation der Originalisierung“.²² Groys stellt nicht nur einen Vergleich zwischen dem Neuen und der im Archiv bewahrten geschichtlichen Wirklichkeit an, er fragt darüber hinaus, aus welchem Bereich die Archive schöpften. Das Neue und Originäre, das dem kulturellen Gedächtnis zugeführt wird, entstammt dem Bereich des *Profanen*. Groys zieht hier die Grenze zwischen dem *Außen*, dem *Profanen*, und dem *Innen*, das schließlich das kulturelle Archiv bildet. Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass das Archiv durch das, was *nicht* in ihm ist, auf das Andere verweist. Das Archiv, d. h. die Bewahrung und das Gedächtnis, steht dadurch unweigerlich mit dem Vergessen, dem Anderen bzw. dem *Außen*, in Beziehung. Derrida formuliert dies wie folgt:

*Kein Archiv ohne einen Ort der Konsignation, ohne eine Technik der Wiederholung und ohne eine gewisse Äußerlichkeit. Kein Archiv ohne Draußen.*²³

Die Existenz des Archivs basiert allein auf der Tatsache, dass es ein *Außen* des Archivs gibt, von dem es sich abgrenzen kann.²⁴

Es lässt sich sagen, dass die Künstlerpublikationen zunächst in diesem profanen Bereich zirkulierten. Der Bereich des *Profanen* ist für das Archiv im Allgemeinen allerdings „das Reservoir für potentiell neue kulturelle Werte, da er in bezug auf die valorisierten Archivalien der Kultur das Andere ist“.²⁵ In der Tat blieben die Künstlerpublikationen zunächst von einer Valorisierung, d. h. einer Einbeziehung ins kulturelle Gedächtnis durch die Aufnahme in die Bestände der Museen, unberührt. Ein kultureller Wert wurde ihnen vom offiziellen Kunstsystem aberkannt.

Die Künstler der alternativen Kunstszene der 1960er und 1970er Jahre arbeiteten jedoch sehr bewusst mit der Auflage, der Kopie und anderen Techniken der Vervielfältigung, wie auch mit Materialien von geringem materiellem Wert. Zirkulation und Austausch waren zentrale Aspekte ihrer Arbeit; in der Möglichkeit, ihre Arbeiten zu verschicken, sahen sie deren Wert. Die Authentizität dieser Gegenstände wurde von den Künstlern des alternativen Kunstsystems nicht in Frage gestellt.²⁶

Generell gilt, dass kein grundsätzlicher Wert für einen Kunstgegenstand festgelegt werden kann: Es gibt nur konstruierte Werthierarchien, Werte werden definiert und zugeschrieben in Abhängigkeit von einer Kultur. Groys nennt diese in einer Kultur definierten Wertgefüge „kulturelle Werthierarchien“.²⁷ Die Archivgründer verankerten, ob bewusst oder unbewusst, die Künstlerpublikationen im System des kulturellen Gedächtnisses. Indem sie als konsignierende, d. h. als auswählende Instanz, diese ins Archiv holten, ließen sie die Werke eine *Operation der Originalisierung* in einem von der Kultur anerkannten Erhaltungssystem, dem Archiv, durchlaufen. Hätten sie dies nicht getan, wäre ihr Gegenstand verloren gegangen. Groys verdeutlicht diesen Umstand folgendermaßen:

*Den Bereich, der aus allen den Dingen besteht, die von den Archiven nicht erfasst sind, kann man als den profanen Raum bezeichnen. [...] Die Dinge des profanen Raums werden nicht eigens aufbewahrt; wenn sie nicht durch Zufall erhalten bleiben, verschwinden sie im Laufe der Zeit. Jedenfalls werden sie von den Einrichtungen, die für die Aufbewahrung und Erhaltung kultureller Werte sorgen, nicht als wichtig, repräsentativ, wertvoll und erhaltenswert anerkannt. Der profane Raum besteht aus allem Wertlosen, Unscheinbaren, Uninteressanten, Außerkulturellen, Irrelevanten und – Vergänglichen.*²⁸

Die Aussage von Groys über Gegenstände im Bereich des Profanen träge auf Künstlerpublikationen zu, wären sie nicht von den Archiven bewahrt worden: Künstlerbücher, Einladungskarten, Plakate, Auflagenobjekte, Künstlerzeitschriften, Partituren der Happenings sowie Mail-Art-Arbeiten lassen sich auch mit den Begriffen des Ephemeren und Unscheinbaren charakterisieren.

4 Bedeutung der Archive für Künstlerpublikationen für ihre Zeit

Auf der Grundlage der Sicht von Groys auf drei wichtige Sachverhalte der Archive für Künstlerpublikationen, Gestalt, Abgrenzung und Gegenstand, wird im Folgenden die Bedeutung der Archive konkretisiert. Groys führt den Begriff der Authentizität ins Feld, die dem Werk durch seine Aufnahme ins Archiv verliehen werde. Diese Aufnahme ist gleichbedeutend mit der Verortung des Werkes, da das Archiv ein festgelegter Ort ist.²⁹ Groys verweist auf Benjamin, wenn er anführt, dass die Authentizität, die Entstehung von Aura, abhängig vom Kontext sei.³⁰

Die Archive für Künstlerpublikationen waren kraft ihrer Erscheinung Orte, an denen, wie gezeigt worden ist, eine *Operation der Originalisierung* vollzogen werden konnte. Die Archivgründer begriffen die Künstlerpublikationen und andere künstlerische und dokumentarische Materialien der neo-avantgardistischen Kunstströmungen als kulturelle Werte, die es für die Zukunft zu bewahren galt.

Im Zusammenhang mit dem Wunsch und Engagement der Archivgründer, die künstlerischen Informationen der alternativen Kunstszene zu bewahren, ist nach dem Verhältnis zwischen der Verweigerung der Künstler gegenüber tradierten Werthierarchien und der Aufnahme ihrer künstlerischen und dokumentarischen Materialien ins Archiv zu fragen. Häufig verzichteten die Künstler sowohl auf einen Nachweis der Urheberschaft als auch auf eine Angabe der Auflagenhöhe und unterliefen auf diese Weise bewusst das traditionelle Bewertungssystem der Kunst. Dies diente der Umsetzung ihres demokratischen und kommunikativen künstlerischen Anspruchs. Die Archivierung der Werke entzog diese zwar dem Bereich des Profanen, zugleich jedoch auch ihrer Zirkulation. Die Archive stellten dadurch in Frage, was sie eigentlich beweisen wollten: die Authentizität von Werken, die die traditionellen Bewertungskriterien unterliefen und dadurch das Postulat des auratischen Kunstwerks kritisierten. Es war jedoch der Anspruch der Künstler der alternativen Kunstszene, ihre Arbeiten einer breiten Öffentlichkeit verfügbar zu machen.³¹ Die Archive leisteten dies, indem sie sich den künstlerischen und dokumentarischen Materialien dieser Kunstszene dokumentierend und bewahrend widmeten und so ihren kulturellen Wert erst ins Bewusstsein brachten. Mit ihrer Aufnahme in die Institution eines Archivs durchliefen die Werke in abstracto einen von der Kultur anerkannten Prozess, der sie als Kunstwerke von kulturellem Wert legitimierete. Dieser Prozess ist langfristig auch für die Aufnahme der künstlerischen und dokumentarischen Materialien in die Kunstgeschichte verantwortlich. Damit ist jedoch nicht gemeint, dass sie bereits während der 1960er

und 1970er Jahre vom offiziellen Kunstsystem als Kunstwerke anerkannt wurden.

In der Entscheidung der Archivgründer gegen das Vergessen und für eine Bewahrung, die zur Anerkennung des kulturellen Wertes, aber auch zur Klassifizierung und zunehmenden Entkontextualisierung der künstlerischen und dokumentarischen Materialien führt, liegt der Konflikt der Archive für Künstlerpublikationen. Zugleich liegt darin jedoch auch ihre Bedeutung. Unter einer bestimmten Perspektive, die die Informationsfunktion der Archive für Künstlerpublikationen in den Blickpunkt rückt, löst sich dieser Konflikt auf, indem die Archive ihre Bestände der Forschung zur Verfügung stellen und so zur Aufarbeitung des Gesamtbildes der Kunst und des Kunstsystems in den 1960er und 1970er Jahren beitragen.³²

Die Aufnahme der künstlerischen und dokumentarischen Materialien der alternativen Kunstszene in die Archive für Künstlerpublikationen hatte darüber hinaus zur Folge, dass sich der Kunstmarkt zunehmend für sie interessierte. Sie durchliefen so gleichermaßen eine ökonomische Valorisierung.³³ Auch wenn dies nicht im Bewusstsein und im Sinne der Archivgründer war bzw. ist, hatten sie doch Anteil an dieser Entwicklung.

Die Bedeutung der Archive für Künstlerpublikationen für den Kunstkontext besteht erstens darin, dass ihre Archivgründer die kulturelle Bedeutung der Werke und Dokumente der alternativen Kunstszene erkannten und ihre Archive diesen Gegenständen widmeten. Zweitens liegt ihre Bedeutung in der Bewahrung dieser Materialien vor dem Vergessen sowie ihrer vermittelnden Funktion. Drittens weisen die Archive durch ihren Bestand und ihre Archivpraxis, die sich ebenfalls in den Bestand eingeschrieben hat,³⁴ auf Selektionskriterien, Prioritäten und Funktionsweisen hin, die ihrerseits die ideologischen oder gesellschaftlich bestimmten Konstruktionen von Werthierarchien innerhalb einer bestimmten Epoche vor Augen führen.

Die Bedingungen, die für Künstlerpublikationen bei ihrem Eingang in die Archive erörtert wurden, können auch auf die Archive für Künstlerpublikationen als solche übertragen werden. Diese Archive bildeten in den 1960er bis 1980er Jahren einen neuen Archivtyp. Heute befinden sich drei der Archive in Museen. In Anlehnung an Groys ist hier von ihrer Verortung in einem kulturellen Erhaltungssystem zu sprechen. Dadurch wurden die besprochenen Archive zu Originalen und fanden als ‚Objekte‘ von kulturellem Wert Eingang ins kulturelle Gedächtnis: Die Archive für Künstlerpublikationen sind selbst authentische Werke und an einem Ort auffindbar.³⁵ Die Museen, die sie beherbergen, erkannten sie als Erscheinungen, die neuartig in ihrer Zeit waren. Sie sind an die 1960er bis 1980er Jahre gebunden und verweisen, als Werke und als Archive betrachtet, auf diese Zeit und ihren Kontext.

- 1 Vgl. u. a. Groys 2004a, S. 55. Mit dem Begriff des Archivs bezieht sich Groys auch auf Bibliotheken, Museen u. a.
- 2 Groys 2004b.
- 3 Vgl. Benjamin 1977, S. 7–44.
- 4 Groys 2004b, S. 164f.
- 5 Groys 2004b, S. 165.
- 6 Groys 2004b, S. 165f.
- 7 Für Näheres zum *Außen* und *Innen* des Archivs siehe Kapitel III (2.4. Das Künstlerische und das Institutionelle). Das *Außen* wird verschiedentlich auch als „das Andere“ des Archivs bezeichnet; vgl. u. a. Derrida 1997, u. a. S. 25f.; Groys 2004a, S. 56f.; Spieker 2004, S. 8–14.
- 8 Groys 2004a, S. 56.
- 9 Vgl. Derrida 1997, S. 12f.
- 10 Vgl. u. a. Fohrmann 2002, S. 20. Kujundžić umschreibt das *Außen* des Archivs als das „vergessene Gedächtnis des Archivs“, da es sich als ‚Lücke‘ in das Archiv mit eingeschrieben hat; vgl. Kujundžić 2004, S. 88f.
- 11 Derrida 1997, S. 13. Das archontische Prinzip umfasst die Versammlung sowie die Funktionen der Vereinheitlichung, Identifizierung und Einordnung.
- 12 Groys 2004a, S. 55.
- 13 Vgl. u. a. Schraenen 1985b.
- 14 Vgl. Buchloh 1990, S. 97.
- 15 Groys 2004b, S. 165.
- 16 Interview Schraenen 1996.
- 17 Vgl. Schraenen 1989a.
- 18 Spieker 2004, S. 8.
- 19 Schraenen 1989a, S. 33.
- 20 Vgl. etwa Carrión [1978] 1980b, S. 25–30. Carrión arbeitet in diesen Essay heraus, was das Neue der Buchwerke in den 1960er und 1970er Jahren ausmachte. Die Essaysammlung „Second Thoughts“ ist Carrións Auseinandersetzung mit neuen Medien und Genres der 1960er und 1970er Jahre insgesamt. Vgl. auch Schraenen 1991b.
- 21 Groys 2004b, S. 166.
- 22 Groys 2004b, S. 167. Groys geht auch auf das Auflagenwerk Buch ein; vgl. Groys 2004a, S. 60. Anhand des Buches führt er den Beweis, dass es keine Möglichkeit gibt, „das Profane völlig zu beseitigen“. Groys 2004a, S. 61.
- 23 Derrida 1997, S. 25. Im Original ist dieser Satz kursiv hervorgehoben.
- 24 Das nicht im Archiv Versammelte, das dem Vergessen anheim fällt, ist das, was dem Archiv eingeschrieben ist, was zum Archiv als solchem gehört. Derrida spricht diesbezüglich von „le mal d’archive“; vgl. Derrida 1997, S. 26. Dieser Begriff bezeichnet die Tatsache, dass es ein Vergessen, ein Nicht-Versammeln geben muss, um das Archiv als solches überhaupt in Erscheinung treten zu lassen.
- 25 Groys 2004a, S. 56.
- 26 Vgl. u. a. Interview Schraenen 1996a.
- 27 Groys 2004a, S. 55.
- 28 Groys 2004a, S. 56.
- 29 Derrida leitet die vom Archiv ausgehende Verortung aus dem geschichtlichen Ursprung des Archivs ab und bezeichnet sie als „Topo-Nomologie“: *„Denn die solchen Archonten als Depositum anvertrauten Dokumente behaupten das Gesetz: sie erinnern (an) das Gesetz. Um somit bewahrt zu werden, benötigte die das Gesetz behauptende Rechtsprechung zugleich einen Bewahrer und eine feste Ortszuweisung. [...] In dieser verbindlichen Ansiedlung, in dieser dauerhaften Zuweisung einer Bleibe kommen so die Archive zustande. [...] Mit einem solchen Status werden die Dokumente, die nicht immer diskursive Schriften sind, als Urkunden des Archivs [...] allein kraft einer privilegierten Topologie bewahrt und eingeordnet. [...] In der Überkreuzung des Topologischen und des Nomologischen, von Ort und Gesetz, Träger und Autorität, wird ein Schauplatz verbindlicher Ansiedlung sichtbar und unsichtbar zugleich.“* Derrida 1997, S. 11f. Bis heute schließt die fachwissenschaftliche Definition des Archivs den Hinweis auf seinen Ort ein; vgl. Papritz 1976a, S. 91; Menne-Haritz 1992, S. 42.
- 30 Vgl. Benjamin 1977, S. 12f.
- 31 Allerdings konnten die Künstler ihren Anspruch, eine breite Öffentlichkeit zu erreichen, nicht einlösen, wie sich in den 1980er Jahren abzeichnete.
- 32 Vgl. u. a. Interview Schraenen 1996a. Auch Nannucci äußert sich zu der Idee, sein Archiv in ein Studienzentrum umzuwandeln; vgl. Interview Nannucci 2005, Z. 1135–1185.
- 33 Vgl. Interview Schraenen 1996a. Der Marktwert der Künstlerpublikationen ist bis heute auch deshalb erheblich gestiegen, weil ein großer Teil der künstlerischen und dokumentarischen Materialien verloren gegangen ist und teils nur mehr wenige Exemplare einer Auflage erhalten sind.
- 34 Vgl. Derrida 1997, S. 33ff.
- 35 Vgl. Benjamin 1977, S. 12f.

VI

**Schlussbetrachtung
und Ausblick**

Die Archive für Künstlerpublikationen lassen sich auf keine direkten Vorläufer zurückführen, so dass sie als Zeitphänomen der 1960er bis 1980er Jahre zu bezeichnen sind. Da sie in einen bestimmten zeitlichen und kulturellen Kontext eingebunden waren und einige von ihnen selbst Kunstwerke dieser Zeit darstellen, liefern nicht nur die in ihnen bewahrten Materialien, sondern auch die Archive als solche Aussagen über die internationale alternative Kunstszene der 1960er bis 1980er Jahre. Sie spiegeln den Zeitgeist ihrer künstlerischen Epoche wider.

Wie die Untersuchung bestätigt hat, haben die einzelnen Archive einen ‚individuellen‘ Aufbau und eine ‚individuelle‘ Ausrichtung. Sie sind eng mit der Person und dem Gesamtwerk ihrer Gründer verbunden. Die Archivgründer entwickelten eine jeweils eigene Archivpraxis, die die Grenzen des Begriffs in der Fachwissenschaft teilweise überschritt bzw. erweiterte. Als Archive sind für sie jedoch die Regeln maßgeblich, die die Fachwissenschaft für das Archiv entwickelt hat. Mit diesen Regeln arbeiteten die Archivgründer performativ, so dass sich die Besonderheiten der einzelnen Archivorte herausbildeten.

Ohne ihre jeweiligen Besonderheiten außer Betracht zu lassen, müssen die Archive für Künstlerpublikationen als Vertreter eines eigenständigen Archivtyps betrachtet werden. Dieser bestimmte neben anderen zeitgenössischen Archivtypen, wie dem Spezialarchiv, dem Mail-Art-Archiv und dem Künstlernachlass, das Bild der Archivszenen im Kunstkontext der 1960er bis 1980er Jahre: Soweit gesehen werden konnte, beschränkt sich die Erscheinung des Archivs für Künstlerpublikationen historisch gesehen allein auf die sieben hier untersuchten Archive.¹ Aufgrund ihrer Abgrenzung zu anderen Kunstinstitutionen, ihrer öffentlichen Zugänglichkeit und ihrer vermittelnden Rolle zwischen Kunstszene und Öffentlichkeit kann der Begriff der Institution auf die Archive für Künstlerpublikationen angewandt werden. Da die Entwicklung der Künstlerpublikationen mit den 1980er Jahren nicht abgeschlossen war, ist es möglich, dass in der Zukunft Archive im Kunstkontext entstehen, die unter den Begriff Archiv für Künstlerpublikationen fallen. Der Archivtyp der Archive für Künstlerpublikationen entstand zwar mit dem Aufkommen von Künstlerpublikationen in den 1960er Jahren und ist daher grundsätzlich in der Zeit der 1960er bis 1980er Jahre verankert. Darüber hinaus basierten Konzept und Praxis der untersuchten Archive auf den Prinzipien der Kunstszene dieser Dekaden: Kommunikation und Austausch. Doch können auch zukünftige Archive Künstlerpublikationen gewidmet sein und die grundlegenden Bedingungen aufweisen, die ein Archiv erfüllen muss, um als Archiv für Künstlerpublikationen eingestuft zu werden: Zu diesen Bedingungen zählt, dass das Archiv erstens verschiedene Kunstströmungen einer internationalen Kunstszene in sich vereint, dass es zweitens einen Bestandteil der Kunstszene bildet, die sein Gründer dokumentiert, und dass drittens der Archivgründer mit seinem Archiv in der Öffentlichkeit auftritt. Zudem muss das Archiv den Mittelpunkt oder die Grundlage der Aktivitäten des Gründers darstellen. Schließlich ist nach einem Konzept oder einer Vision zu fragen, auf dem bzw. auf der

das Archiv basiert. Diese konzeptuelle Grundlage bestimmt die Aktivitäten, die in seinem Rahmen stattfinden.

Neue Archive für Künstlerpublikationen würden jedoch einen anderen Zeitgeist repräsentieren, da sie unter veränderten Voraussetzungen entstünden und sich mit gegenwärtigen oder zukünftigen Formen von Künstlerpublikationen auseinandersetzen würden. Bei der Betrachtung neuer Vertreter dieses Archivtyps sollte eine individualisierte Perspektive beibehalten werden, da es auch die Besonderheiten eines jeden Archivs sind, die eine Anwendung des Begriffs ‚Archiv für Künstlerpublikationen‘ rechtfertigen.

Indem ihre Wahl auf das Archiv als Organisationsform fiel, folgten die Gründer der Archive für Künstlerpublikationen einer allgemeinen Tendenz, die als Archivphänomen dieser Zeit zu bezeichnen ist: Zahlreiche Künstler und Kunstschafter bezeichneten ihre im Zuge der 1960er bis 1980er Jahre entstandenen Materialbestände teilweise unzulässigerweise als Archiv. Die Archive für Künstlerpublikationen sind im Gegensatz zu vielen anderen so genannten Archiven ihres Kunstkontextes jedoch weder Sammlungen noch Nachlässe.

Der Tatbestand, dass nahezu alle in dieser Arbeit besprochenen Archivgründer ihre Archivaktivitäten im Verlauf der 1980er Jahre abschlossen, weist auf Folgendes hin: Es ging ihnen um die Partizipation am Netzwerk, das sich gegen Mitte der 1980er Jahre aufzulösen begann und für die Künstler seine Bedeutung verlor. Auch hatten die meisten dieser Archivgründer vor oder während der Existenz ihrer Archive traditionelle künstlerische und kulturelle Organisationssysteme erprobt, wie die Galerie oder den Buchladen. Dies sind allerdings Systeme, die grundsätzlich auf Kommerzialisierung basieren und die nach dem gleichen Prinzip wie dem der Sammlung funktionieren. Ihre Unternehmungen mit diesen Systemen mussten die Archivgründer für sich als gescheitert ansehen. Letztendlich hielten alle an der Form des Archivs fest, deren Konzept aus Information und Dokumentation besteht, da beide Aspekte zu ihren Zielen gehörten und ihrem demokratischen Ansatz entsprachen, künstlerische Informationen einem möglichst breiten Publikum zugänglich zu machen. Gerade die Archivform war, wie auch das Archivphänomen dieser Zeit belegt, für die Künstler und Kunstschafter insgesamt von besonderer Bedeutung. Der Grund dafür liegt in der Tatsache, dass ein Archiv kontextualisierend bewahrt. Diese Form der Bewahrung ist für die Produktionen der alternativen Kunstszene der 1960er und 1970er Jahre wesentlich, da nicht das einzelne Dokument als solches von grundlegender Relevanz ist, sondern das einzelne Dokument bzw. die einzelne künstlerische Information in ihrem Gesamtkontext. Auch in diesem Aspekt repräsentieren die Archive das Besondere der Kunstszene der 1960er bis 1980er Jahre.

Die Archive für Künstlerpublikationen haben sowohl für die Gegenwart als auch für die Zukunft eine Bedeutung. Derrida vermutet, dass sich die

Bedeutung eines Archivs nur in der Zukunft erschließe. Für ihn trägt das Archiv sowohl ein Versprechen wie auch eine Verantwortung in sich.² Fohrmann fasst das bei Derrida angesprochene Versprechen als ein medien-spezifisches auf und unterscheidet in ihm folgende Ebenen: das Versprechen zur größtmöglichen Extension, zur Produktivität, zur Sicherung von Komplexität durch eine zukünftige Umarbeitung über den Abgleich mit dem Bestand anderer Archive und schließlich das Versprechen zur Sicherung des Gedächtnisses.³

Insbesondere für die Archive für Künstlerpublikationen, die heute in Museen untergebracht sind, ist die Vervollständigung des Bestandes problematisch. Aufgrund der Fülle des Materials, das in der internationalen alternativen Kunstszene während der 1960er bis 1980er Jahre zirkulierte, ist es nahezu unmöglich, zu einer vollständigen Repräsentation aller künstlerischen und dokumentarischen Materialien ihrer Protagonisten zu gelangen. Nur in Segmenten kann dies geleistet werden, etwa in der Zusammenstellung aller Bücher, Multiples oder Klangkunstarbeiten eines Künstlers, aller Ausgaben einer Künstlerzeitschrift oder aller Bestandteile eines künstlerischen Projektes etc.

Die Bestände der Archive sollten jedoch weitestgehend ergänzt werden, um in ihrer Gesamtheit umfassend über diskursive gesellschaftliche und kunsthistorische Veränderungen und Entwicklungen, aber auch Strukturen, wie etwa künstlerische Netzwerke, Auskunft geben zu können. Eine einzigartige Form der Vollständigkeit zeigt sich auch, indem die Bestände der sieben Archive für Künstlerpublikationen insgesamt betrachtet werden: Auf diese Weise fügen sich ihre unterschiedlichen Blickwinkel auf das Kunstgeschehen zusammen, und die Konvolute bieten in ihrer gegenseitigen Ergänzung ein dichtes Abbild der künstlerischen Entwicklung der alternativen Kunstszene, auch über den Schwerpunkt der 1960er bis 1980er Jahre hinaus.

Die Ergänzung der Bestände sollte nach dem Provenienzprinzip vorgenommen werden, um den ursprünglichen Archivbestand immer rekonstruieren zu können. Dieser Zustand gibt Auskunft über das Archiv, seine spezielle Archivpraxis und die besondere Perspektive, die der Archivgründer auf den Kunstkontext hatte.⁴ Die Einhaltung des Provenienzprinzips bedingt, dass zusätzlich angekaufte Materialien als solche ausgewiesen werden. Für die Archive, die sich bis heute im Besitz ihrer Gründer befinden, ist es allerdings schwierig, eine zeitliche Grenze zu finden, seit der sich das Abbild der ‚ursprünglichen‘ Archivstrukturen verändert hat. Bei ihnen ist keine Zäsur, etwa ein Dokumentationsabschluss oder eine signifikante Bestandsverlagerung, eingetreten.

Um die Komplexität der Archive kontinuierlich zu sichern und so dem Anspruch der Archivgründer, ihre Einrichtungen Interessierten offen zu halten, gerecht zu werden, sollte weiterhin mit den Archiven gearbeitet werden. Fohrmann plädiert in diesem Zusammenhang dafür, die Archive

nicht als bloße Speicher der Zeugnisse historischer Entwicklungen zu betrachten, sondern eine Dynamik in Gang zu setzen und „Archivprozesse“⁵ zu aktivieren. Dies kann keine Forderung danach sein, die Archivpraxis der einzelnen Archivgründer fortzusetzen. Diese Praxis ist für die bestehenden Archive für Künstlerpublikationen mit dem Kontext der 1960er bis 1980er Jahre verbunden und funktioniert nur unter den Gegebenheiten der alternativen Kunstszene dieser Zeit. Es gilt, neue Verfahrensweisen in der Arbeit mit den Archiven zu erschließen. Zu denken sei hier an ihre Vernetzung unter Nutzung neuer Informationstechniken und -medien sowie die Einrichtung von Studienzentren, die mit Universitäten oder anderen Forschungseinrichtungen verbunden werden. Gemeint ist jedoch auch die Realisierung von Ausstellungen, die über das reine Archivkonvolut hinaus Querverbindungen, auch im Bereich der zeitgenössischen Kunst, erschließen.

Ein Archiv organisiert das, was aus ihm geschöpft werden kann, selbst. Es eröffnet unter verschiedenen Perspektiven zahlreiche Fragen, etwa unter Betrachtung seiner Struktur und Organisationsform, seiner Auswahlkriterien und Prioritäten sowie seines Konzepts und Bestands. Diese Fragen zielen weder ausschließlich auf den Bereich der Kunst noch allein auf die Zeit ab, in der das Archiv entstand. Sie machen auch deutlich, dass das Archiv den Blick über diesen Bereich und die entsprechende Zeit hinaus erweitert, da es selbst und seine Archivalien als Paradigmen eines Vergleichs mit Vergangenen und Neuem herangezogen werden können. Für Fohrmann umfasst dies alles das Versprechen des Archivs zur Produktivität.⁶

Die Frage nach alternativen Kunstorten während der 1960er und 1970er Jahre insgesamt, nach Archivtypen im Besonderen, nach internationalen Fluxus-Sammlungen, die zur gleichen Zeit wie die Archive für Künstlerpublikationen entstanden, und die Frage nach Archiven vergangener Avantgarde-Bewegungen sind unbearbeitete Forschungsfragen, deren Bearbeitung sich auf der Grundlage der vorliegenden Arbeit und in Auseinandersetzung mit den Archivkonvoluten anschließt. Darüber hinaus bieten die Archive für Künstlerpublikationen einen Ausgangspunkt der Untersuchungen von zeitgenössischen Archiven in der Kunst und der Erörterung von Fragen zur Archivierung und Konservierung zeitgenössischer Kunst.

In Bezug auf das Versprechen einer Sicherung des Gedächtnisses ist zu fragen, ob hinsichtlich des zum überwiegenden Teil bislang noch nicht erschlossenen Archivmaterials die Forschung zu den 1960er bis 1980er Jahren in bestimmten Aspekten zu relativieren oder zu revidieren sein wird. Dies betrifft beispielsweise die Bereiche der Politikwissenschaft und Geschichte, insbesondere jedoch die der Kunst- und Kulturwissenschaften.⁷ Vor diesem Hintergrund wird die Betrachtung der Materialien und der Archive an sich Fragen aufwerfen, die zu einer veränderten Perspektive auf die Ereignisse und Entwicklungen dieser Zeit führen. Obwohl eine zukünftige Einbeziehung der Materialien der Archive für Künstlerpublikatio-

nen das Bild politischer, gesellschaftlicher, kultureller und kunsthistorischer Zusammenhänge nicht grundsätzlich neu schreiben und das Gesamtbild des Kunstkontextes der 1960er und 1970er Jahre nicht vollkommen verändern wird, kann das Material doch den Blick auf das Gesamtbild der 1960er bis 1980er Jahre an vielen Stellen ergänzen, modifizieren und erweitern. In den Worten des polnischen Künstlers Jarosław Kozłowski:

ART...

as a universal existing in mind

as a cognition for itself

as an indifferent reality

as an indeterminate act

as a game with rules of substitution

as an empty name

as a continuum

*as a constructable being*⁸

1 Siehe Kapitel I.1 (Zum Thema der Arbeit). Hier wird auf das Archiv von Jean Sellem hingewiesen.

2 Vgl. Derrida 1997, S. 65.

3 Vgl. Fohrmann 2002, S. 22f.

4 Spieker sieht hierin, in der Bewahrung des eigenen Dokumentationsprozesses im Archiv, den Unterschied des Archivs zur Sammlung; vgl. Spieker 2004, S. 14.

5 Fohrmann 2002, S. 22. Fohrmann meint mit *Archivprozessen* eine kontinuierliche Generierung des Archivmaterials und des Archivs an sich durch die Arbeit mit dem Archivmaterial. Die Ergebnisse dieser Arbeit mit dem Archiv sollten wiederum als Dokumentation ins Archiv eingehen.

6 Die verschiedenen Archivtypen, so Fohrmann zum ‚Versprechen der Produktivität‘, stellen ihre eigenen Fragen an den Besucher, Benutzer bzw. Forscher; vgl. Fohrmann 2002, S. 22.

7 Eine Aufarbeitung, aber auch eine Erinnerungskultur, wäre dann im Sinne von Blom zu denken, die sich in ihrer Ausführung auf die Fluxus-Bewegung bezieht. Blom postuliert eine kontinuierliche Revision der Fluxus-Bewegung; vgl. Blom 1992, bes. S. 206. Fohrmann mahnt eine offene, sich selbst beständig überprüfende Auseinandersetzung mit dem Material eines Archivs und damit ebenfalls eine kontinuierliche Revision an; vgl. Fohrmann 2002, S. 23.

8 Jarosław Kozłowski [1977] in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 147 (Abb.).

VII

Summary

Summary

Contemporary art is like an iceberg: only the top 10% are visible to the public. It's basically those 10% that you get to see in the traditional art media, in galleries, museums, art books and art magazines.
(Guy Schraenen: "Kunst-enaars-publikaties". Ghent, Rijksuniversiteit Gent, 1984)

I

The testimonies of the international, so called marginal art scene, which were usually not presented in traditional art media, are kept in the archives of artist publications, like those of Conceptual Art, Fluxus, Happening and Concrete Poetry. For the first time, the archives as such – meaning an art historical phenomenon – have been the subject of a focused research project which has sought to establish their history and significance within a larger art historical epoch. This work presents primary and fundamental research in the field of artist publications of the 1960s and 1970s. This period was the main phase for artist publications and covers the central stage of the development of the archives.

The term 'artist publications' is used for all published works by artists. It comprises a variety of visual and auditive forms and media. Among them are included such items as books and magazines, multiples, postcards and videos. Each issue of an edition is an artwork in itself. At that time artist publications were important because they could be mailed easily and could circulate within the network of the international alternative art scene. They were both object and medium of communication between artists.

The following thesis is proposed: The archives of artist publications are 'individual' places. The singularity of every archive was created throughout a historical process: One part of the archives is marked by their context: They demonstrate the criteria and principles of contemporary aesthetic and theoretical concepts. The other part of the archives is shaped by the respective archivist, representing their personal attitude, view on art and interests, as well as the individual archival practice they developed. The archives do not have a uniform structure or demonstrate similar criteria. Although they differ from each other, they are manifestations of the same phenomenon.

II

Altogether seven archives show the necessary conditions to be described as an 'archive of artist publications'. The main task was to locate and

assemble the chronologies of the individual archives and to analyse their different conceptual bases. The following provides a brief outline of each archive.

Archive for Small Press & Communication

This archive was founded in Antwerp by Guy Schraenen in 1974. Schraenen established a critical attitude towards a bourgeois, commercially oriented art system because most of its institutions were not interested in promoting or conserving the productions of a new avant-garde. They considered these movements insignificant. The critique of institutions articulated in the work within the archive can be seen as a political statement, one that Schraenen saw articulated via art. Today it belongs to the collections of the *Research Centre of Artists' Publications/ASPC* founded in Bremen in 1999.

Archive Sohm

As the earliest of the seven archives, it was founded in 1963 in Markgröningen near Stuttgart by the dentist Hanns Sohm. Sohm's main focus for his archive was its assembly, completion and organization, maintained especially through an extensive correspondence with artists, collectors and curators. The emphasis of the archive lay in Fluxus and Happening works. In 1981, Sohm donated his archive to the *Staatsgalerie Stuttgart*.

Art Information Centre

This archive was founded in Middelburg (in the Netherlands) by Peter van Beveren in 1969. Taking the work of Belgian artist Marcel Broodthaers as an example, van Beveren began to send letters to artists on behalf of the *Art Information Center*, asking them to send him information in return. The archive, compiling these responses, thus began as an artistic idea and became an institution thanks to the initially intuitive and later more and more archival strategies developed by van Beveren. In 1993, he sold the archive to a second-hand bookshop in Amsterdam.

Exchange Gallery or: Galeria Wymiane

The Polish artist Józef Robakowski founded the *Exchange Gallery* in Lodz in 1978. It was a gallery in name only. Its true function was – unofficially – to serve as an archive and a meeting place for artists. The materials in the archive were to him of equal value; they were an expression of independent communication, mutual respect and shared opposition towards the communist regime. In 2003, Robakowski began to prepare the donation of the archive to the *Muzeum Sztuki* in Lodz.

Other Books and So

The Mexican artist Ulises Carrión founded the gallery-shop *Other Books and So* in 1975 in Amsterdam. It was dedicated to artist books and various artist publications. He closed his shop in 1978 and in the following year

opened an archive of the same name. Carrión considered the archive an artistic medium with which he was able to organize exhibitions in this field. In this sense, the exhibitions can be regarded as works of art in themselves. Before Carrión died, he handed the archive over to a friend, an art-dealer, who took it with him to Geneva in 1989.

Zona Archives

This archive was the archive of the alternative art organization *Zona* of Florence. The basis of this archive was formed with material from the Italian artist Maurizio Nannucci that had been collected since the mid-1960s. When he co-founded *Zona* in 1974, he opened his archive to the activities of the group, under whose care it became more extensive. In 1985, the group of artists disbanded. Nannucci again took over management of the archive and is still working with it today.

Artpool Archive

Artpool was founded in 1979 in Budapest by the artist György Galántai and followed from a number of exhibitions that Galántai had organized between 1970 and 1973 in the provinces. The exhibition location had become a meeting place of resistance expressed through the arts and was finally closed by the communist regime. In 1978, however, Galántai established communication with the international artistic network via Mail Art, which composes part of the archive's material. In 1992, the archive became an official institution, the *Artpool Art Research Center*, which is still run by Galántai.

This brief introduction reflects the following: The archives had been exclusively founded in Europe. They were dedicated to artist publications of all avant-garde art tendencies, movements and groups between the 1960s and the 1980s. In addition, all testimonials and expressions of artistic engagement since the 1950s found their way into the archive volumes, such as the artistic material and documents of events and the correspondence. The archivists worked with their inventory, allowed the artistic material to circulate and/or organized exhibitions using archival holdings. Beyond that, some had their own small presses and published within the frame of their archive's holdings.

III

The archives are compared under different aspects which determined their concept and realization: the aspect of the *political*, the *artistic*, the *archival* or the *institutional*, the aspect of *collecting* or *documenting* and the aspect of *being active*. Aside from these aspects, the archives are compared in terms of their precursors (or rather their models) and concepts. The aim is to determine whether the archives can be described as different manifestations of one and the same phenomenon, in other words, as archives of artist publications.

To highlight the particularities of the archives, Wittgenstein's term "*Familienähnlichkeit*" ("family resemblance") is applied (Wittgenstein PU, § 67). *Familienähnlichkeit* refers to the essential properties or qualities common to all members of one family. In this model, what is significant is the notion that although the members belong to one family, the relations among them are of different kinds and qualities.

From a comparative perspective, the archives indeed show a number of similarities and these similarities overlap between the archives in different constellations. Therefore, a unity of the archives can best be paraphrased by using Wittgenstein's notion of "family". All seven archives are individual sketches of a cultural development that appeared in the 1960s and 1970s. The most significant similarities and relations between the archives can be summarized as follows:

The archives founded by artists are a part of their artistic work as a whole. In the context of their oeuvre, the archives functioned as artistic media as well as artworks *per se*. The new avant-garde movements wanted to cross or open the borders between art and daily life or rather non-art. The archives represent examples as well of this tendency in the arts.

In the archives, art and institution were connected. This connection appeared differently in each archive. For example, the *Archive Sohm* was not based on an artistic concept. It was perceived as an institution for avant-garde movements already in the 1970s. When looking at the *Archiv Sohm* via an *artistic* perspective, attention must be drawn to the archive's arrangement of material: The ephemeral and chaotic material had been integrated into the archival order and system, which results in its own particular aesthetic. This aesthetic was enforced by the special design of two rooms: the so called 'Fluxshop' and the so called 'room for the work of Dieter Roth'.

Some of the archive founders focussed on the archival function of their archives or rather worked with the institutional criteria of their archives to achieve their goals in the context of art. This aspect is related to the political dimension of the archives. In assembling an archive, most of the archivists were confronting or questioning the hegemonic position of museums and other official art institutions. With this, the archives claimed to define cultural knowledge towards the formation of a cultural memory. They stood in opposition to the collections of established art institutions that functioned as "cultural archives" (Groys 2004a, p. 55).

The archivists worked from the inside and not from the outside of the art scene. With their archives, the founders provided an interface between the alternative art scene and the public, representing the archives in the public sphere through events and activities. The archives were created

to serve as free and independent spaces or rather as forums for alternative art.

Communication was the foundation of all archives of artist publications, especially in the period between the 1960s and the mid-1980s. The significance of communication (and exchange) for the archives indicates that it was a generally accepted key concept in the artistic context of this period.

The archives were influenced by the radical change of the art system in the mid-1980s and the political context of their respective country. Most of the archivists ceased documenting, turned towards the presentation of their materials or gave their archives away.

In contrast to the other archives, Galántai started to organize his archive and his activities in the international Mail Art network at the beginning of the 1980s. While Mail Art lost its relevance at that point in time for the artists in Western countries, it still offered for Eastern European artists one of the few opportunities to establish contact and communicate with other artists during that decade.

The projects that Galántai is still organizing in the context of the *Artpool Art Research Center* are based on the concept of Mail Art projects. It must be pointed out that *Artpool* differs from the rest of the archives of artist publications in that it shows an affinity to Mail Art archives. It thus occupies a special position among the seven archives.

As far as the notion of *collection* is concerned, it can be summarized that the activity of 'collecting' the archivists engaged in differs from the activity of the traditional or conventional collector. The investigation of this aspect is supplemented by Jean Baudrillard's definition of "collection" (Baudrillard 2001, pp. 110-136), functioning as a scale. The aspects of a collection, Baudrillard claims, are the process of collecting, the passion for collecting, the series, the abstraction of objects, and the feeling of possessing the objects. The arranging, dividing and grouping of objects are actions of the collector. They are ultimately aimed at fulfilment of the wish for completing a collection. From this perspective, the archives can be distinguished from collections: In contrast to collectors, the archivists received (the largest part of the) material through a system of exchange. The satisfaction of possessing the material was not the motivation for building up an archive. This was motivated by the notion of constructing a picture of the alternative art scene, as complete as possible, as a tool of reference for future generations.

IV

To propose a working definition of the term 'archive of artist publications', the archives are conceptually and phenomenologically limited.

The archives are established in relation to the basic term “*Archiv*”, with respect to archival science (“*Archivwissenschaft*”). In relation to this, the following can be deduced for the archives of artist publications: They demonstrate essentially the specific criteria of the scientific term “*Archiv*”.

They have grown organically in a work process. The archives that still exist consist of a totality of artistic and documentary material intended to be permanently preserved.

The archivist carries the task of deciding what is worth being preserved permanently and what not. His task can be described as “selection and deletion”. The founders of the archives of artist publications made their selection in this fashion, as they excluded from their inventories the artistic and documentary material collected by official art institutions.

To summarize, the archives of artist publications can exist as (private) archives within the frame of the scientific definition of the term: By developing their *archival practices*, they expanded the term or gave it a new meaning.

Apart from this, the archives relate to other types of archives that existed within the same time and artistic context: Many artists and people working in this scene preserved the artistic and documentary material they obtained by participating in the network: Collections of material and archives developed. Apart from the archives of artist publications, three other types of archives occurring within the same period and art scene are being identified and defined: First, the *specialized archives*: These archives are limited to a particular subject, e.g. a certain genre, medium or a geographical area. Second, the *Mail Art Archives*, which were numerous at that time. They were created by participants of the Mail Art network, who received unsolicited Mail art works and maintained the documentation of Mail art projects. The third type of archive, the *artist estate*, grew organically in the context of one artists’ work. The inventory focused on the material of the respective artist. The archive was not central to the activities of the artist.

In contrast to those three types of archives, the archives of artist publications stand out as manifestations of an independent type of archive between the 1960s and the 1980s due to the following facts: The archives were central to the activities of their founders.

The inventories were (as some of the archives do not exist anymore) more than mere documentation of their own (artistic) work. Rather, they unified material of different contemporary art movements. All variations of artist publications were collected.

The founders did not only document the alternative scene, but were actively involved, within the framework and under the name of their archive. They participated in the alternative artistic network that existed between artists, artists groups, small presses and alternative art spaces at that time. The archives belong to their respective epoch.

Each of the archives was based on a concept or an idea, a vision or an ideology, which originated from its respective founder. This concept marked and influenced the realization, activities, functioning and the focus of the inventory of every single archive.

VII

In conclusion, the main results of the work are summarized as follows: The significance of the archives lies in their contribution to the history of art and culture in the documentation and preservation of artistic and documentary material produced during their time. Every inventory includes or included approximately 30.000 entries. The archives offer the possibility to discover largely unknown works, such as the publications of some of the Arte Povera artists which have so far gone generally unmentioned in scholarship.

Until today 80% of the archives' materials remain unexplored. The analysis of this material will raise questions that may lead to a larger perspective on the events and developments of the period. This refers, for example, to the field of political science and history as well to the field of art and cultural history. Nonetheless, a future inclusion of the material preserved in the archives may modify, expand and complete the perspective of a holistic impression of the epoch.

The archives and their method of organization are an expression of their respective era. As such, they offer evidence of the principles and functioning of the art scene from the 1960s to the 1980s. The archive itself organizes what can be analysed on the basis of the archive itself: it opens questions based on the contents of its inventory, its structure, its organization, its criteria of selection, its priorities and its concept. The archives are *per se* (art historical) documents.

This becomes more evident considering the following: Most of the founders tried to implement traditional artistic or cultural systems of organization, such as galleries or bookshops, before or during the existence of their archives. These are systems that are principally based on commercial structures. These enterprises of the archive founders failed, which refocused their attention on the archive, based as it was on the concept of information and documentation. Both aspects corresponded to the aims of the founders and supported their democratic intention to disseminate the art-related information to a wider public. It was the form of the archive

which was important for the founders and for their time. This is confirmed by the significant number of archives that existed in the same period. The importance is based on the capability of an archive to preserve the subject *and* its context. This kind of contextualized preservation was integral to the alternative art scene; not only was the single document of basic relevance, but the single document in its entire context. From this aspect, an archive also represents a particularity of the art scene during the 1960s and 1970s.

The term “archive of artist publications” is now applicable for further research. On one hand, this serves to contextualize material that has still to be analysed or which remains unknown. On the other hand, it can be helpful in the understanding and investigation of archives which may emerge in the future. The development of artist publications did not end with the 1980s. It is possible that in the future other archives will be founded in the art context that may be defined by the term “archive of artist publications”.

Bibliografie

Sekundärliteratur, Künstlerpublikationen und Dokumentationsmaterialien

- AL 1983–1985: *Aktuális Levél* (AL), Nr. 1–11, hrsg. von György Galántai und Julia Klaniczay, Budapest, 1983–1985.
- Ammann [1970] 1995: Ammann, Jean-Christophe [1970]: „Zur Ausstellung“. In: Bätzner, Nike (Hrsg.): *Arte povera. Manifeste, Statements, Kritiken*. Dresden/Basel: Verlag der Kunst, 1995, S. 103–112.
- Arizona Board of Regents 1994: Arizona Board of Regents/Visual Arts Research Studies (Hrsg.): *PETRI-fied forEAST*. 1990–1994. [Schuber mit drei Publikationen]
- Arnhemse courant 1977: „Het toppunt van body art: Kunstenaar eist arrestatie“. In: *Arnhemse courant*, 13.6.1977, o.S.
- Armleder 1973: Armleder, John M.: *Rainbows in Heaven et autres dessins 1972–73*. Genf: Ecart Publications, 1973.
- Armleder 1989: Armleder, John M.: 24. Florenz: Zona Archives Edizioni, 1989.
- Armleder 1997: Armleder, John M.: „Notes sur le collage collectif n° 1“. In: Bonvier/Cherix 1997, S. 29f.
- Arnold 1998: Arnold, Klaus: „Der wissenschaftliche Umgang mit den Quellen“. In: Goertz, Hans-Jürgen (Hrsg.): *Geschichte. Ein Grundkurs*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998, S. 42–58.
- Artzien 1981: „The Archives“. In: *Artzien*, Juni 1981.
- Aspen 1965–1971: *Aspen*, Nr. 1–10, hrsg. von Phyllis Johnson, New York: Roaring Folk Press, 1965–1971.
- Auktions-Kat. Amsterdam 1994: *art, art and art...* Katalog der Auktion in Amsterdam, 1994. Hrsg.: Boekhandel J. de Slegte. Amsterdam, 1994.
- Ausst.-Dokumentation Fluxshoe 1973: *Fluxshoe. Add end a. 1972–1973*. Langford Court South/Cullompton/Devon: Beau Geste Press, 1973. [Mappe mit Ephemera der Ausstellung „Fluxshoe“]
- Ausst.-Kat. Alkmaar 1978: *Van Kunstenaarsboeken tot Postkunst/From Bookworks to Mailworks*. Katalog der Ausstellung in Alkmaar, Municipal Museum Alkmaar, 1978. Hrsg.: Municipal Museum Alkmaar. Alkmaar, 1978.
- Ausst.-Kat. Amsterdam 1969: *Op losse schroeven. Situaties en cryptostructuren (Square Pegs in Round Holes)*. Katalog der Ausstellung in Amsterdam, Stedelijk Museum Amsterdam, 1969. Hrsg.: Stedelijk Museum Amsterdam. Kurator: Wim Beeren. Amsterdam, 1969.
- Ausst.-Kat. Amsterdam 1976: *Stamp Art*. Katalog der Ausstellung in Amsterdam, Other Books and So, 1976. Amsterdam: Daylight Press, 1976.
- Ausst.-Kat. Amsterdam 1980: *Stempelkunst in Nederland*. Katalog der Ausstellung in Amsterdam, Stempelplaats, 1980. Kurator: Aart van Barneveld. Amsterdam, 1980.
- Ausst.-Kat. Amsterdam 1984: *Lilia Prado Superstar Film Festival*. Katalog des Festivals in Amsterdam u. a., 1984. Hrsg.: Stichting de Appel. Amsterdam, 1984.
- Ausst.-Kat. Amsterdam 1992: *Ulises Carrión. „We have won! Haven't we?“*. Katalog der Ausstellung in Amsterdam, Museum Fodor, 1992; Bremen. Hrsg.: Guy Schraenen. Amsterdam: Idea Books, 1992.
- Ausst.-Kat. Antwerpen 1984: „A“ *View on Belgian Art*. Katalog der Ausstellung in Antwerpen, 1984. Kurator: Guy Schraenen. Antwerpen: ASPC, 1984.
- Ausst.-Kat. Berchem 1985: *Poelse „avant-garde“*. Katalog der Ausstellung in Berchem, Cultureel Centrum, 1985. Kurator: Guy Schraenen. Berchem, 1985.
- Ausst.-Kat. Braunschweig 1980: *Alfano. Chiari. Griffa. Nannucci*. Katalog der Ausstellung in Braunschweig, Kunstverein Braunschweig, 1980. Hrsg.: Kunstverein Braunschweig e.V. Braunschweig, 1980.
- Ausst.-Kat. Bremen 2001: *Out of Print. An Archive as Artistic Concept*. Katalog der Ausstellung in Bremen, Neues Museum Weserburg Bremen, 2001; Chatou; Barcelona; Ljubljana; Zagreb; Porto; Erlangen. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Kurator: Guy Schraenen. Text: Guy Schraenen. Antwerpen: EPO, 2001.
- Ausst.-Kat. Bremen 2002a: *Malerbücher-Künstlerbücher: die Vielseitigkeit eines Mediums in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Katalog der Ausstellung in Bremen, Neues Museum Weserburg Bremen, 2001/2. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Köln: Salon-Verlag, 2002.
- Ausst.-Kat. Bremen 2002b: *Printed in Spain: Künstlerpublikationen der 60er bis 80er Jahre = Impreso en España*. Katalog der Ausstellung in Bremen, Neues Museum Weserburg Bremen, 2002. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen/Instituto Cervantes Bremen. Köln: Salon-Verlag, 2002.
- Ausst.-Kat. Bremen 2002c: *Ars photographica: Fotografie und Künstlerbuch*. Katalog der Ausstellung in Bremen, Neues Museum Weserburg Bremen, 2002/03. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen/Anne Thurmman-Jajes. Köln: Salon-Verlag, 2002.

- Ausst.-Kat. Bremen 2002d: *Peter-Jörg Spletstößer. Internationaler Stempelworkshop 1981. Stempel = Zitat; Zitat = Stempel*. Katalog der Ausstellung in Bremen, Neues Museum Weserburg Bremen, 2002. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. o.O. 2002.
- Ausst.-Kat. Bremen 2004: *Art à la carte. Internationale Künstlerpostkarten seit den 60er Jahren*. Katalog der Ausstellung in Bremen, Neues Museum Weserburg Bremen, 2004. Hrsg.: Anne Thurmann-Jajes/Neues Museum Weserburg Bremen/Universität Bremen. o.O. 2004.
- Ausst.-Kat. Budapest 1976: *Átalakítás önmagával*. Katalog der Ausstellung in Budapest, Stúdió Galériában, 1976. Kurator: György Galántai. Budapest, 1976. [„Transformations with Myself“]
- Ausst.-Kat. Budapest 1979: *Names and Addresses. Verbal, Visual and Aural Works, 1973–1979*. Katalog der Ausstellung in Budapest, Fiatal Művészek Klubja, 1979. Budapest, 1979.
- Ausst.-Kat. Budapest 1980: *Textile Without Textile*. Katalog der Ausstellung in Budapest, 1980. Konzept: György Galántai. Hrsg.: Artpool. Budapest: Artpool, 1980.
- Ausst.-Kat. Budapest 1982a: *World Art Post*. Katalog der Ausstellung in Budapest, Fészek Klub (APS Nr. 6), 1982. Konzept und Realisierung: Artpool. Budapest, 1982.
- Ausst.-Kat. Budapest 1982b: *Everybody without Anybody*. Katalog der Ausstellung in Budapest, Fiatal Művészek Klubja (APS Nr. 11), 1982. Konzept und Realisierung: György Galántai. Budapest: Artpool, 1982.
- Ausst.-Kat. Budapest 1987: *Bélyegképek/STAMP IMAGES*. Katalog der Ausstellung in Budapest, Museum of Fine Arts, 1987. Gestaltung: György Galántai. Budapest, 1987.
- Ausst.-Kat. Budapest 1994: *Polyphonix 26 – Budapest*. Katalog des Sound-Poetry-Festivals in Budapest, 1994. Konzept und Realisierung: Artpool/Polyphonix Association (Paris). Budapest, 1994.
- Ausst.-Kat. Budapest 1995: *Video-Expedition in the Performance-World*. Katalog des Performance-Video-Festivals in Budapest, 1995. Hrsg.: Julia Klaniczay. Budapest: Artpool, 1995.
- Ausst.-Kat. Budapest 1996: *Galántai. Lifeworks, 1968–1993*. Katalog der Ausstellung in Budapest, Ernst Múzeum, 1996. Hrsg.: György Galántai/Julia Klaniczay. Budapest: Artpool/Enciklopédia Kiadó, 1996.
- Ausst.-Kat. Budapest 1999: *The Year of Installation at Artpool: Installation Projects 1998*. Katalog der Projekte und Veranstaltungen in Budapest anlässlich des Jahresprojektes „The Year of Installation“, 1999. Konzept: Artpool. Budapest: Artpool, 1999.
- Ausst.-Kat. Cambridge 1986: *Turning over the pages*. Katalog der Ausstellung in Cambridge, Kettle Yard Gallery, 1986. Kurator: Ulises Carrión. Cambridge, 1986, o.S.
- Ausst.-Kat. Den Haag 1988: *Gran Pavese. The Flag Project*. Katalog der Ausstellung auf der Neeltje Jans Insel, 1988. Hrsg.: Peter van Beveren/Thérèse Legierse. Den Haag: SDU Publishers, 1988. [Die weiteren Ausstellungsstationen sind im Katalog nicht vermerkt.]
- Ausst.-Kat. Düsseldorf 1958: *Dada – Dokumente einer Bewegung*. Katalog der Ausstellung in Düsseldorf, Kunstverein für das Rheinland und Westfalen Düsseldorf, 1958. Hrsg.: Kunstverein für das Rheinland und Westfalen Düsseldorf. o.O. 1958.
- Ausst.-Kat. Eindhoven 1986: *Registered in Poland*. Katalog der Ausstellung in Eindhoven, Apollohuis, 1986. Kurator: Guy Schraenen. Eindhoven, 1986.
- Ausst.-Kat. Falmouth 1972: *Fluxshoe*. Katalog der Ausstellung in Falmouth, Falmouth College of Art, 1972; Exeter; Croydon; Oxford; Nottingham; Blackburn; Hastings. Konzept: Ken Friedman/Mike Weaver. Realisierung und Koordination: David F. Mayor. Langford Court South/Cullompton/Devon: Beau Geste Press, 1972/73.
- Ausst.-Kat. Florenz 1975: *Per conoscenza*. Katalog der Ausstellungsreihe in Florenz, 1975. Konzept: Zona Art Organization. Florenz: Zona Edizioni, 1975.
- Ausst.-Kat. Florenz 1976a: *Zona Film. Documenti di cinema d'artista*. Katalog der Ausstellung in Florenz. Konzept: Zona Art Organization. Florenz: Zona Edizioni, 1976.
- Ausst.-Kat. Florenz 1976b: *Small Press Scene*. Katalog der Ausstellung in Florenz. Konzept: Zona Art Organization. Florenz: Zona Edizioni, 1976.
- Ausst.-Kat. Hannover 1996: *Marcel Broodthaers. Katalog der Editionen, Graphik und Bücher*. Katalog der Ausstellung in Hannover, Sprengel Museum Hannover, 1996. Hrsg.: Sprengel Museum Hannover. Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1996.
- Ausst.-Kat. Hannover 2002: *Maurizio Nannucci. Nothing is Original, Editions, Multiples, Artist's Books, Audio-Works, Ephemera...* Katalog der Ausstellung in Hannover, Sprengel Museum Hannover, 2002. Hrsg.: Sprengel Museum Hannover. Hannover, 2002, o.S.
- Ausst.-Kat. Jyväskylä 1987: *a.b./Art in Bookform*. Katalog der Ausstellung in Jyväskylä, Alvar Aalto Museum, 1987; Porí. Kuratoren: Maurizio Nannucci/Pier Luigi Tazzi. o.O. 1987.
- Ausst.-Kat. Köln 1970: *happening & fluxus. Materialien*. Katalog der Ausstellung in Köln, Kölnischer Kunstverein, 1970/71. Hrsg.: Kölnischer Kunstverein. Köln, 1970.
- Ausst.-Kat. Köln 1992: *Fluxus Virus. 1962–1992*. Katalog der Ausstellung in Köln, Galerie Schüppenhauer, 1992. Hrsg.: Galerie Schüppenhauer/Aktionsforum Praterinsel/Fluxus e.V. Köln, 1992.
- Ausst.-Kat. Lodz 1981: *Stefan i Franciszka Themerson*. Katalog der Ausstellung in Lodz, Muzeum Sztuki, 1981. Lodz, 1981.
- Ausst.-Kat. Lodz 1998: *Kolekcja Multimedialna Galerii Wymiany Józefa Robakowskiego*. Katalog der Ausstellung in Lodz, Muzeum Sztuki, 1998. Hrsg.: Muzeum Sztuki. Lodz, 1998.
- Ausst.-Kat. London 1985: *From Manet to Hockney. Modern artists' illustrated books*. Katalog der Ausstellung in London, Victoria & Albert Museum, 1985. Hrsg.: Carol Hogben/Rowan Watson. London, 1985.

- Ausst.-Kat. Middelburg 1975: *Art Information Festival*. Katalog des Festivals in Middelburg, 1975. Kurator: Peter van Beveren. Middelburg, 1975.
- Ausst.-Kat. Morlanwelz 1996: *D'une Œuvre L'Autre*. Katalog der Ausstellung in Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont, 1996. Kurator: Guy Schraenen. Morlanwelz, 1996.
- Ausst.-Kat. München 1991: *Maurizio Nannucci. You can imagine the opposite*. Katalog der Ausstellung in München, Lehnbachhaus, 1991. Hrsg.: Helmut Friedel. München, 1991.
- Ausst.-Kat. New York 1988: *Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection. Detroit, Michigan*. Katalog der Ausstellung in New York, Museum of Modern Art Library, 1988/89. Kuratoren: Jon Hendricks/Clive Phillpot. New York, 1988.
- Ausst.-Kat. New York 1999: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. Katalog der Ausstellung in New York, Queens Museum of Art, 1999. Hrsg.: Philomena Mariani. New York, 1999.
- Ausst.-Kat. New York 2004: *The Workshop of the Film Form 1970–1977. Early Film Work from Poland*. Katalog der Ausstellung in New York, Electronic Arts Intermix (EAI), 2004; Warschau. Hrsg.: Galen Joseph-Hunter/Lukasz Ronduda/Lori Zippay. New York, 2004.
- Ausst.-Kat. Regensburg 2004: *4 Polen. Jarosław Kozłowski, Andrzej Okieńczyk, Robert Rumas, Robert Sobociński*. Katalog der Ausstellung in Regensburg, Kunst- und Gewerbeverein Regensburg e.V., 2004. Hrsg.: Kunst- und Gewerbeverein Regensburg e.V. Regensburg, 2004.
- Ausst.-Kat. Rotterdam 1981: *Kunstinformatie Centrum Peter van Beveren*. Katalog der Ausstellung in Rotterdam, Galerie 't Fenster, 1981. Hrsg.: Rotterdamse Kunststichting. Rotterdam, 1981.
- Ausst.-Kat. Saint-Yrieix-la-Perche 1995: *Bookmakers. Une exposition des livres d'artistes de Zona Archives*. Katalog der Ausstellung in Saint-Yrieix-la-Perche, Théâtre du Centre Jean-Pierre Fabrègue, 1995. Konzept, Ausstellung und Katalog: Maurizio Nannucci/Gabriele Detterer. Saint-Yrieix-la-Perche, 1995.
- Ausst.-Kat. Schiedam 2001/02: *Panorama Rotterdam. Meester aan de Maas 1820–1940*. Katalog der Ausstellung in Rotterdam, Kunsthal Rotterdam, 2001/02. Hrsg.: Peter van Beveren/Wim van Sindereen. Schiedam: Scriptorium Art, 2001/02.
- Ausst.-Kat. Schwerin 1996: *Mail art. Osteuropa im internationalen Netzwerk*. Katalog der Ausstellung in Schwerin, Staatliches Museum Schwerin, 1996. Hrsg.: Kornelia von Berswordt-Wallrabe/Staatliches Museum Schwerin. Schwerin, 1996.
- Ausst.-Kat. Stuttgart 1986: *„Fröhliche Wissenschaft“. Das Archiv Sohm*. Katalog der Ausstellung in Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, 1986/87. Hrsg.: Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart, 1986.
- Ausst.-Kat. Stuttgart 1994: *Die Bücher der Künstler. Publikationen und Editionen seit den sechziger Jahren in Deutschland*. Katalog der Ausstellung in Stuttgart, 1994. Eine Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen. Konzept und Zusammenstellung: Michael Glasmeier. Texte: Michael Glasmeier. Stuttgart: Edition Hansjörg Mayer, 1994.
- Ausst.-Kat. Stuttgart 1997: *Art Games. Die Schachteln der Fluxuskünstler*. Katalog der Ausstellung in Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, 1997. Hrsg.: Ina Conzen/Staatsgalerie Stuttgart. Köln: Oktagon, 1997 (= Sohm-Dossier; 1).
- Ausst.-Kat. Stuttgart 2000: *Dieter Roth. Die Haut der Welt*. Katalog der Ausstellung in Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, 2000. Hrsg.: Ina Conzen/Staatsgalerie Stuttgart. Köln: Oktagon, 2000 (= Sohm-Dossier; 2).
- Ausst.-Kat. Villeurbanne 1987: *Discothèque/Expériences sonores d'artistes*. Katalog der Ausstellung in Villeurbanne, Maison du livre, 1987. Kurator: Maurizio Nannucci. Villeurbanne, 1987, o.S.
- Ausst.-Kat. Wien 1989: *Das Innere der Sicht. Surrealistische Fotografie der 1930er und 1940er Jahre*. Katalog der Ausstellung in Wien, Österreichisches Fotoarchiv im Museum moderner Kunst, 1989. Wien, 1989.
- Ausst.-Kat. Wien 1995: *Maurizio Nannucci. Another notion of possibility*. Katalog der Ausstellung in Wien, Wiener Secession, 1995. Hrsg.: Wiener Secession. o.O. 1995.
- Avalance 1970–1979: *Avalance*, hrsg. von Willoughby Sharp und Liza Beár, New York, 1970–1979.
- Baldwin 2002: Baldwin, Douglas G.: „Word Begets Image and Image is Virus: Undermining language and film in the Works of William S. Burroughs“. In: Myrsiades, Kostas (Hrsg.): *The Beat Generation. Critical Essays*. New York/Washington D.C./Baltimore/Bern/Frankfurt a. M./Berlin/Brussels/Vienna/Oxford, 2002, S. 155–178.
- Baroni 2002: Baroni, Vittore: „E.O.N. Archive“. In: von Bismarck et al. 2002a, S. 396f.
- Base 2002: *Base/Progetti per l'arte*, Nr. 1, Florenz: Base Edizioni, Mai 2002.
- Base Flyer 2004: *Base Flyer: un progetto del collettivo di Base a cura di Maurizio Nannucci, Paolo Parisi, Lorenzo Bruni, Mauro Pispoli*. Florenz, 2004. [Flyer mit Informationen zum Künstlerkollektiv und zu Projekten]
- van Barneveld et al. 1979: van Barneveld, Aart/Carrión, Ulises/Gibbs, Michael/Gravemaker, Tom/Hawley, Martha/Kvernenes, Karen/Ruhé, Harry/Zutter, Jörg: „Proposal for an Amsterdam Art Center“. In: *Artzien* 1, Nr. 8, Juni 1979, o.S.
- Bätzer 1995: Bätzner, Nike: „Vorwort“. In: Dies. (Hrsg.): *Arte povera. Manifeste, Statements, Kritiken*. Dresden/Basel: Verlag der Kunst, 1995, S. 9–26.
- Baudrillard 2001: Baudrillard, Jean: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag, 2001.
- Bazin [1945] 1999: Bazin, André [1945]: „Ontologie des Fotografischen Bildes“. In: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Theorie der Fotografie III, 1945–1990*. München: Schirmer/Mosel, 1999, S. 59–64. [Erstveröffentlichung: Bazin, André: *Problèmes de la peinture*. Paris, 1945; dt.: Bazin, André: *Was ist Kino?*. Köln, 1975, S. 21–27.]

- Beke 1999: Beke, László: „Conceptual Tendencies in Eastern European Art“. In: Ausst.-Kat. New York 1999, S. 41–51.
- Beke/Sasvári 2000: Beke, László/Sasvári, Edit: „„Ungarn kann Dir gehören“. Die Künstler des Underground“. In: Eichwede 2000, S. 168–171.
- Belang van Limburg 1981: „Archieven van Peter van Beveren in het Provinciaal Museum Hasselt“. In: *Het Belang van Limburg*, 3.2.1981, o.S.
- Bellák 1992: Bellák, Gábor: „The Art Research Center in Budapest“. In: *Artworld Europe* 3, Nr. 1, November/Dezember 1992, o.S.
- Bellinkx/van Mechelen 2003: Bellinkx, Ruth/van Mechelen, Marga: „Instrumental and autonomous. Video in De Appel“. In: Boomgaard, Jeroen/Rutten, Bart (Hrsg.): *The magnetic era. Video art in the Netherlands 1970–1985*. Rotterdam: NAI Publishers; Amsterdam: Netherlands Media Art Institute, Montevideo/Time Based Arts, 2003, S. 78–102.
- Belting 1998: Belting, Hans: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. München: Verlag C.H. Beck, 1998.
- Benjamin 1977: Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.
- von Berswordt-Wallrabe/Staatliches Museum Schwerin 1996: von Berswordt-Wallrabe, Kornelia/Staatliches Museum Schwerin (Hrsg.): *Mail art. Osteuropa im internationalen Netzwerk. Kongressdokumentation*. Schwerin, 1996.
- van Beveren 1974: van Beveren, Peter: o.T. Einladungskarte Rotterdam, 1974. [Einladungskarte der Ausstellung „Betreten der Ausstellung verboten“, Kunststiftung Rotterdam, 13.6–19.8.1974; Nachlass van Beveren, Studienzentrum für Künstlerpublikationen/ASPC in der Weserburg | Museum für moderne Kunst]
- van Beveren 1975a: van Beveren, Peter: „Ten Geleide“. In: Ausst.-Kat. Middelburg 1975, o.S.
- van Beveren 1975b: van Beveren, Peter: o.T. [Stempelarbeiten]. In: *InForo. Literair Tijdschrift*, Arnhem, 17.6.1975, o.S.
- van Beveren 1977: van Beveren, Peter: o.T. In: *Cabaret Voltaire („Mistakes & Errors“)*, Nr. 2, San Diego, 1977, o.S.
- van Beveren 1981: van Beveren, Peter: *The Archives. Art Information Centre Peter van Beveren*. Hasselt, 1981.
- van Beveren 1982: van Beveren, Peter: o.T. Einladungskarte Rotterdam, 1982. [Einladungskarte der Ausstellung „The Archives/Art Information Centre“, Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 1982; Nachlass van Beveren, Studienzentrum für Künstlerpublikationen/ASPC in der Weserburg | Museum für moderne Kunst]
- von Bismarck et al. 2002a: von Bismarck, Beatrice/Eichele, Sonja/Feldmann, Hans Peter/Heusermann, Anika/Koehler, Inga/Kunstraum der Universität Lüneburg/Märkel, Gesine/Obrist, Hans-Ulrich/Prätorius, Karin/Schäfer, Hilmar/Stollen, Diethelm/Wieczorek, Wanda/Wiemann, Jan Kristian/Wuggening, Ulf: (Hrsg.): *interarchive. Archivarisches Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld/Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*. Köln: Buchhandlung Walther König, 2002.
- von Bismarck et al. 2002b: von Bismarck, Beatrice/Eichele, Sonja/Feldmann, Hans Peter/Heusermann, Anika/Koehler, Inga/Kunstraum der Universität Lüneburg/Märkel, Gesine/Obrist, Hans-Ulrich/Prätorius, Karin/Schäfer, Hilmar/Stollen, Diethelm/Wieczorek, Wanda/Wiemann, Jan Kristian/Wuggening, Ulf: „interarchive. Vorwort“. In: von Bismarck et al. 2002a, S. 8f.
- Bleus 1995: Bleus, Guy: „Communication: 44 Statements“. In: Welch 1995, S. 85–87.
- Blom 1992: Blom, Ina: „Die Intermedia-Dynamik“. In: Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 206–213.
- Bódy et al. 2000: Bódy, Gábor/Heibach, Astrid/Pinter, Georg/Robakowski, Jozef: „Infermental – Ein internationales Bildperiodikum auf Videocassette/Infermental – an International Cinematographical Periodical on Video Cassettes“. In: Frieling, Rudolf/Daniels, Dieter: *Medien Kunst Interaktion. Die 80er und 90er Jahre in Deutschland/Media Art Interaction. The 1980s and 1990s in Germany*. Wien/New York: Springer Verlag, 2000, S. 67f.
- Boltanski/Theewen 1996: Boltanski, Christian/Theewen, Gerhard (Hrsg.): *Confusion-Selection: Gespräche und Texte über Bibliotheken, Archive, Depots von und mit Christian Boltanski...*. Köln: Salon-Verlag, 1996.
- Bonk 1989: Bonk, Ecke: *Marcel Duchamp. Die große Schachtel. Inventar einer Edition von Ecke Bonk*. München: Schirmer/Mosel, 1989.
- Bonvier/Cherix 1997: Bonvier, Lionel/Cherix, Christophe (Hrsg.): *L'irrésolution commune d'un engagement équivoque. Ecart, Genève 1969–1982*. Genf: Mamco/Cabinet des estampes, 1997.
- Bonvier/Cherix 2002: Bonvier, Lionel/Cherix, Christophe: „Ecart Archive“. In: von Bismarck, Beatrice et al. 2002a, S. 294f.
- Boomgaard/Rutten 2003: Boomgaard, Jeroen/Rutten, Bart: „Early days. Dutch Video Art in the 1970s“. In: Dies. (Hrsg.): *The magnetic era. Video art in the Netherlands 1970–1985*. Rotterdam: NAI Publishers; Amsterdam: Netherlands Media Art Institute, Montevideo/Time Based Arts, 2003, S. 16–50.
- Borusiewicz 1998: Borusiewicz, Mirosław: „Wstęp/Introduction“. In: Ausst.-Kat. Lodz 1998, S. 6.
- Bourdieu 1993: Bourdieu, Pierre: „Die historische Genese einer reinen Ästhetik“. In: Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (Hrsg.): *Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993, S. 14–32.

- Bowlt 1975: Bowlt, John E.: „The Art of Construction“. In: Galerie Gmurzynska (Hrsg.): *Die 20er Jahre in Osteuropa/The 1920s in Eastern Europe*. Köln, 1975, S. 5–18.
- Brach 2001: Brach, Bettina: „Zur Ausstellung Out of Print“. In: *Out of Print – Ein Archiv als künstlerisches Konzept*. Zeitung der Ausstellung in Bremen, Neues Museum Weserburg Bremen, 2001. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Bremen, 2001, S. 2.
- Bracht 2002: Bracht, Christian: *Kunstkommentare der sechziger Jahre. Funktionen und Fundierungsprogramme*. Weimar: VDG, 2002.
- von Brandt 1996: von Brandt, Ahaspher: *Werkzeug des Historikers: eine Einführung in die historischen Hilfswissenschaften*. Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer, 1996.
- Brock 1971: Brock, Bazon: „Das Museum als Arbeitsplatz“. In: Bott, Gerhard (Hrsg.): *Das Museum der Zukunft – 43 Beiträge zur Diskussion des Museums*. Köln: DuMont, 1971, S. 26–34.
- Brown o. J.: Brown, Jean: „Announcement. The Tyringham Institute“. o. J. [Unveröffentlichtes Rundschreiben, Beilage eines Briefes von Jean Brown an George Brecht, o. D.; Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]
- Buchloh 1990: Buchloh, Benjamin H. D.: „Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik. Einige Aspekte der Konzeptkunst von 1962–1969“. In: Syring, Marie Luise (Hrsg.): *Um 1968: konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*. Köln: DuMont, 1990, S. 86–99.
- Buchloh [1981] 1998: Buchloh, Benjamin H. D. [1981]: „Michael Asher und der Abschluss der modernen Skulptur“. [gekürzte Version] In: Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Bd. 2. 1940–1991. Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1998, S. 1095–1102. [Erstveröffentlichung: Buchloh, Benjamin H. D.: „Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture“. In: Pontbriand, Chantal (Hrsg.): *Performance, Text(e)s & Documents*. Montreal: Parachute, 1981; hier übersetzt nach: Hertz, Richard (Hrsg.): *Theories of Contemporary Art*. Eaglewood Cliffs: Prentice-Hall, 1985, S. 225–241.]
- Buckinx 1982: Buckinx, Boudewijn: „Open Brief: Aeropus I, een muzikaal Mail Art Projekt“. [Beilage: Postkartenpartitur, Poster] In: *Muziekkrant*, Nr. 14, April/Mai/Juni, 1982, S. 8f.
- Buren [1970] 1995: Buren, Daniel: „Achtung!“ In: Fietzek, Gerti/Inboden, Gudrun (Hrsg.): *Daniel Buren: Achtung! Texte 1967–1991*. Dresden: Verlag der Kunst, 1995, S. 59–84. [Erstveröffentlichung: Buren, Daniel: „Beware!“ In: *Studio International* 179, Nr. 920, März 1970, S. 100–104.]
- Bürger 1974: Bürger, Peter: *Theorien der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.
- Bury 1996: Bury, Jozef: „Contexte d'apparation des pratiques artistiques de type performance en Pologne – Entretiens avec Zbigniew Dlubak, Wlodzimierz Borowski, Jerzy Beres et Jozef Robakowski“. In: *Æsthética-Nova*, Nr. 6, Paris, 1996, S. 40–70. [Interview mit Jozef Robakowski, Lodz, November 1995; Warschau, März 1996]
- Byars 1990: Byars, James L.: *Perfect is in the louvre (p.i.i.t.l.)*. Florenz: Exempla/Exit/Zona Edizioni, 1990.
- Camnitzer/Farver/Weiss 1999: Camnitzer, Luis/Farver, Jane/Weiss, Rachel: „Foreword. Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s“. In: Ausst.-Kat. New York 1999, S. vii-xi.
- Carrión 1966: Carrión, Ulises: *La Muerte de Miss O*. Mexico: Editorial ERA, 1966.
- Carrión 1970: Carrión, Ulises: *De Alemania*. Mexico: Editorial Joaquin Mortiz, 1970.
- Carrión 1972a: Carrión, Ulises: „Judas' Kiss and Shakespeare's ‚Henry VIII‘“. Thesis Leeds, Universität, 1972. [Unveröffentlichte Abschlussarbeit an der Universität Leeds]
- Carrión 1972b: Carrión, Ulises: *Sonnets*. Amsterdam: In-Out Productions, 1972.
- Carrión 1973a: Carrión, Ulises: *Silence is Gold. A Story by Ulises Carrión*. Amsterdam, 1973.
- Carrión 1973b: Carrión, Ulises: *Tras la poesia*. Amsterdam: In-Out Productions, 1973.
- Carrión 1973c: Carrión, Ulises: *Tell me what sort of wallpaper your room has and I will tell you who you are*. Amsterdam: In-Out Productions, 1973.
- Carrión 1973d: Carrión, Ulises: „De andere slaap“. [von H.C. ten Berge] In: *Plural*, 1973.
- Carrión 1974a: Carrión, Ulises: „Antología de Prosa y Poesía Neerlandesas“. In: *Revista de la UNAM*, 1974, o. S.
- Carrión 1974b: Carrión, Ulises: „What Pedrito Gonzales thought on the day he started thinking about what he was going to do in life“. In: *Fandangos*, Nr. 5, Maastricht, 1974, o. S.
- Carrión 1975: Carrión, Ulises: „Before and After“. In: *Fandangos*, Nr. 7, Maastricht, 1975, o. S.
- Carrión 1976: Carrión, Ulises: „Rubber Stamp Art“. In: Ausst.-Kat. Amsterdam 1976, o. S.
- Carrión 1978: *Ephemer*, Nr. 7 (Special issue by Ulises Carrión), hrsg. von Ulises Carrión, Aart van Barneveld, Salvador Flores, Amsterdam, Mai 1978.
- Carrión 1979a: Carrión, Ulises: „Mail Art and the Big Monster“. In: *The Erratic Art Mail International System (E.A.M.I.S.)*. Katalog der Ausstellung in Hou (Dänemark), 1979. Hrsg.: Egmont Højskolen. Hou, 1979, o. S.
- Carrión 1979b: Carrión, Ulises: „Personal Worlds or Cultural Strategies?“. In: *Artists' Postage Stamps and Cancellation Stamps*. In: *Rubber 2*, Nr. 8, Amsterdam, August 1979, o. S. [Erschienen als Katalog der Ausstellung in Amsterdam, Stempelplaats, 1979. Hrsg.: Stempelplaats]
- Carrión 1979c: Carrión, Ulises: *In Alphabetical Order*. Amsterdam: Cres Publishers, 1979.
- Carrión 1980a: Carrión, Ulises: *Second Thoughts*. Amsterdam: Void Distributors, 1980.
- Carrión 1980b: Carrión, Ulises: „Table of Mail Art Works“. In: Carrión 1980a, S. 48f. [Entstanden für den Essay „Mail Art and the Big Monster“; hier modifizierte Version des unveröffentlichten Originals]

- Carrión 1980c: Carrión, Ulises: „Rubber Stamps: A Historical Approach“. Amsterdam, 1980, o.S. [Verm. unveröffentlicht]
- Carrión 1980d: Carrión, Ulises: *Verzamelde werken*. Amsterdam: Galerie Da Costa, 1980.
- Carrión 1980e: Carrión, Ulises: „Stempelkunst in Nederland“. In: Ausst.-Kat. Amsterdam 1980, o.S.
- Carrión [1975] 1980: Carrión, Ulises [1975]: „The New Art of Making Books“. In: Carrión 1980a, S. 3–23. [Erstveröffentlichungen: Carrión, Ulises: „El Arte Nuevo de Hacer Libros“. In: *Plural*, Nr. 41, México, 1975; Carrión, Ulises: „The New Art of Making Books“. In: *Contexts*, Nr. 6/7, Amsterdam, 1975. Weitere Veröffentlichungen: Carrión, Ulises: „The New Art of Making Books“. In: *Art Contemporary*, Nr. 9, Bd. 3, Nr. 1, San Francisco, 1977; Carrión, Ulises: „Nowa Sztuka Robienia Księgzek“. In: *Linia*, Warschau, 1977; Carrión, Ulises: „Die neue Kunst des Büchermachens“. In: *Wolkenkratzer* 3, Frankfurt, 1982; Carrión, Ulises: „The New Art of Making Books“. In: *Artists' Books*. Rochester: Peregrine Smith Books/Visual Studies Workshop Press, 1987; Carrión, Ulises: „Die Neue Kunst des Büchermachens“. In: Sammlung Künstlerbücher 1992a, o.S.; Carrión, Ulises: „The New Art of Making Books“. In: Ausst.-Kat. Amsterdam 1992, S. 51–59.]
- Carrión [1978] 1980a: Carrión, Ulises [1978]: „Rubber Stamp Theory and Praxis“. In: Carrión 1980a, S. 33–35. [Erstveröffentlichung: Carrión, Ulises: „Rubber Stamp Theory and Praxis“. In: *Rubber* 1, Nr. 6, Amsterdam, 1978.]
- Carrión [1978] 1980b: Carrión, Ulises [1978]: „From Bookworks to Mailworks“. In: Carrión 1980a, S. 24–31. [Erstveröffentlichung: Carrión, Ulises: „From Bookworks to Mailworks“. In: *From Bookworks to Mailworks*. Katalog der Ausstellung in Alkmaar, Municipal Museum, Oktober 1978. Alkmaar, 1978, o.S.]
- Carrión [1978] 1980c: Carrión, Ulises [1978]: „Mail Art and the Big Monster“. In: Carrión 1980a, S. 39–46. [Erstveröffentlichung: Carrión, Ulises: „Mail Art and the Big Monster“. In: *Journal* (The Los Angeles Institut of Contemporary Art), Nr. 20, Los Angeles, 1978, o.S.]
- Carrión [1979] 1980a: Carrión, Ulises [1979]: „Personal Worlds or Cultural Strategies?“. In: Carrión 1980a, S. 51–55. [Erstveröffentlichung: Carrión, Ulises: „Personal Worlds or Cultural Strategies?“. In: *Rubber* 2, Nr. 8, Amsterdam, 1979, o.S.]
- Carrión [1979] 1980b: Carrión, Ulises: „Bookworks revisited“. In: Carrión 1980a, S. 56–70. [Entstanden 1979; weitere Veröffentlichungen: Carrión, Ulises: „Bookworks Revisited“. In: *The Print Collector's Newsletter*, New York, März/April 1980, o.S.]
- Carrión [1979] 1980c: Carrión, Ulises [1979]: „Mail Art and the Big Monster“. In: Carrión 1980a, S. 39–46. [Erstveröffentlichung: Carrión, Ulises: „Mail Art and the Big Monster“. In: *The Erratic Art Mail International System (E.A.M.I.S.)*. Katalog der Ausstellung in Hou (Dänemark), 1979. Hrsg.: Egmont Højskolen. Hou, 1979, o.S.]
- Carrión 1981: Carrión, Ulises: o.T. In: *Libellus*, Nr. 11, Antwerpen, 1981, o.S.
- Carrión [1975] 1992: Carrión, Ulises [1975]: „The New Art of Making Books“. In: Ausst.-Kat. Amsterdam 1992, S. 51–95. [Erstveröffentlichung: Carrión, Ulises: „El Arte Nuevo de Hacer Libros“. In: *Plural*, Nr. 41, México, 1975.]
- Cavellini 1980: Cavellini, Guglielmo A.: *Cavellini in California and in Budapest*. Brescia: Ken Damy Studio, 1980 (= Serie „Autostoricizzazione“).
- Celant [1969] 1995: Celant, Germano [1969]: „Ars Povera“. In: Bätzner, Nike (Hrsg.): *Arte povera. Manifeste, Statements, Kritiken*. Dresden/Basel: Verlag der Kunst, 1995, S. 87–97. [Erstveröffentlichung: Celant, Germano: *Arte Povera*. Mailand, 1969; engl.: Celant, Germano: *Ars povera*. New York/London, 1969; dt.: Celant, Germano: *Ars povera*. Tübingen, 1969.]
- Cieślińska-Lobkowicz 2000: Cieślińska-Lobkowicz, Nawojka: „Freiraum Kunst. Eine Einführung“. In: *Verteidigung der Moderne. Positionen der polnischen Kunst nach 1945*. Katalog der Ausstellung in Künzelsau, Museum Würth, 2000. Hrsg.: Museum Würth durch Sylvia C. Weber. Künzelsau: Swiridoff Verlag, 2000, S. 9–33.
- Commonpress 1978: *Commonpress* („Box, Boxing, Boxer“), Nr. 5, hrsg. von Ulises Carrión, Amsterdam, 1978.
- Commonpress 1984: *Commonpress* („Hungary Can be Yours“), Nr. 51, hrsg. von Artpool, Budapest, 1984–1989. [Die letzte Auflage erschien anlässlich der Rekonstruktion der gleichnamigen Ausstellung 1989.]
- Conzen-Meairs 1991a: Conzen-Meairs, Ina: „Ein Sammler als Geschichtsschreiber (oder vice versa). Betrachtungen zu Hanns Sohm und seinem Archiv“. In: Staatsgalerie Stuttgart 1991, S. 7–17.
- Conzen-Meairs 1991b: Conzen-Meairs, Ina: *Zum siebzigsten Geburtstag von Hanns Sohm*. Pressemitteilung Staatsgalerie Stuttgart vom 11.12.1991. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]
- Crane 1984: Crane, Michael: „The origins of Correspondence Art“. In: Ders./Stofflet, Mary (Hrsg.): *Correspondence Art, Source Book for the Network of International Postal Art Activities*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984, S. 83–116.
- Craven 1984: Craven, Richard: „The New York Correspondence School: Alternatives in the Making“. In: Crane, Michael/Stofflet, Mary (Hrsg.): *Correspondence Art. Source Book for the Network of International Postal Art Activities*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984, S. 117–121.
- Czartoryska 1994: Czartoryska, Ursula: „Stefan Themerson“. In: *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*. Bd. 4. *Biographien. Bibliographische Hinweise. Verzeichnis der ausgestellten Werke. Personenregister*. Katalog der Ausstellung in Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1994. Hrsg.: Stiftung Kunst- und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen/Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Ostfildern-Ruit, 1994, S. 135f.

- Czerni 1997: Czerni, Krystyna: „Spoiling Cannibals' Fun“. In: *Art from Poland 1945–1996*. Katalog der Ausstellung in Warschau, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1997. Hrsg.: Jolanta Chrzanowska-Pieńkos et al. Warschau, 1997, S. 258–275.
- Danto 1964: Danto, Arthur C.: „The Artworld“. In: *Journal of Philosophy* 61, Nr. 19, 1964, S. 571–584. [Weitere Veröffentlichung: Danto, Arthur C.: „Die Kunstwelt“. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 42, Heft 5, 1994, S. 907–919.]
- Danto 1991: Danto, Arthur C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.
- Deecke 2001: Deecke, Thomas: „Ein glückliches Treffen“. In: *Out of Print – Ein Archiv als künstlerisches Konzept*. Zeitung der Ausstellung in Bremen, Neues Museum Weserburg Bremen, 2001. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Bremen, 2001, S. 7.
- Derrida 1997: Derrida, Jacques: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*. Berlin: Brinkmann + Bose, 1997.
- Detterer 1995: Detterer, Gabriele: „Kontrapunkte: Ungesprochene Worte/Das Unsagbare überblenden. Ein Gespräch mit Maurizio Nannucci“. In: Ausst.-Kat. Wien 1995, S. 120–140.
- Detterer 2002: Detterer, Gabriele: „Maurizio Nannucci. Nothing is Original. Editionen, Multiples, Artist's Books, Audio-Works, Ephemera...“. In: Ausst.-Kat. Hannover 2002, o. S.
- Detterer/Nannucci 1995: „Bookmakers: Questions sur les livres et les archives d'artistes. Un entretien de Maurizio Nannucci et Gabriele Detterer/Bookmakers: Some remarks on Artists' Books and Archives. A conversation between Maurizio Nannucci and Gabriele Detterer“. In: Ausst.-Kat. Saint-Yrieix-la-Perche 1995, o. S.
- Deutsche Zeitung 1960: o. T. In: *Deutsche Zeitung*, Nr. 110, 11.5.1960, S. 12.
- Domesle 1998: Domesle, Andrea: *Leucht-Schrift-Kunst. Holzer, Kosuth, Merz, Nannucci, Naumann*. Berlin: Reimer, 1998.
- Dörstel/Steinberg/von Zahn 1992: Dörstel, Wilfried/Steinberg, Reiner/von Zahn, Robert: „Das Atelier Bauermeister: Proto-Fluxus in Köln 1960–1962“. In: Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 48–55.
- Dreßen 1990: Dreßen, Wolfgang: „Die Leidenschaft der an sich selbst Interessierten. Anmerkungen zu einer integrierten Revolte“. In: *Um 1968: konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*. Katalog der Ausstellung in Köln, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1990. Hrsg.: Marie Luise Syring. Köln: DuMont, 1990, S. 53–59.
- Eco 1972: Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. München: Fink, 1972.
- Eco 1977: Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk. Form und Unbestimmtheit in gegenwärtigen Poetiken*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.
- Eichwede 2000: Eichwede, Wolfgang (Hrsg.): *Samizdat – alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa: Die 60er bis 80er Jahre*. Bremen: Edition Temmen, 2000 (= Dokumentationen zur Kultur und Gesellschaft im östlichen Europa; 8).
- Elger 1995: Elger, Dittmar: „More than meets the eye. Die Sprachbilder von Maurizio Nannucci“. In: Ausst.-Kat. Wien 1995, S. 79–98.
- Enzensberger 1962: Enzensberger, Hans Magnus: „Die Aporien der Avantgarde“. In: *Merkur* 5, 1962, S. 401–424.
- Ephemera 1977/78: *Ephemera*, Nr. 1–12, hrsg. von Ulises Carrión, Aart van Barnefeld, Salvador Flores, Amsterdam, 1977/78.
- Ernst 2002: Ernst, Wolfgang: „Archive im Übergang“. In: von Bismarck et al. 2002a, S. 137–146.
- Esslinger Zeitung 1991: „Authentische Dokumente. Der Sammler Hanns Sohm“. In: *Esslinger Zeitung*, 16.12.1991, S. 12.
- Esslinger Zeitung 1999: „Kunstsammler Hanns Sohm tot“. In: *Esslinger Zeitung*, 6.2.1999, S. 35.
- Esterházy 1996: Esterházy, Peter: „Ösmagyaros és féltlőpo/Ancient Magyar & one-legged“. In: Ausst.-Kat. Budapest 1996, S. 34–37.
- FAZ 1991: „Fluxus in der Konserve. Zum Siebzigsten von Hanns Sohm“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.12.1991, o. S.
- FAZ 1999: „Die Weisheit der Arche. Zum Tod des Archivars Hanns Sohm“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 32, 8.2.1999, S. 47.
- Ferenczi 1996: Ferenczi, László: „On Lajos Kassák“. In: *The Hungarian Quarterly* XXXVII, Nr. 143, Herbst 1996, S. 57.
- Ferretti 1989: Ferretti, Silvia: *Cassirer, Panofski, and Warburg. Symbol, Art, and History*. London/New Haven: Yale University Press, 1989.
- Fine 1984: Fine, A. M.: „The New York Correspondance School (Four Articles)“. In: Crane, Michael/ Stofflet, Mary (Hrsg.): *Correspondence Art. Source Book for the Network of International Postal Art Activities*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984, S. 122f.
- Fleckner 1995: Fleckner, Uwe: „Der Leidenschatz der Menschheit wird humaner Besitz. Sarkis, Warburg und das soziale Gedächtnis der Kunst“. In: Ders. (Hrsg.): *Die Schatzkammern der Mnemosyne. Ein Lesebuch mit Texten zur Gedächtnistheorie von Platon bis Derrida*. Dresden: Verlag der Kunst, 1995, S. 10–20.
- Fohrmann 2002: Fohrmann, Jürgen: „Archivprozesse' oder Über den Umgang mit der Erforschung von ‚Archiv'. Einleitung“. In: Pompe, Hedwig/Scholz, Leander (Hrsg.): *Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung*. Köln: DuMont, 2002 (= Mediologie; 5). S. 19–23.
- Foucault 1981: Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.

- Fountain 1988: Fountain, Nigel: *Underground. The London Alternative Press 1966–74*. London/New York: Routledge, 1988.
- Frank 1975: Frank, Peter: „The Sohm Archive“. 1975. [Unveröffentlichter Text; entstanden anlässlich der Ausstellung im Clocktower, New York]
- Frank 1992: Frank, Peter: „Fluxus: Eine teleskopische Geschichte“. In: Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 16–22.
- Friedel 1995: Friedel, Helmut: „Unexpected Thoughts. Ein Gespräch mit Maurizio Nannucci“. In: Ausst.-Kat. Wien 1995, S. 161–181.
- Friedman 1995: Friedman, Ken: „The early days of Mail Art: An Historical Overview“. In: Welch 1995, S. 3–16.
- Gabriel 1991: Gabriel, Sylvie: „Etude d'un centre d'archives privées d'art contemporain. L'Archive for Small Press and Communication, A Anvers“. Mémoire présentée en vue du Diplôme d'Etudes Approfondies de l'E.H.E.S.S. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, o.O. 1991. [Unveröffentlichte Diplomarbeit; Studienzentrum für Künstlerpublikationen/ASPC in der Weserburg | Museum für moderne Kunst]
- Gaglione 1984: Gaglione 1940–2040: „Arte Postale/Mail Art: Italian Communication Artists“. In: Crane, Michael/Stofflet, Mary (Hrsg.): *Correspondence Art. Source Book for the Network of International Postal Art Activity*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984, S. 375–393.
- Gajewski 1983: Gajewski, Henryk: *Mail Art Handbook*. Amsterdam, 1983.
- Galántai 1980: Galántai, György: *The Artpool*. Budapest, 1980. [APS, Nr. 1; Pool Windows, Nr. 1]
- Galántai 1981: Galántai, György: *Art + Post*. o.O. 1981. [Booklets im Offset-Verfahren]
- Galántai 1982: Galántai, György: *Stamp + Rubber Stamp: works by Hungarian Artists*. Budapest: Artpool, 1982.
- Galántai 1983: Galántai, György: o.T. In: *Aktuális Levél*, Nr. 1, Januar 1983, o.S.
- Galántai 1985: Galántai, György: *Artpool's Ray Johnson Book/Four Letters*. 1985 [Publikation des „BUDA-RAY-UNIVERSITY“-Projektes „To live in a negative utopia“ („Negativ utópiában élni“), 1982–1987; eine Ausgabe ausgewählter ‚Antworten‘ auf Ray Johnsons zweiten ‚add to“-Brief, von 32 Künstlern an Artpool gesendet]
- Galántai 1988a: Galántai, György: *Remembrance of a message*. o.O. 1988.
- Galántai 1988b: Galántai, György: *Return to sender/Vissza a feladónak*. Budapest: Brain Book, 1988.
- Galántai 1992a: Galántai, György: *FLUX FLAG*. Budapest: Artpool, 1992. [Dokument der Open-Air-Ausstellung, erschienen anlässlich des Herbst-Festivals in Budapest, 1992]
- Galántai 1992b: Galántai, György: „Pooling the Arts. The Artpool Art Research Centre“. In: *The New Hungarian Quarterly (NHQ)* XXXIII, Nr. 125, Frühling 1992, S. 96–100.
- Galántai 1993: Galántai, György: *Identity In Diversity*. Budapest: Artpool, 1993.
- Galántai 1996: Galántai György: „Galántai's Diary“. In: Ausst.-Kat. Budapest 1996, S. 40–294.
- Galántai 1997: Galántai, György: *Monument Square, Budapest*. Budapest: Artpool, 1997. [Serie aus 56 farbigen Postkarten]
- Galántai 1999a: Galántai, György: „Manifesta 3. Borderline Syndrome“. Budapest, 1999. [Unveröffentlichter Text; Artpool Art Research Center, Budapest]
- Galántai 1999b: Galántai, György: „Resistance as ‚Behaviour-Art‘: The Dissident Hungarian Avant-Garde“. Budapest, 1999. [Unveröffentlichter Text; Artpool Art Research Center, Budapest]
- Galántai 2000: Galántai, György: o.T. [Kunstarten und Richtungen in den künstlerischen Ereignissen in Balatonboglár zwischen 1970 und 1973, Ausstellungen in der Kapelle von Balatonboglár, Budapest, Juni 2000]. Informationsblatt Budapest, 2000. [Unveröffentlichtes Informationsblatt]
- Galántai 2002: Galántai, György: „Artpool in the Beginnings: A Personal Account“. In: von Bismarck et al. 2002a, S. 393–395.
- Galántai 2003: Galántai, György: „Active Archive“. Budapest: Artpool Art Research Center, 1979–2003, o.S. [Unveröffentlichter Text; Artpool Art Research Center, Budapest]
- Galántai/Klanczay 1979: *Artpool's Periodical Space* (APS), Nr. 2, hrsg. von György Galántai und Julia Klanczay, Budapest, 1979. [Bulletin]
- Galántai/Klanczay 1984: Galántai, György/Klanczay, Julia: „Editorial“. In: *Aktuális Levél (Artpool Letter)*, Nr. 7, März 1984, o.S.
- Galántai/Klanczay 2002: Galántai, György/Klanczay, Julia: „Artpool Archive“. In: von Bismarck et al. 2002a, S. 391f.
- Gentilini 1990: Gentilini, Giovanni: „1968 – Die Dämmerung der Ideologien“. In: *Um 1968: konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*. Katalog der Ausstellung in Düsseldorf, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1990. Hrsg: Marie Luise Syring. Köln: DuMont, 1990, S. 44–48.
- Gintz 1999: Gintz, Claude: „European Conceptualism in Every Situation“. In: Ausst.-Kat. New York 1999, S. 31–39.
- Gläser/Laudel 2004: Gläser, Jochen/Laudel Gritt: *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen*. Wiesbaden: VS-Verlag für Sozialwissenschaft, 2004.
- Goldberg 2001: Goldberg, RosaLee: *Performance Art. From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson, 2001.
- Goldwater/Compton 1989: Goldwater, Marge/Compton, Michael (Hrsg.): *Marcel Broodthaers*. Minneapolis, 1989.
- Gomringer 1991: Gomringer, Eugen: *Konkrete Poesie. Deutschsprachige Autoren. Anthologie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1991.
- Goulart 2003a: Goulart, Claudio: „De Diefstal van Het Jaar/El robo del año“. In: Hellion 2003b, S. 60–63.

- Goulart 2003b: Goulart, Claudio: „Ulises Carrión: esquema de obra en vídeo/Ulises Carrión: Table of Videoworks“. In: Hellion 2003b, S. 65–83.
- Groh 1984: Groh, Klaus: „International Artists' Cooperation“. In: Crane, Michael/Stofflet, Mary (Hrsg.): *Correspondence Art. Source Book for the Network of International Postal Art Activity*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984, S. 267.
- Groos/Müller 1998: Groos, Ulrike/Müller, Markus (Hrsg.): *Make it funky – crossover zwischen Musik, Pop, Avantgarde und Kunst*. Köln: Oktagon, 1998 (= Jahresring; 45).
- Groys 1997: Groys, Boris: *Die Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*. München/Wien: Carl Hanser, 1997.
- Groys 2004a: Groys, Boris: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2004.
- Groys 2004b: Groys, Boris: „Die Aura der Archive“. In: Spieker, Sven (Hrsg.): *Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004 (= copyrights; 13). S. 163–175.
- Haacke [1979] 1994: „Interview with Hans Haacke (December 28, 1979)“. In: Morgan, Robert C.: *Conceptual Art. An American Perspective*. Jefferson (North Carolina)/London: McFarland & Company, 1994, S. 149–161.
- Haacke [1974] 1998: Haacke, Hans [1974]: „Bemerkungen zur kulturellen Macht“. In: Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Bd. 2. 1940–1991. Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1998, S. 1120–1122. [Erstveröffentlichung: Haacke, Hans: „Statement“. In: *Art into Society, Society into Art: 7 German Artists*. Katalog der Ausstellung in London, Institute of Contemporary Arts, 1974. London, 1974, S. 63; dt.: Haacke, Hans: „Bemerkungen zur kulturellen Macht“. In: *Hans Haacke*. Katalog der Ausstellung in Frankfurt, Frankfurter Kunstverein, 1976. Frankfurt, 1976.]
- Haag Gemeentemuseum 1986: Haag Gemeentemuseum (Hrsg.): *publications by edition hansjörg mayer*. o.O. 1968.
- Haftmann 1962: Haftmann, Werner: „Kasimir Malewitsch“. In: Ders. (Hrsg.): *Kasimir Malewitsch: Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1962, S. 7–29.
- Handelsblad 1975: „Other Books and So: een nieuwe galerie“. In: *NRC Handelsblad*, Rotterdam, 10.5.1975, o.S.
- Hansen o.J.: Hansen, Al: o.T. o.J. [Unveröffentlichter Text über das Art Information Centre]
- Harrison 2003: Harrison, Charles: „Gute Gründe: Die Arbeit von Gerry Schum“. In: Groos, Ulrike/Hess, Barbara/Wevers, Ursula (Hrsg.): *Ready to Shoot. Fernsehalerie Gerry Schum. videogalerie schum*. Köln: Snoeck, 2003, S. 48–57.
- Harrison/Wood 1998: Harrison, Charles/Wood, Paul: „Einleitung (IV)“. In: Dies. (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Bd. 2. 1940–1991. Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1998, S. 835–838.
- Hawley 2003: Hawley, Martha: „Jacaranda. Ulises Carrión y el sonido“. In: Hellion 2003a, S. 85–91.
- Hellion 2003a: Hellion, Martha (Hrsg.): *Ulises Carrión*. Bd. 1. *Libros de Artista*. México: Turner, 2003.
- Hellion 2003b: Hellion, Martha (Hrsg.): *Ulises Carrión*. Bd. 2. *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?*. México: Turner, 2003.
- Hellion 2003c: Hellion, Martha: „Ulises Carrión. Una semblanza. Prólogo/Ulises Carrión. A Biographical Sketch. Prologue“. In: Hellion 2003a, S. 13–21.
- Hellion 2003d: Hellion, Martha: „El origen del libro de artista moderno/The Origin of Modern Artist' Books“. In: Hellion 2003a, S. 21–53.
- Heusermann/Märkel/Prätorius 2002: Heusermann, Anika/Märkel, Gesine/Prätorius, Karin: „Ablegen unter ‚endgültig vorläufig‘“. In: von Bismarck et al. 2002a, S. 227–229.
- Higgins 1966: Higgins, Dick: „Synesthesia and Intersenses: Intermedia“. In: *Something Else Newsletter 1*, Nr. 1, Something Else Press, 1966. [Entstanden 1965; weitere Veröffentlichung: Higgins, Dick: *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale (Illinois): Southern Illinois University Press, 1984.]
- Higgins 1991: Higgins, Dick: „Re-collecting Hanns Sohm“. In: Staatsgalerie Stuttgart 1991, S. 31–33.
- Higgins 1992: Higgins, Hannah B.: „Veränderung benennen und Benennungen verändern: Fluxus als Eigenname“. In: *Ausst.-Kat. Köln 1992*, S. 68–72.
- Hoffberg 1984: Hoffberg, Judith A.: „Mail Art Today: Self-sustaining or selfdestructing?“. In: Crane, Michael/Stofflet, Mary (Hrsg.): *Correspondence Art. Source Book for the Network of International Postal Art Activity*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984, S. xx-xxi.
- Hollein 1999: Hollein, Max: *Zeitgenössische Kunst und der Kunstmarktboom*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag, 1999.
- Holmes 1981: Holmes, John C.: „Unscrewing the Locks: The Beat Poets“. In: Bartlett, Lee (Hrsg.): *The Beats: Essays in Criticism*. Jefferson (North Carolina)/London: McFarland, 1981, S. 5–13.
- Honisch 1993: Honisch, Dieter: „Strzeminski – Kobro – Stazewski. Der Beitrag Polens zur Kunst des 20. Jahrhunderts“. In: *Polnische Avantgarde 1930–1990*. Katalog der Ausstellung in Berlin, Staatliche Kunsthalle Berlin, 1992–1993. Kooperation: Neuer Berliner Kunstverein/Museum Sztuki. Berlin, 1993, S. 37–54.
- van Houts 1981: van Houts, Cathérine: „Maniakaal bezig – t'Archief van Peter van Beveren“. In: *Het Parool*, Amsterdam, 14.2.1981.

- I.C.C. Bulletin 1981: „Antwerp International Mail-Art Festival, een Postkunst Project van Guy Schraenen“. In: *I.C.C. Bulletin, Internationaal Cultureel Centrum Antwerpen, Tweemaandelijks Tijdschrift*, Nr. 5, September, 1981, S. 1.
- Infermental 1981/91: *Infermental* (Berlin), Nr. 1, 1981/82; *Infermental* (Hamburg), Nr. 2, 1983; *Infermental* (Budapest), Nr. 3, 1984; *Infermental* (Lyon), Nr. 4, 1985; *Infermental Extra-Ausgabe* (Nordrhein-Westfalen), 1985; *Infermental* (Rotterdam), Nr. 5, 1986; *Infermental* (Vancouver), Nr. 6, 1987; *Infermental* (Buffalo), Nr. 7, 1988; *Infermental* (Tokio), Nr. 8, 1988; *Infermental* (Wien), Nr. 9, 1989; *Infermental* (Skopje), Nr. 10, 1991.
- Infermental [1981] 1998: „Mannheimer Manifest: Gründung von Infermental (Oktober 1981)/Manifest Manheimski: Zatożenie *Infermental* (październik 1981)“. In: Ausst.-Kat. Lodz 1998, S. 46f.
- Informationsblatt Beau Geste Press o. J.: *Joint Communiqué*. Hrsg.: Beau Geste Press. Cullompton, o. J. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]
- Informationsblatt Depot o. J.: *Depot*. Hrsg. Depot. Köln, o. J. [Artpool Art Research Center, Budapest]
- Informationsblatt Zona 2002: o. T. In: von Bismarck et al. 2002a, S. 389.
- Informationsbroschüre Carrión 1978: o. T. Hrsg.: Centro de Arte y Comunicación (cayc). Buenos Aires, 4.7.1978. [Archiv Hetty Huisman, Amsterdam]
- Ifa 1989: Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.): *Das Buch. Künstlerobjekte*. o. O. 1989.
- internationale situationniste 1985–1969: *internationale situationniste*, Nr. 1–12, hrsg. von Guy Debord, Paris, 1958–1969.
- Interview Agius 2004a: Juan J. Agius im schriftlichen Interview mit Isabelle Schwarz, Juni 2004. [Unveröffentlichtes E-Mail-Interview; im Besitz der Verfasserin]
- Interview Agius 2004b: Juan J. Agius im Interview mit Isabelle Schwarz, Genf, 22.6.2004. [Unveröffentlichtes Interview; im Besitz der Verfasserin]
- Interview Armleder 2004: John M. Armleder im Interview mit Isabelle Schwarz, Berlin, 1.10.2004. [Unveröffentlichtes Interview; im Besitz der Verfasserin]
- Interview van Beveren 2001: Peter van Beveren im Interview mit Anne Thurmann-Jajes, Rotterdam, 5.1.2001. [Unveröffentlichtes Interview; Studienzentrum für Künstlerpublikationen/ASPC, Weserburg | Museum für moderne Bremen]
- Interview van Beveren 2004: Peter van Beveren im Interview mit Isabelle Schwarz, Utrecht, 8.6.2004. [Unveröffentlichtes Interview; im Besitz der Verfasserin]
- Interview Bury 1996: Bury, Jozef: „Contexte d'apparition des pratiques artistiques de type performance en Pologne – Entretiens avec Zbigniew Dlubak, Włodzimierz Borowski, Jerzy Beres et Jozef Robakowski“. In: *Esthética-Nova*, Nr. 6, Paris, 1996, S. 40–70.
- Interview Carrión 1979: „Ulises Carrión: An end and a beginning“, mit Jan van Raay“. In: *Umbrella 2*, Nr. 5, Glendale (USA), 1979, S. 120f.
- Interview Carrión 1978: „Video Interview with: Ulises Carrión (Martha Hawley)“. In: *Fandangos (Superb Issue)*, Nr. 8/9/10/11, Maastricht, 1978, o. S.
- Interview Carrión 1981: Ulises Carrión im Interview mit Isabelle Haspels, Amsterdam, 5.3.1981. [Unveröffentlichtes Interview/Manuskript; Nachlass Ulises Carrión/Other Books and So Archive, Genf]
- Interview Huisman/Jurriens 2004: Hetty Huisman und Grietha Jurriens im Interview mit Isabelle Schwarz, Amsterdam, 10.6.2004. [Unveröffentlichtes Interview; im Besitz der Verfasserin]
- Interview Immoos 2004a: Franz Immoos im Interview mit Isabelle Schwarz, Amsterdam, 11.6.2004. [Unveröffentlichtes Interview; im Besitz der Verfasserin]
- Interview Klaniczay 2004: Julia Klaniczay im Interview mit Isabelle Schwarz, Budapest, 27.5.2004. [Unveröffentlichtes Interview; im Besitz der Verfasserin]
- Interview Kozłowski 2004: Jarosław Kozłowski im Interview mit Isabelle Schwarz, Poznań, 27.10.2004. [Unveröffentlichtes Interview; im Besitz der Verfasserin]
- Interview Nannucci 2005: Maurizio Nannucci im Interview mit Isabelle Schwarz, Florenz, 19.3.2005. [Unveröffentlichtes Interview; im Besitz der Verfasserin]
- Interview Robakowski 2004: Józef Robakowski im Interview mit Isabelle Schwarz, Lodz, 28.10.2004. [Unveröffentlichtes Interview; im Besitz der Verfasserin]
- Interview Schraenen 1982: „Liberté? Intellectualité? Solidarité? Interviews recueillies par Guy Schraenen“. In: *±0*, Nr. 35, Brüssel, Mai 1982, S. 20–22.
- Interview Schraenen 1996a: Guy Schraenen im Interview mit Rainer B. Schossig, Antwerpen, 1995. [Unveröffentlichtes Interview; Studienzentrums für Künstlerpublikationen/ASPC in der Weserburg | Museum für moderne Kunst]
- Interview Schraenen 1996b: Schraenen, Guy: o. T. [Guy Schraenen im Gespräch mit Michel Alimeck] In: *Suggestions for the 4th ELIAS Conference in Lisbon, 13.-16. Nov. 1996. Reflections on the Human Face. Multiculturalism in the Arts and Society. Current Developments in Arts Education. Arts Education in our Times*. Étude dirigée par Michel Alimeck. Université Européenne de La Recherche, November 1996, S. 227–231.
- Irrek 1996: Irrek, Hans: „Obsession. Collection“. In: Ammann, Jean-Christophe/Theewen, Gerhard (Hrsg.): *Obsession Collection: Gespräche und Texte über das Sammeln*. Köln: Salon-Verlag, 1996, S. 7–27.
- Jahre 2001: „Künstlerbücher, mehr als fünf Sinne – ein Gespräch mit Guy Schraenen“. In: Jahre, Lutz: *Unlimited Edition, Künstler-Bücher-Bibliotheken. 19 Porträts*. Köln: Salon-Verlag, 2001, S. 271–295.
- Jedliński 1993: Jedliński, Jaromir: „Das Museum Sztuki in Lodz. Eine Frage der Identität“. In: *Polnische Avantgarde 1930–1990*. Katalog der Ausstellung in Berlin, Staatliche Kunsthalle Berlin,

- 1992/93. Eine Ausstellung des Neuen Berliner Kunstvereins in Zusammenarbeit mit dem Muzeum Sztuki in Lodz. Berlin, 1993, S. 15–25.
- Jedliński 1997: Jedliński, Jaromir: „The Beauty of Construction“. In: *Art from Poland 1945–1996*. Katalog der Ausstellung in Warschau, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1997. Hrsg.: Jolanta Chrzanowska-Pieńkos et al. Warschau, 1997, S. 124–155. [Entstanden 1996]
- Jedliński 2000: Jedliński, Jaromir: „Das Neue und das Unveränderliche in der polnischen Kunst“. In: *Verteidigung der Moderne. Positionen der polnischen Kunst nach 1945*. Katalog der Ausstellung in Künzelsau, Museum Würth, 2000. Hrsg.: Museum Würth durch Sylvia C. Weber. Künzelsau: Swiridoff Verlag, 2000, S. 35–46.
- Jochum 2004: Jochum, Uwe: „Das Archiv der Bibliothek“. In: Spieker, Sven (Hrsg.): *Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004 (= copyrights; 13). S. 45–59.
- Kappert 2003: Kappert, Hinke: „The image in word. Trends in the Dutch response to video art“. In: Boomgaard, Jeroen/Rutten, Bart: (Hrsg.): *The magnetic era. Video art in the Netherlands 1970–1985*. Rotterdam: NAi Publishers; Amsterdam: Netherlands Media Art Institute, Montevideo/Time Based Arts, 2003, S. 105–112.
- Katalogliste Erikson 2002: Eriksson, Leif: „The Swedish Archive of Artists' Books. Leif Eriksson“. Beilage eines Rundschreibens, 2002. [Unveröffentlichte Beilage eines Rundschreibens von Leif Erikson vom 30.5.2002; Studienzentrum für Künstlerpublikationen/ASPC in der Weserburg | Museum für moderne Kunst]
- Katalogliste Zona 2002: o.T. 2002. [Katalogliste von Zona Archives Edizioni; Zona Archives, Florenz]
- Katalog Raisonné Toronto 1993: *General Idea: Multiples – Catalogue Raisonné Multiples and Prints 1967–1993*. Katalog Raisonné. Hrsg.: S. L. Simpson Gallery. Toronto, 1993.
- Katchen/Wilson 2002: Katchen, Michael/Wilson, Martha: „Franklin Furnace Archive“. In: von Bismarck et al. 2002a, S. 296–301.
- Kellein 1986a: Kellein, Thomas: „Fröhliche Wissenschaft – Die Entstehung einer Sammlung“. In: Ausst.-Kat. Stuttgart 1986, S. 9–16.
- Kellein 1986b: Kellein, Thomas: „Underground und Politik“. In: Ausst.-Kat. Stuttgart 1986, S. 157–169.
- Kellein 1986c: Kellein, Thomas: „Fluxus“. In: Ausst.-Kat. Stuttgart 1986, S. 79–102.
- Kellein 1991: Kellein, Thomas: „Lieber Herr Sohm, können Sie helfen?“. In: Staatsgalerie Stuttgart 1991, S. 19–23.
- Kellein 1995: Kellein, Thomas: „I make jokes! Fluxus Through the Eyes of ‚Chairman‘ George Maciunas“. In: *Fluxus*. Katalog der Ausstellung in Basel, Kunsthalle Basel, 1995. Hrsg.: Thomas Kellein/Jon Hendricks. London/New York: Thames & Hudson, 1995, S. 7–26.
- Kemp 1999: Kemp, Wolfgang: „Theorie der Fotografie 1945–1980“. In: Ders. (Hrsg.): *Theorie der Fotografie III, 1945–1990*. München: Schirmer/Mosel, 1999, S. 13–39.
- Kerschgens 2002: Kerschgens, Peter: „Kunstarchiv Peter Kerschgens“. In: von Bismarck et al. 2002a, S. 326f.
- Klaniczay 2005: Klaniczay, Julia: „A non profit art space – Artpool, Budapest“. Budapest, 2005, o.S. [Unveröffentlichter Text, in Bearbeitung; Artpool Art Research Center, Budapest]
- Kluszczyński 1996: Kluszczyński, Ryszard W.: „The Identity of Art – The Identity of the Artist. About the Work of Józef Robakowski“. In: *Art Magazine*, Nr. 11 (3), 1996, o.S.
- Kosuth [1969] 1998: Josuth, Joseph [1969]: „Kunst nach der Philosophie“. In: Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Bd. 2. 1940–1991. Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1998, S. 1029–1039. [Hier erster Teil des in drei Teilen gedruckten Textes; Erstveröffentlichung: Kosuth, Josef: „Art after Philosophy“. In: *Studio International* 178, Nr. 915, London, Oktober 1969, S. 212f.]
- Kramer 2003: Kramer, Mario: „Die letzten Wunderkammern“. In: *Andy Warhol's Time Capsule 21*. Katalog der Ausstellung in Frankfurt a. M., Museum für Moderne Kunst, 2003/04. Hrsg.: The Andy Warhol Museum, Pittsburgh/Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M. Köln: DuMont, 2003, S. 14–21.
- Kravagna/Kunsthau Bregenz 2001: Kravagna, Christian/Kunsthau Bregenz (Hrsg.): *Das Museum als Arena – Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*. Köln, 2001.
- Kujundžić 2004: Kujundžić, Dragan: „Archigraphia. Archiv und Gedächtnis bei Freud, Yerushalmi und Derrida“. In: Spieker, Sven (Hrsg.): *Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004 (= copyrights; 13). S. 87–102.
- Kukowski 1984: Kukowski, Stephan: „Blitzinformation“. In: Crane, Michael/Stofflet, Mary (Hrsg.): *Correspondence Art. Source Book for the Network of International Postal Art Activity*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984, S. 269f.
- Kunstmagazin 1975: „Buchladeneröffnung in Herengracht 227“. In: *Kunstmagazin Kunst, das deutschsprachige Kunstmagazin*, 15.4.1975, o.S. [Nachlass Ulises Carrión/Other Books and So Archive, Genf]
- Kunstzeitung 1999: „Der Karteifreund. Zum Tod von Hanns Sohm“. In: *Kunstzeitung*, Nr. 31, März 1999, S. 3.
- Kozłowski [2000] 2004: Kozłowski, Jarosław [2000]: o.T. In: Ausst.-Kat. Regensburg 2004, S. 6–14. [Auszüge aus einem Gespräch zwischen Pavel Liška und Jarosław Kozłowski, entnommen aus: Kozłowski, Jarosław: *Objekte und Installationen*. Brno: Dům Omení, 2000.]
- Łąbecka 1973: Łąbecka, Anna: „a.r. (1929–1936)“. In: *Constructivism in Poland 1923–1936, BLOK, Praesens, a.r.* Katalog der Ausstellung in Essen, Museum Folkwang, 1973; Otterloh. Hrsg.: Ryszard Stanisławski et al. o.O. 1973, S. 41–46.

- Lang 1993a: Lang, Lothar: *Surrealismus und Buchkunst*. Leipzig: Edition Leipzig, 1993.
- Lang 1993b: Lang, Lothar: *Expressionismus und Buchkunst*. Leipzig: Edition Leipzig, 1993.
- Langer 1994: Langer, Alfred: *Jugendstil und Buchkunst*. Leipzig: Edition Leipzig, 1994.
- Lebel 1990: Lebel, Jean-Jacques: „Die Dadaisierung des Politischen“. In: *Um 1968: konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*. Katalog der Ausstellung in Düsseldorf, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1990. Hrsg: Marie Luise Syring. Köln: DuMont, 1990, S. 49–52.
- Lewis [1978] 1979: Lewis, Glenn: „The Value of Parallel Galleries“. [Fragment] In: Rosenber, Tanya: *Spaces by Artists. Places des artistes. 3^e Rétrospective, Parallelogramme 3, 1978–1979*. Toronto (Kanada): Annpac, 1979, S. 110. [Erstveröffentlichung: Lewis, Glenn: „The Value of Parallel Galleries“. In: *Parallelogramme 3*, Nr. 2, February 1978.]
- LeWitt 1988: LeWitt, Sol: *Variations on I'm still alive On Kawara*. Florenz: Exempla/Zona Archives; Lugo: Exit Edizioni, 1988.
- LeWitt [1967] 1998: LeWitt, Sol [1967]: „Paragrafen über konzeptuelle Kunst“. In: Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Bd. 2. 1940–1991. Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1998, S. 1023–1026. [Erstveröffentlichung: LeWitt, Sol: „Paragraphs on Conceptual Art“. In: *Artforum 5*, Nr. 10, Los Angeles, Sommer 1967, S. 79–83; dt.: LeWitt, Sol: „Paragrafen über konzeptuelle Kunst“. In: de Vries, Gerd (Hrsg.): *On Art: Artists' Writings on the Changed Notion of Art after 1965/Über Kunst: Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*. Köln: M. DuMont Schauberg, 1974, S. 177–185.]
- LeWitt [1969] 1998: LeWitt, Sol [1969]: „Sätze über konzeptuelle Kunst“. In: Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Bd. 2. 1940–1991. Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1998, S. 1026–1028. [Erstveröffentlichung: LeWitt, Sol: „Sentences on Conceptual Art“. In: *Art-Language: The Journal of Conceptual Art 1*, Nr. 1, Coventry, Mai 1969, S. 11–13; dt.: LeWitt, Sol: „Sätze über konzeptuelle Kunst“. In: de Vries, Gerd (Hrsg.): *On Art: Artists' Writings on the Changed Notion of Art after 1965/Über Kunst: Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*. Köln: M. DuMont Schauberg, 1974, S. 187–191.]
- Libellus 1980/81: *Libellus*, Nr. 1–12, hrsg. von Guy Schraenen, Antwerpen, 1980/81.
- Lippard [1973] 1997: Lippard, Lucy R.: *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, antiform, system, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones)*. First California Paperback Printing 1997. Berkeley (Kalifornien): University of California Press, 1997. [Erstveröffentlichung: Lippard, Lucy R.: *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, antiform, system, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones)*. New York: Praeger, 1973.]
- Lippard/Chandler 1968: Lippard, Lucy R./Chandler, John: „The Dematerialization of Art“. In: *Art International*, Nr. 2, Februar 1968, S. 31–36.
- Łódzki Dom Kultury/Galeria FF 2000: Łódzki Dom Kultury/Galeria FF (Hrsg.): *Żywa Galena. Łódzki progresywny ruch artystyczny*. Bd. 1. 1969–1992. Lodz, 2000.
- London 2004: London, Barbara: o.T. In: *Ausst.-Katalog New York 2004*, S. 11f.
- Ma 1916–1925: *Ma*, hrsg. von Lajos Kassák, Ungarn, 1916–1919, und Wien, 1920–1925.
- Mack 2000: Mack, Manfred: „Schreibmaschine und Kohlepapier. Die Eroberung des öffentlichen Raums“. In: Eichwede 2000, S. 106–114.
- Malewitsch 1962a: Malewitsch, Kasimir: „Suprematismus als reine Erkenntnis“. [Teil I] In: Haftmann, Werner (Hrsg.): *Kasimir Malewitsch: Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1962, S. 39–194. [1922]
- Malewitsch 1962b: Malewitsch, Kasimir: „Suprematismus als Gegenstandslosigkeit“. [Teil II] In: Haftmann, Werner (Hrsg.): *Kasimir Malewitsch: Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1962, S. 195–254. [1922]
- Margulies 2001: Margulies, Ivone: „Hin zu einem körperlichen Kino: Theatralität in den 70er Jahren“. In: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): *Kunst/Kino*. Köln: Oktagon Verlag, 2001 (= Jahresring; 48). S. 120–136.
- Mayer/Roth/Sohm 1972: Mayer, Hansjörg/Roth, Dieter/Sohm, Hanns (Hrsg.): *Dieter Roth: Gesammelte Werke*. Bd. 20. *Bücher und Grafik (1. Teil) aus den Jahren 1947 bis 1971*. Stuttgart/London/Reykjavik, 1972.
- Meisner 1935: Meisner, Heinrich O.: *Aktenkunde. Ein Handbuch für Archivbenutzer*. Berlin, 1935.
- Meisner 1955: Meisner, Heinrich O. In: *Archivar 8*, Düsseldorf, 1955, Sp. 253.
- Meisner/Leesch 1960: Meisner, Heinrich O./Leesch, Wolfgang: „Grundzüge einer deutschen Archivterminologie. Referentenentwurf des Ausschusses für deutsche Archivsprache“. In: *Archivmitteilungen. Zeitschrift für Theorie und Praxis des Archivwesens*. Hrsg. von der staatlichen Archivverwaltung der Deutschen Demokratischen Republik, 10. Jahrgang, Heft 4, 1960, S. 134–152.

- Mèla 1976–1981: *Mèla. Aperiodico di scrittura ed immagini da Marciana, Isola d'Elba*. Rom: Biancoenero Edizioni, 1976–1981. [5 Ausgaben: Herbst 1976; Sommer 1977; Winter 1978/1980; Herbst 1981]
- Menne-Haritz 1992: Menne-Haritz, Angelika: *Schlüsselbegriffe der Archivterminologie. Lehrmaterialien für das Fach Archivwissenschaft*. Marburg, 1992 (= Veröffentlichungen der Archivschule Marburg, Institut für Archivwissenschaft; 20).
- Merz [1976] 1995: Merz, Mario [1976]: „Ein außerordentlich langer Sonntag dauert annähernd seit 1966 und jetzt schreiben wir das Jahr 1976“. In: Bätzner, Nike (Hrsg.): *Arte povera. Manifeste, Statements, Kritiken*. Dresden/Basel: Verlag der Kunst, 1995, S. 166–172. [Erstveröffentlichung: Merz, Mario: „Una domenica lunghissima dura approssimativamente dal 1966 e ora siamo al 1976“. In: *La città di Riga*, Nr. 1, Rom, Herbst 1976, S. 7–9; dt.: Merz, Mario: „Ein außerordentlich langer Sonntag dauert annähernd seit 1966 und jetzt schreiben wir das Jahr 1976“. In: *Mario Merz*. Katalog der Ausstellung in Essen, Museum Folkwang, 1979. Essen, 1979, S. 79–81.]
- Meuser/Nagel 1991: Meuser, Michael/Nagel, Ulrike: „ExpertInneninterviews – vielfach erprobt, wenig bedacht. Ein Beitrag zur qualitativen Methodendiskussion“. In: Garz, Detlef/Kraimer, Klaus (Hrsg.): *Qualitativ-empirische Sozialforschung. Konzepte, Methoden, Analysen*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1991, S. 441–471.
- Mittelstraß 1995: Mittelstraß, Jürgen (Hrsg.): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995.
- Mœglin-Delcroix/Phillpot 1985: Mœglin-Delcroix, Anne/Phillpot, Clive: *Artist's Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. Rochester (New York): Visual Studies Workshop Press, 1985.
- Monkiewicz 1993: Monkiewicz, Dorota: „Zur aktuellen Kunstszene in Polen“. In: *Un/Vollkommen. Die aktuelle Kunstszene in Polen*. Katalog der Ausstellung in Bochum, Museum Bochum, 1993. Hrsg.: Museum Bochum. Bochum, 1993 (= Dokumente und Beiträge zur polnischen Kunst und Literatur; 2). o. S.
- Moore 1991: Moore, Barbara: o. T. In: Staatsgalerie Stuttgart 1991, S. 35.
- Morgan 1994: Morgan, Robert C.: *Conceptual Art. An American Perspective*. Jefferson (North Carolina)/London: McFarland & Company, 1994.
- Morzuch/Robakowski 1998: „Rozmowa Marii Morzuch z Józefem Robakowskim. Konserwator Myśli/Maria Morzuch in conversation with Józef Robakowski. The Conservator of Ideas“. In: *Ausst.-Kat. Lodz 1998*, S. 8–11.
- Moss 1992: Moss, Karen: „Eine Skizze des Fluxus in Kalifornien“. In: *Ausst.-Kat. Köln 1992*, S. 90–99.
- Motherwell 1951: Motherwell, Robert (Hrsg.): *DADA – The Dada Painters and Poets: An Anthology*. New York: Wittenborn, Schultz, 1951.
- Mulligan 1990: Mulligan, Tom: „Hungarian Underground Art, 1970–1990“. In: *Art Monthly* (U.K.), Nr. 137, Juni 1990, S. 12f.
- Museumsjournaal 1974: o. T. In: *Museumsjournaal*, Nr. 6, 1974. [Nachlass van Beveren, Studienzentrum für Künstlerpublikationen/ASPC in der Weserburg | Museum für moderne Kunst]
- Museumsjournaal 1980: „Een imaginair museum van geestelijke inhouden“. In: *Museumsjournaal*, Nr. 4, 1980. [Nachlass van Beveren, Studienzentrum für Künstlerpublikationen/ASPC in der Weserburg | Museum für moderne Kunst]
- Nagy 1990: Nagy, András: „Az eltűnt téridő nyomában. Galántai-revitalizációk“. In: *Beszélő*, 22.1.1990, S. 27–30.
- Nannucci 1967: Nannucci, Maurizio: *Rosso. Poemaidroitinerante*. Florenz: Exempla/Turin: Multiart, 1967.
- Nannucci 1968a: Nannucci, Maurizio: *The Book*. Florenz: Exempla Edizioni, 1968.
- Nannucci 1968b: Nannucci, Maurizio (zusammen mit Jochen Gerz): *Play texte*. Paris: Agenzia, 1968.
- Nannucci 1968c: Nannucci, Maurizio: *Do it yourself/Homage to Malewitsch*. Florenz: Exempla Edizioni, 1968.
- Nannucci 1968/69: Nannucci, Maurizio: *Boîte à poésie*. Florenz: Edition des Künstlers, 1968/69.
- Nannucci 1969a: Nannucci, Maurizio: *Multibox*. Florenz: centro ricerche estetiche f/uno, 1969.
- Nannucci 1969b: Nannucci, Maurizio: *Universum*. Florenz: Exempla Edizioni, 1969.
- Nannucci 1970: Nannucci, Maurizio (Hrsg.): *Exempla/documents of concrete and visual poetry*. Florenz: Exempla Edizioni, 1970. [32 Serigrafien und lose Textblätter]
- Nannucci 1975a: Nannucci, Maurizio: *Creare l'artista creativo/Ecritures, documents, éditions*. Genf: Ecart Publications, 1975.
- Nannucci 1975b: Nannucci, Maurizio: *Rose aux...* Genf: Galerie Ecart, 1975.
- Nannucci 1975c: Nannucci, Maurizio: *Provisoire & Définitif*. Genf: Ecart Publications, 1975 (= Double Sphinx Serie; Nr. 9).
- Nannucci 1975d: Nannucci, Maurizio: *Nove verdi naturali*. Brescia: Nuovi Strumenti, 1975. [Neun Ciba-chrome-Fotografien auf Aluminium, Holzschachtel]
- Nannucci 1976a: Nannucci, Maurizio: *M 40/1967*. Amsterdam: Multi Art Points, 1976.
- Nannucci 1976b: Nannucci, Maurizio: „Sixty natural greens... from a research of color existing in nature done during July '73/Oct. '74“. In: *Fandangos*, Nr. 7, Amsterdam, 1976, o. S.
- Nannucci 1976c: Nannucci, Maurizio: o. T. Informationsblatt/Rundschreiben, Florenz, Oktober 1976. [Unveröffentlichtes Rundschreiben; Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]
- Nannucci 1977a: Nannucci, Maurizio: *Sessanta verdi naturali. Da una indagine/identificazione del colore in natura effettuata nel periodo luglio 1973/ottobre 1974*. Innsbruck: Galerie Im Taxispalais; Florenz: Renzo Spagnoli, 1977. [Leporello, Offset/Faltblatt]

- Nannucci 1977b: Nannucci, Maurizio: *Sixty natural greens. From a research of color existing in nature, done during july 1973/october 1974*. Florenz: Moon Edizioni, 1977. [Edition, Mappe mit 7 Lithografien und einem Textblatt]
- Nannucci 1978: Nannucci, Maurizio: *Star/scivendo camminando*. Hinwil/Zürich: Howeg Editionen, 1978.
- Nannucci 1980a: Nannucci, Maurizio: *Does this image fill your concept of art, music, poetry, philosophy, mathematics?*. Bern: Lydia Megert Editionen, 1980. [Fotoarbeit]
- Nannucci 1980b: Nannucci, Maurizio: o.T. Oktober 1980 [Vordruck einer zweiten Spezialausgabe von „Mèla“; Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]
- Nannucci [1978] 1980: „Wurzel und Struktur“. [Maurizio Nannucci im Gespräch mit Lino Centi] [1978] In: Ausst.-Kat. Braunschweig 1980, S. 112–115. [Erstveröffentlichung: „Rizoma e struttura“. In: *Dada*, Nr. 21, März/Mai 1978.]
- Nannucci 1987a: Nannucci, Maurizio: *Sometexts*. Vancouver: Western Front, 1987.
- Nannucci 1987b: Nannucci, Maurizio: „About the avant garde practices“. In: Ausst.-Kat. Jyväskylä 1987, o.S.
- Nannucci 1987c: Nannucci, Maurizio: *L.H. Lives Here*. Toronto: Art Metropole; Aachen: Ottenhausen Editionen, 1987.
- Nannucci 1992: Nannucci, Maurizio: *Stored Images*. Bozen: Museo d'Arte Moderno, 1992, o.S.
- Nannucci 1994: Nannucci, Maurizio: *Hortus botanicus*. Ostfildern/Stuttgart: Reihe Cantz Verlag, 1994.
- Nannucci 1996: „Maurizio Nannucci. Chi cerca, trova – Wer sucht, der findet!“. In: Boltanski/Theewen 1996, S. 107–110.
- Nannucci 1999: Nannucci, Maurizio: *Let's talk about art*. Toronto: Shark Editions, 1999.
- Nannucci 2002a: Nannucci, Maurizio: „Zona Archives“. In: von Bismarck et al. 2002a, S. 388.
- Nannucci 2002b: Nannucci, Maurizio: *Découvrir Différents Directions/2002*. Florenz: Zona Archives Editions for Teseco, 2002.
- Nannucci 2005: Fax von Maurizio Nannucci an Isabelle Schwarz vom 17.5.2005. [Unveröffentlichtes schriftliches Interview; im Besitz der Verfasserin]
- Negt/Kluge 1972: Negt, Oskar/Kluge, Alexander: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt a. M., 1972.
- Nelson 1989: Nelson, Elizabeth: *The British Counter-Culture, 1966–73. A Study of the Underground Press*. New York: St. Martin's Press, 1989.
- Netzinterner Ausst.-Kat. Bremen 2000: *Regional Express. Künstlerbücher aus dem Nordwesten aus der Sammlung der Künstlerbücher*. Internetkatalog anlässlich der Ausstellung in Bremen, Neues Museum Weserburg Bremen, 22.10.-17.12.2000. Hrsg.: Neues Museum Weserburg. Bremen, 2000. Studienzentrum für Künstlerpublikationen/ASPC im NMWB: „Regionalexpress“. URL: http://www.nmwb.de/x_interkat/a_regeg/O_fr_0.html [Stand: Januar 2004]
- Netzinterner Ausst.-Kat. Bremen 2001: *Printed in Spain. Künstlerpublikationen der 60er bis 80er Jahre aus Spanien*. Internetkatalog anlässlich der Ausstellung in Bremen, Neues Museum Weserburg Bremen, 15.7.–7.10.2001. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Bremen, 2001. Studienzentrum für Künstlerpublikationen/ASPC im NMWB: „Printed in Spain“. URL: http://www.nmwb.de/x_interkat/a_pris/startfr.htm [Stand: Januar 2004]
- Nietzsche 1993: Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral*. (Kritische Studienausgabe KSA; herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari). 3. Ausgabe. Berlin/New York, 1993.
- Nieuwe krant 1977: „Raadslid laat kunstenaar arresteren“. In: *De nieuwe krant*, 13.6.1977.
- Nitsch 1991: Nitsch, Hermann: o.T. In: Staatsgalerie Stuttgart 1991, S. 27f.
- Nobis 2002: Nobis, Norbert: „Maurizio Nannucci im Sprengel Museum Hannover“. In: Ausst.-Kat. Hannover 2002, o.S.
- Obrist 2002: Obrist, Hans U.: „Un archive peut en cacher un autre“. In: von Bismarck et al. 2002a, S. 25–30.
- Ohr 1990: Ohr, Roberto: *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*. Hamburg: Edition Nautilus; Galerie van de Loo, 1990.
- Paik 1991: Paik, Nam June: o.T. In: Staatsgalerie Stuttgart 1991, S. 55f.
- Papritz 1976a: Papritz, Johannes: *Archivwissenschaft*. Bd. 1. *Einführung, Grundbegriffe, Terminologien*. [Teil I] *Organisationsformen des Schriftguts in Kanzlei und Registratur*. [Teil II,1]. Marburg, 1976.
- Papritz 1976b: Papritz, Johannes: *Archivwissenschaft*. Bd. 3. *Archivische Ordnungslehre*. [Teil III 1]. Marburg, 1976.
- Parsons [1980] 1999: Parsons, Talcott [1980]: „Sozialstruktur und die symbolischen Tauschmedien“. In: Pias, Claus et al. (Hrsg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA, 1999, S. 34–44. [Erstveröffentlichung: Parsons, Talcott: „Sozialstrukturen und die symbolischen Tauschmedien“. In: Ders.: *Zur Theorie der sozialen Interaktionsmedien*. Opladen, 1980, S. 229–240.]
- Pataki 1999: Pataki, Gábor: „The History of Hungarian Art 1949–1968“. In: *Aspects/Positions. 50 Years of Art in Central Europe 1949–1999*. Katalog der Ausstellung in Wien, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1999/2000; Budapest; Barcelona; Southampton; Prag. Hrsg.: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Wien, 1999, S. 251–260.
- Peck 1985: Peck, Abe: *Uncovering the Sixties. The Life and Times of the Underground Press*. New York: Pantheon Books, 1985.
- Pernecky 1989: Pernecky, Géza: „The Art Pool Archives. The Story of a Hungarian Art Collection“. In: *The New Hungarian Quarterly* 30, Nr. 8, 1989, S. 192–196.

- Pernecky 1993: Pernecky, Géza: *The Magazine Network. The trends of alternative art in the light of their periodicals 1968–1988*. Köln: Edition Soft Geometry, 1993.
- Pernecky 1996a: Pernecky, Géza: „Es lebe die Kulturpfuschi! Die Mail Art Bewegung in Ungarn“. In: Ausst.-Kat. Schwerin 1996, S. 35–55.
- Pernecky 1996b: Pernecky, Géza: „The sculptor's progress from word-collages through allegories to Fluxus concert“. In: Ausst.-Kat. Budapest 1996, S. 5–33.
- Perrée 2003: Perrée, Rob: „From Agora to Montevideo. Of video institutes, the things that pass“. In: Boomgaard, Jeroen/Rutten, Bart (Hrsg.): *The magnetic era. Video art in the Netherlands 1970–1985*. Rotterdam: NAI Publishers; Amsterdam: Netherlands Media Art Institute, Montevideo/Time Based Arts, 2003, S. 51–76.
- Petasz 1995: Petasz, Paweł: „Mailed Art in Poland“. In: Welch 1995, S. 89–93.
- Peterson 1981: Peterson, R. G.: „A picture is a fact: Wittgenstein and Naked Lunch“. In: Bartlett, Lee (Hrsg.): *The Beats: Essays in Criticism*. Jefferson (North Carolina)/London: McFarland, 1981.
- Pettna 2000: Pettna, Gianni (Hrsg.): *Schegge dal cielo blu. Oggetti come progetti: design o architettura radicali*. Florenz: Facoltà di Architettura, 2000.
- Piotrowski 1993: Piotrowski, Kazimierz: „Kritisches Spiel mit der Avantgarde – körperliches Strukturzentrum als produktive Fiktion!/?“. In: *Un/Vollkommen. Die aktuelle Kunstszene in Polen*. Katalog der Ausstellung in Bochum, Museum Bochum, 1993. Hrsg.: Museum Bochum. Bochum, 1993 (= Dokumente und Beiträge zur polnischen Kunst und Literatur; 2). o.S.
- Piotrowski 1997: Piotrowski, Piotr: „Art Versus History; History Versus Art“. In: *Art from Poland 1945–1996*. Katalog der Ausstellung in Warschau, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1997. Hrsg.: Jolanta Chrzanowska-Pieńkos et al. Warschau, 1997, S. 209–230.
- Plug 1977: „Andere Boeken en zo“. In: *Plug*, Amsterdam, März 1977, o.S.
- Plug 1981: „Wie wat bewaart – Heeft Kunstgebaard“. In: *Plug*, Amsterdam, 4.11.1981, o.S.
- Poinsot 1984: Poinsot, Jean-Marc: „Utilizations of Postal Institutions and Long-Distance Communications“. In: Crane, Michael/Stofflet, Mary (Hrsg.): *Correspondence Art, Source Book for the Network of International Postal Art Activities*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984, S. 53–62.
- Polley 1991: Polley, Rainer: „Variatio delectat? – Die Archivgesetze von Bund und Ländern im Vergleich“. In: Ders. (Hrsg.): *Archivgesetzgebung in Deutschland*. Marburg, 1991 (= Veröffentlichungen der Archivschule Marburg, Institut für Archivwissenschaft; 18). S. 21–47.
- Pool Windows 1980–1982: *Pool Windows*, Nr. 1–30, hrsg. von György Galántai und Julia Klaniczay, Budapest, 1980–1982.
- Robakowski 1971: Robakowski, Józef: „Jeszcze raz o czysty film/For Pure Film, Once More“. In: *Polska*, Nr. 19, 1971.
- Robakowski 1975: Robakowski, Józef: „Bejęzykowa koncepcja semiologiczna filmu/A Language-less Semiologic Concept of Film“. In: *Bejęzykowa koncepcja semiologiczna filmu/A Language-less Semiologic Concept of Film*. Katalog der Ausstellung in Warschau, Galeria Współczesna („Contemporary Gallery“), 1975. Warschau, 1975.
- Robakowski 1981: Robakowski, Józef (Hrsg.): *70/80. Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych*. Sopot: BWA, 1981.
- Robakowski 1983: Robakowski, Józef (Hrsg.): *Nieme kino I*. Brüssel: Exchange Gallery, 1983.
- Robakowski 1984a: Robakowski, Józef (Hrsg.): *PST! – sygnia nowej sztuki*. Lodz, 1984. [3. Auflage, hrsg. von der Exchange Gallery]
- Robakowski 1984b: Robakowski, Józef (Hrsg.): *Nieme kino II*. Antwerpen: ASPC, 1984.
- Robakowski 1987/88: Robakowski, Józef: „The First International Festival Video-Art-Clips. Lodz“. In: *Force Mental*, Nr. 15, Antwerpen, 1987/88, S. 570.
- Robakowski 1989: Robakowski, Józef (Hrsg.): *PST! Czyli sygnia nowej sztuki 1981–1984*. Warschau: Akademia Ruchu, 1989.
- Robakowski 1999: Robakowski, Józef: „Art-Sick...“. In: *The Thermographs. Hot Images*. Katalog der Ausstellung in Lublin, Galeria Stara u.a., 1999. Lublin, 1999, o.S.
- Robakowski 2000: Robakowski, Józef: „Lodz Progressive Art Movement“. In: *Łódzki Dom Kultury/Galeria FF 2000*, S. 14–21. [Entstanden 1995–1997]
- Robakowski [1976] 2000: Robakowski, Józef: „Video Art – szansa podejścia rzeczywistości/Video Art – die Möglichkeit der Wirklichkeitserfassung“. In: *Łódzki Dom Kultury/Galeria FF 2000*, S. 210f. [Erstveröffentlichung: Robakowski, Józef: „Video Art – szansa podejścia rzeczywistości“. In: *Video Art*. Katalog der Ausstellung in Lublin, Galeria Labirynt, 1976. Lublin, 1976.]
- Robakowski [1977] 2000: Robakowski, Józef [1997]: „Zapisy mechaniczno-biologiczne“. In: *Łódzki Dom Kultury/Galeria FF 2000*, S. 220. [Erstveröffentlichung: Robakowski, Józef: *Teksty*; wyd. BWA i Klub Studencki Artforum. Lodz, 1977.]
- Robakowski 2003: Robakowski, Józef: *Obiekty Mentalne (z międzynarodowej kolekcji Galerii Wymiany)*. Lodz, 2003, o.S. [Ausstellungsbroschüre]
- Robakowski 2004: Robakowski, Józef: „Artist statement“. In: Ausst.-Kat. New York 2004, S. 22–26. [Entstanden 1977]
- Röder 1996: Röder, Kornelia: „Kunst heute ist die Geschichte von morgen“. In: Ausst.-Kat. Schwerin 1996, S. 23–29.
- Ronduda 2004: Ronduda, Łukasz: „The Workshop of the Film Form. Film realizations from the years 1970–1977“. In: Ausst.-Kat. New York 2004, S. 27–67.
- Roth 1977: Roth, Moira: „The Aesthetic of Indifference“. In: *Artforum* 16, Nr. 3, November 1977, S. 46–53.

- Rottenberg 1997: Rottenberg, Anda: „Polish Art in Search of Freedom“. In: *Art from Poland 1945–1996*. Katalog der Ausstellung in Warschau, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1997. Hrsg.: Jolanta Chrzanowska-Pieńkos et al. Warschau, 1997, S. 7–22.
- Ruhé 1992: Ruhé, Harry: „The Media Projects of Ulises Carrión. On a Mysterious Robbery, a Love Story in Arnhem, a Mexican Filmstar and Other Projects“. In: *Ausst.-Kat. Amsterdam 1992*, S. 63–79.
- Rypson 1996: Rypson, Piotr: „Mail Art in Polen/Mail Art in Poland“. In: *Ausst.-Kat. Schwerin 1996*, S. 87–93.
- Sammlung Künstlerbücher 1992a: *Other Books and So. Ulises Carrión. Die neue Kunst des Büchermachens*. Hrsg.: Neues Museum Weserburg. Konzept, Ausstellung und Katalog: Guy Schraenen. Bremen, 1992 (= Sammlung der Künstlerbücher; 2). o.S.
- Sammlung Künstlerbücher 1992b: *Bernard Villers: M wie Maler, B wie Bücher*. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Konzept, Ausstellung und Katalog: Guy Schraenen. Bremen, 1992 (= Sammlung der Künstlerbücher; 3).
- Sammlung Künstlerbücher 1992c: *Dieter Roth: Gesammelte Werke u. a.* Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Konzept, Ausstellung und Katalog: Guy Schraenen. Bremen, 1992 (= Sammlung der Künstlerbücher; 4).
- Sammlung Künstlerbücher 1992d: *Bücher über Bücher*. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Konzept, Ausstellung und Katalog: Guy Schraenen. Bremen, 1992 (= Sammlung der Künstlerbücher; 5).
- Sammlung Künstlerbücher 1993a: *Peter Downsbrough: Books – Bücher*. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Konzept, Ausstellung und Katalog: Guy Schraenen. Bremen, 1993 (= Sammlung der Künstlerbücher; 6).
- Sammlung Künstlerbücher 1993b: *Henri Chopin: Revue ou, Collection ou*. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Konzept, Ausstellung und Katalog: Guy Schraenen. Bremen, 1993 (= Sammlung der Künstlerbücher; 7).
- Sammlung Künstlerbücher 1993c: *Bücher – Drucksache zu ermäßigter Gebühr. Ernst Caramelle, Gundi Feyrer, Thomas Kapielski, Nanne Meyer*. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Konzept, Ausstellung und Katalog: Guy Schraenen. Bremen, 1993 (= Sammlung der Künstlerbücher; 8).
- Sammlung Künstlerbücher 1993d: *Sol LeWitt: Structures 1962 – 1993. Systeme in Buchform*. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Konzept, Ausstellung und Katalog: Guy Schraenen. Bremen, 1993 (= Sammlung der Künstlerbücher; 9).
- Sammlung Künstlerbücher 1994a: *Denmark – Multum, non Multa. Bücher, Objekte, Installationen*. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Konzept, Ausstellung und Katalog: Guy Schraenen. Bremen, 1994 (= Sammlung der Künstlerbücher; 10).
- Sammlung Künstlerbücher 1994b: *Metamorphosen des Schreibens*. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Konzept, Ausstellung und Katalog: Guy Schraenen. Bremen, 1994 (= Sammlung der Künstlerbücher; 11).
- Sammlung Künstlerbücher 1995a: *Copie-Grafien. Bücher und Grafik*. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Konzept, Ausstellung und Katalog: Guy Schraenen. Bremen, 1995 (= Sammlung der Künstlerbücher; 12).
- Sammlung Künstlerbücher 1995b: *James Lee Byars – Perfect is my Death Word*. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Konzept, Ausstellung und Katalog: Guy Schraenen. Bremen, 1995 (= Sammlung der Künstlerbücher; 13).
- Sammlung Künstlerbücher 1996a: *Kunstzeitung – Zeitungskunst. „Zeitung – Ort einer Ausstellung“*. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Konzept, Ausstellung und Katalog: Guy Schraenen. Bremen, 1996 (= Sammlung der Künstlerbücher; 14).
- Sammlung Künstlerbücher 1996b: *Christian Boltanski. „Inventar“ aller Bücher verlegt*. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Konzept, Ausstellung und Katalog: Guy Schraenen. Bremen, 1996 (= Sammlung der Künstlerbücher; 15).
- Sammlung Künstlerbücher 1996c: *Barbara und Gabriele Schmidt-Heins*. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Konzept, Ausstellung und Katalog: Guy Schraenen. Bremen, 1996 (= Sammlung der Künstlerbücher; 16).
- Sammlung Künstlerbücher 1996d: *Ohne Kommentar. Künstler machen Kataloge*. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Konzept, Ausstellung und Katalog: Guy Schraenen. Bremen, 1996 (= Sammlung der Künstlerbücher; 17).
- Sammlung Künstlerbücher 1997a: *Jiri Valoch. Die Bedeutung der Worte*. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Konzept, Ausstellung und Katalog: Guy Schraenen. Bremen, 1997 (= Sammlung der Künstlerbücher; 18).
- Sammlung Künstlerbücher 1997b: *Marcel Broodthaers. Poesie und / oder Kunst*. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Konzept, Ausstellung und Katalog: Guy Schraenen. Bremen, 1997 (= Sammlung der Künstlerbücher; 19).
- Sammlung Künstlerbücher 1997c: *Hommage an Stéphane Mallarmés. Würfelwurf*. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Konzept, Ausstellung und Katalog: Guy Schraenen. Bremen, 1997 (= Sammlung der Künstlerbücher; 20).
- Sammlung Künstlerbücher 1998a: *Ben (Vautier)*. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Bremen, 1998. Konzept, Ausstellung und Katalog: Guy Schraenen. Bremen, 1998. (= Sammlung der Künstlerbücher; 21).

- Sammlung Künstlerbücher 1998b: *Claude Rutault. Bibliographie*. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Konzept, Ausstellung und Katalog: Guy Schraenen. Bremen, 1998 (= Sammlung der Künstlerbücher; 22).
- Sammlung Künstlerbücher 1999: *Hans-Peter Feldmann. Bücher*. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Konzept, Ausstellung und Katalog: Guy Schraenen. Bremen, 1999 (= Sammlung der Künstlerbücher; 23).
- Sammlung Künstlerbücher 2000a: *Daniel Buren: Impressions colorées et multiples*. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Ausstellung und Katalog: Guy Schraenen. Bremen, 2000 (= Sammlung der Künstlerbücher; 24).
- Sammlung Künstlerbücher 2000b: *Selbstbildnisse. Could be different*. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Konzept, Ausstellung und Katalog: Guy Schraenen. Bremen, 2000 (= Sammlung der Künstlerbücher; 25).
- Schade/Thurmann-Jajes 2004: Schade, Sigrid/Thurmann-Jajes, Anne (Hrsg.): *Buch/Medium/Fotografie. Eine Dokumentation der Internationalen Tagung am 21. und 22. Februar 2003, anlässlich der Ausstellung „Ars Photographica. Fotografie und Künstlerbücher“ im Neuen Museum Weserburg*. Köln: Salon Verlag, 2004 (= Schriftenreihe für Künstlerpublikationen; 1).
- Schauer 1993: Schauer, Lucie: „Jaroslaw Kozłowski. The Eye of the Artist“. In: *Polnische Avantgarde 1930–1990*. Katalog der Ausstellung in Berlin, Staatliche Kunsthalle Berlin, 1992/93. Kooperation: Neuer Berliner Kunstverein/Muzeum Sztuki. Berlin, 1993, S. 118–122.
- Schlott 2000: Schlott, Wolfgang: „WIR und SIE. Ästhetische Widerstandslinien der polnischen Nachkriegskunst“. In: *Eichwede 2000*, S. 116–122.
- Schraenen 1976: Schraenen, Guy: „Introduction“. In: *Text-Sound-Image. Small Press Festival*. Katalog der Ausstellung in Antwerpen, 1976. Organisation: Guy Schraenen. Antwerpen, 1976.
- Schraenen 1981a: Schraenen, Guy: „Art Through the Mail – or – Mail Art“. Poznań, 1981, o.S. [Text für ein Künstlertreffen in Poznań, Maximal Art Gallery, 1981]
- Schraenen 1981b: Schraenen, Guy: „Libres d’artista/Artists’ Books“. In: *Métronome*, Barcelona, 1981, S. 30–33.
- Schraenen 1982: Schraenen, Guy: „Liberté, Intellectualité, Solidarité“. (Interviews with Pavel Petasz, Jaroslaw Kozłowski, Gzregor Dziamski, Stanislaw Urbanski and Jozef Robakowski). In: *± 0*, Nr. 35, Brüssel, 1982, S. 20–23.
- Schraenen 1984a: Schraenen, Guy: „Documents as statements“. In: *Tango, Lodz/Warsaw/Wroclaw, 1984*, o.S. [Weitere Veröffentlichung: *Documents as Statements*. Katalog der Ausstellung in Antwerpen, 1984. Organisation: Guy Schraenen. Antwerpen: ASPC, 1984.]
- Schraenen 1984b: Schraenen, Guy: „Introduction“. In: *Ausst.-Kat. Antwerpen 1984*, o.S.
- Schraenen 1985a: Schraenen, Guy: „Ten Geleide“. In: *Ausst.-Kat. Berchem 1985*, o.S.
- Schraenen 1985b: „Pour une approche des espaces alternatifs: Espace sonore, imprimé, physique (1–4)/ A survey of alternative spaces: sound – printed – visual (1–4)“. In: *Artefactum*, Nr. 8; 9; 10; 11, Antwerpen, 1985, S. 47–49; 32–33; 33–34; 52–55. [Die Seitenangaben beziehen sich auf die französische Version; weitere Veröffentlichung: Schraenen, Guy: *Dossier: Pour une approche des espaces alternatifs/A survey of alternative spaces*. Antwerpen: ASPC, 1985.]
- Schraenen 1985c: Schraenen, Guy (Hrsg.): „A Word on Nieme Kino“. Antwerpen, 1985. [Flyer und Ankündigungsprospekt zur Ausstellung „Poolse Avant-garde“; *Ausst.-Kat. Berchem 1985*.]
- Schraenen 1985d: „About avant-garde. Excerpt from interview straight from recorder“. [Interview with Henryk Gajewski, Amsterdam, 25.1.1985] In: *Ausst.-Kat. Berchem 1985*, S. 6; 8.
- Schraenen 1986a: Schraenen, Guy: „De l’honneur d’être artiste“. In: *Force Mental*, Nr. 13, Antwerpen, 1986.
- Schraenen 1986b: Schraenen, Guy (Hrsg.): *Josef Robakowski. Czyli SYGNIA NOWEJ SZTUKI or SIGNS OF NEW ART 1981–1984*. Antwerpen: ASPC, 1986.
- Schraenen 1986c: Schraenen, Guy: „Foreword“. In: Schraenen 1986b, o.S.
- Schraenen 1987/88a: Schraenen, Guy: „The Post-Man Always Rings Twice!“. In: *Force Mental*, Nr. 15, Antwerpen, 1987/88, S. 522f.
- Schraenen 1987/88b: Schraenen, Guy: „The First International Festival Video-Art-Clips. Lodz“. In: *Force Mental*, Nr. 15, Antwerpen, 1987/88, S. 570.
- Schraenen 1988: Schraenen, Guy: „Voor een andere benadering van de kunstgeschiedenis/Pour une autre approche de l’histoire de l’art/For another approach to art history“. In: *Kunst-enaars-publikaties*. Katalog der Ausstellung in Gent, Centrale Bibliotheek van de Rijksuniversiteit, 1988. Organisation: Guy Schraenen. Gent, 1988.
- Schraenen 1989a: Schraenen, Guy: „Publications d’artistes à l’université de Gand“. In: *± 0*, Nr. 52, Brüssel, Februar 1989, S. 33–35.
- Schraenen 1989b: Schraenen, Guy: „L’art en otage“. In: *± 0*, Nr. 54, Brüssel, 1989, S. 1–3. [Weitere Veröffentlichung: Schraenen, Guy: „L’art en otage“. In: *Radio 3 (RTBF Brüssel)*, Nr. 5, Brüssel, 1990, S. 16.]
- Schraenen 1990a: Schraenen, Guy: „Im Mittelpunkt Kunst. An Interview with Thomas Deecke“. In: *Artefactum*, Nr. 35, Antwerpen, 1990, S. 26–30.
- Schraenen 1990b: Schraenen, Guy: „GA – Het kunstenaarsinitiatief van Wilfried Huet“. [Interview mit Wilfried Huet] In: *Artefactum*, Nr. 35, Antwerpen, 1990, S. 37–41.
- Schraenen 1991a: Schraenen, Guy: „Für die Stimme“. In: *Für die Stimme. Lautpoesie und andere Stimm-Arbeiten*. Aus der Audio-Abteilung des Archive for Small Press & Communication, Antwerpen. Katalog

- der Ausstellung in Berlin, Wiens Laden & Verlag, 1991. Organisation: Guy Schraenen. Berlin: Wiens Laden & Verlag, 1991, o.S. [dt./frz.]
- Schraenen 1991b: Schraenen, Guy: „Künstlerbücher und edierte Sammlungen“. Führungsblatt Bremen, 1991. [Unveröffentlichtes Führungsblatt, Neues Museum Weserburg Bremen]
- Schraenen 1992a: Schraenen, Guy: o.T. In: Sammlung Künstlerbücher 1992a, o.S.
- Schraenen 1992b: Schraenen, Guy: „L'Immoralité est la règle“. In: *Mirages de l'après fordisme, Contradictions*, Nr. 68/70, Brüssel, 1992, S. 143–154.
- Schraenen 1992c: Schraenen, Guy: „We Didn't Think of Winning. An Unstructured Approach of Ulises Carrión and his Activities“. In: Ausst.-Kat. Amsterdam 1992, S. 9–49. [nl./engl.]
- Schraenen 1992d: Schraenen, Guy: „Freiheit zum Klang“. In: Neues Museum Weserburg (Hrsg.): *Pro Musica Nova*. Bremen, 1992, o.S.
- Schraenen 1994: Schraenen, Guy: „Erratum Musical“. In: *Erratum Musical. Zwischen Klang und Bild*. Katalog der Ausstellung in Bremen, Institut Français Bremen, 1994. Hrsg.: Institut Français Bremen. Konzept, Ausstellung und Katalog: Guy Schraenen. Bremen, 1994, o.S. [frz./dt.]
- Schraenen 1995: Schraenen, Guy: „Copy: Degenerating and Generating“. In: Sammlung Künstlerbücher 1995a, o.S.
- Schraenen 1996a: Schraenen, Guy: „Une collection nomade. L'Archive for Small Press & Communication“. In: *Art & Métiers du Livre*, Nr. 200, 1996, S. 28–30.
- Schraenen 1996b: Schraenen, Guy: „Empfänger unbekannt. Die Post-Kunst – ein Überblick“. In: *Via Regia, Internationale Zeitschrift für kulturelle Kommunikation*, hrsg. vom Europäischen Kulturzentrum, Erfurt, Mai/Juni 1996, S. 73–76.
- Schraenen 1996c: Schraenen, Guy: „Empfänger Unbekannt/Adressee Unknown“. In: Ausst.-Kat. Schwerin 1996, S. 13–19.
- Schraenen 1996d: Schraenen, Guy: „Alternative Kommunikationssysteme als künstlerisches Konzept“. In: von Berswordt-Wallrabe/Staatliches Museum Schwerin 1996, S. 53–55.
- Schraenen 1996e: Schraenen, Guy [1996]: o.T. In: Sammlung Künstlerbücher 1996d, o.S. [Erstveröffentlichung: Schraenen, Guy: „Catalogues: passation de pou voir“. In: *Les Cahiers du Musée Nation d'Art Moderne*, Nr. 56/57, hrsg. vom Centre George Pompidou, Paris, Oktober 1996.]
- Schraenen 1997: Schraenen, Guy: „Das Multiple: Ein ‚Produkt‘ des Geistes“. In: *Produkt: Kunst! Wo bleibt das Original?* Katalog der Ausstellung in Solothurn, Kunstmuseum Solothurn, 1997; Bremen; Gera; Koblenz. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Bremen: Hausschild, 1997, S. 74f.
- Schraenen 1998: Schraenen, Guy: „Ein Museum in einem Museum. Bibliothek/Museum – Sammlung der Künstlerbücher im Neuen Museum Weserburg Bremen“. In: *A.K.M.B. – news 4*, 2/3, Hannover 1998, S. 41–43.
- Schraenen 1999: Schraenen, Guy: „Installer le son“. In: Koldo Mitxelena (Hrsg.): *El Espacio del Sonido, del Tiempo, de la Mirada*. Donostia/San Sebastian, 1999, S. 1–9.
- Schraenen [1988] 2001: Schraenen, Guy [1988]: „Für einen anderen Zugang zur Kunstgeschichte“. In: *Out of Print – Ein Archiv als künstlerisches Konzept*. Zeitung der Ausstellung in Bremen, Neues Museum Weserburg Bremen, 2001. Hrsg.: Neues Museum Weserburg Bremen. Bremen, 2001, S. 1; 3f. [Veränderte Version der Originalfassung: Schraenen 1988]
- Schraenen [1974–1981] 2001: Schraenen, Guy [1974–1981]: „Archive for Small Press & Communication (1974–1981)“. In: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 9.
- Schraenen/Schraenen 1984/85: Schraenen, Anne/Schraenen, Guy: „contemporary art-publications-archive. Archive for Small Press & Communication“. In: *Force Mental*, Nr. 10, Antwerpen, 1984/85, S. 330.
- Schreckenbach 2000: Schreckenbach, Hans-Joachim: „Archivgesetze und Archivterminologien“. In: Oldenhege, Klaus/Schreyer, Hermann/Werner, Wolfgang (Hrsg.): *Archiv und Geschichte. Festschrift für Friedrich P. Kahlenberg*. Düsseldorf: Droste, 2000 (= Schriften des Bundesarchivs; 57). S. 157–181.
- Schulte 2001: Schulte, Joachim: *Wittgenstein. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2001.
- Schüppenbauer 1992: Schüppenbauer, Christel: „Vorwort“. In: Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 11.
- Schwarz 2002: Schwarz, Isabelle: „Das Buch als Skulptur: Buchobjekte“. In: Ausst.-Kat. Bremen 2002a, S. 119f.
- Schwarzbauer 1975: Schwarzbauer, Georg F.: „Die Dokumentationsammlung Sohm: Eines der wichtigsten Archive für Materialien der modernen Kunst“. In: *Magazin Kunst* 15, Nr. 4, 1975, S. 66–68.
- Sharits/Robakowski 2004: Sharits, Paul/Robakowski, Józef: *Attention: Light!*. o.O. 2004. [Broschüre, hrsg. anlässlich der Ausstellung „Early Film Work from Poland“, Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Warschau; Electronic Arts Intermix (EAI), New York, 2004]
- Situationist Times 1962–1967: *The Situationist Times*, Nr. 1–6, hrsg. von Jacqueline de Jong, Hengelo, 1962–1963, und Paris, 1963–1967.
- Smith 1992: Smith, Owen F.: „Spielen mit Unterschied: Fluxus als Weltanschauung“. In: Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 110–115.
- Smith 1997: Smith, John W.: „Andy Warhol“. In: *Deep Storage – Arsenale der Erinnerung: Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*. Katalog der Ausstellung in München, Haus der Kunst, 1997; Berlin; Düsseldorf; New York; Seattle. Hrsg.: Ingrid Schaffner/Matthias Winzen. München/New York: Prestel, 1997, S. 278–281.
- Smith 2003: Smith, John W.: „Andy Warhol's Time Capsules“. In: *Andy Warhol's Time Capsule 21*. Katalog der Ausstellung in Frankfurt, Museum für Moderne Kunst, 2003/04; Pittsburgh. Hrsg.: The Andy Warhol Museum, Pittsburgh/Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M. Köln: DuMont, 2003, S. 11–13.

- SMS 1968: SMS, Nr. 1–6, hrsg. von William Copley, New York: The Letter Edged in Black Press Inc., 1968.
- Sohm 1972: Sohm, Hanns: „Bio-Bibliographie Milan Knížák“. In: *Milan Knížák*. Plakat der Ausstellung in Dortmund, Museum am Ostwall, 1972. Dortmund, 1972. [Weitere Veröffentlichung: Feelisch, Wolfgang/Sohm, Hanns/Dietrich, Albrecht (Hrsg.): „Milan Knížák: Dokumentation“. In: *Reflection Press*, Nr. 31, Stuttgart, 1973.]
- Sohm 1974/75: Sohm, Hanns: „Bio-Bibliographie Wolf Vostell“. In: *Vostell: Environments, Happenings 1958–1974*. Katalog der Ausstellung in Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1974/75. Paris, 1974/75.
- Sohm 1977a: Sohm, Hanns: „Auswahlbibliographie Fluxus“. In: *AQ 16*, 1977. [Beitrag]
- Sohm 1977b: Sohm, Hanns: „Bio-Bibliographie Wolf Vostell“. In: *Wolf Vostell*. Katalog der Ausstellung in Dortmund, Museum am Ostwall, 1977; Hannover; Barcelona. Dortmund, 1977.
- Sokolowski/Kittelmann 2003: Sokolowski, Thomas/Kittelmann, Udo: „Vorwort“. In: *Andy Warhol's Time Capsule 21*. Katalog der Ausstellung in Frankfurt, Museum für Moderne Kunst, 2003/04; Pittsburgh. Hrsg.: The Andy Warhol Museum, Pittsburgh/Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M. Köln: DuMont, 2003, S. 8f.
- Sontag 2003: Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2003.
- Speck 1996: „Reiner Speck: Eine Bibliothek umgeben von Bildern“. In: Boltanski/Theewen 1996, S. 127–132.
- Spieker 2004: Spieker, Sven: „Einleitung: Die Ver-Ortung des Archivs“. In: Spieker, Sven (Hrsg.): *Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004 (= copyrights; 13). S. 7–25.
- Spirale 1953–1964: *Spirale*, Nr. 1–9, hrsg. von Eugen Gomringer, Dieter Roth und Marcel Wyss, Bern, 1953–1964.
- SPUR 1960/1961: *SPUR*, Nr. 1–7, hrsg. von der Gruppe SPUR, München, 1960/61.
- Standaard 1981: „'Informatie' over kunstwereld – Art Information Centre van Peter van Beveren te Hasselt“. In: *De Standaard*, 26.2.1981.
- Staatsgalerie Stuttgart 1991: Staatsgalerie Stuttgart (Hrsg.): *liber maister s. Hanns Sohm zum siebzigsten Geburtstag*. Stuttgart, 1991.
- Steinmüller 1991: Steinmüller, Gerd: *Die suprematistischen Bilder von Kasimir Malewitsch: Malerei über Malerei*. Bergisch Gladbach/Köln: Verlag Josef Eul, 1991 (= Reihe: Kunstgeschichte; 4).
- Stevenson 1999: Stevenson, Nils: *VACANT. A Diary of the Punk Years 1976–79*. London: Thames & Hudson, 1999.
- Stiles 1993: Stiles, Kristine: „Between Water and Stone. Fluxus Performances: A Metaphysics of Acts“. In: Jenkins, Janet (Hrsg.): *In the Spirit of Fluxus*. Minneapolis (Minnesota): Walker Art Center, 1993, S. 62–99.
- StN 1991: „Der Markgröninger Kunstsammler Sohm wird 70. Archivar fröhlicher Wissenschaft“. In: *Stuttgarter Nachrichten*, Nr. 294, 20.12.1991, S. 19.
- StN 1999: „Einzigartiger Fluxus-Fundus“. In: *Stuttgarter Nachrichten*, Nr. 29, 5.2.1999, S. 14.
- Strauss 1995: Strauss, Thomas: *Zwischen Ost- und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne. Essays (1970–1995)*. München: scaneg, 1995.
- Strzemiński [1934] 1973: Strzemiński, Władysław [1934]: „Modern Art in Poland“. [Fragment] In: *Constructivism in Poland 1923–1936, BLOK, Praesens, a.r.* Katalog der Ausstellung in Essen, Museum Folkwang, 1973; Otterloh. Hrsg.: Ryszard Stanisławski et al. o.O. 1973, S. 121. [Erstveröffentlichung: Strzemiński, Władysław: „Sztuka nowoczesna w Polsce“. In: Brzękowski, J./Chwistek, L./Smolik, P./Strzemiński, W.: *O sztuce nowoczesnej*. Lodz, 1934.]
- Suckale 1998: Suckale, Robert: „Kunstgeschichte“. In: Goertz, Hans-Jürgen (Hrsg.): *Geschichte. Ein Grundkurs*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998, S. 442–455.
- StZ 1991: „Flüchtige Kunst, getreulich aufgehoben. Die Stuttgarter Staatsgalerie feiert den siebzigsten Geburtstag des Sammler-Archivars Hanns Sohm“. In: *Stuttgarter Zeitung*, Nr. 294, 20.12.1991, S. 23.
- StZ 1999: „Ein Bewahrer des Flüchtigen. Zum Tod von Hanns Sohm“. In: *Stuttgarter Zeitung*, Nr. 29, 5.2.1999, S. 29.
- Südwest Presse 1999: „Fluxus-Kunst gesammelt“. In: *Südwest Presse*, 6.2.1999, S. 11.
- SZ 1999: „Der Bibliomane“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 6.2.1999, S. 18.
- Szabó 1973: Szabó, László: „Happening a kriptában“. [Happening in der Kapelle] In: *Népszabadság*, Budapest, 16.12.1973. [Beilage]
- Szeemann 1970: Szeemann, Harald: „Zur Ausstellung“. In: *Ausst.-Kat. Köln 1970*, o.S. [Beilage mit Texten]
- Szeemann 1991: Szeemann, Harald: o.T. In: Staatsgalerie Stuttgart 1991, S. 24f.
- Szeemann [1969] 1995: Szeemann, Harald [1969]: „Zur Ausstellung“. In: Bätzner, Nike (Hrsg.): *Arte povera. Manifeste, Statements, Kritiken*. Dresden/Basel: Verlag der Kunst, 1995, S. 98–102. [Erstveröffentlichung: *When Attitude becomes Form. Live in your Head. Works – Concepts – Processes – Situations – Information*. Katalog der Ausstellung in Bern, Kunsthalle Bern, 1969; Krefeld; London. Kurator: Harald Szeemann. Bern, 1969, o.S.]
- Szeemann [1970] 1998: Szeemann, Harald [1970]: „Konzept für die documenta 5“. In: Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Bd. 2. 1940–1991. Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje,

- 1998, S. 1087f. [Erstveröffentlichung: Szeemann, Harald: „Konzept für die documenta 5, Anfang Mai 1970“. In: Staeck, Klaus (Hrsg.): *Befragung der Documenta oder Die Kunst sollte schön bleiben*. Göttingen: Steidl, 1972, A1.2-A1.3.]
- Szöke 1984: Szöke, Annamária: „Galántai György“. In: *Grenzzeichen 1984, Neue Kunst aus Österreich und Ungarn*. Amt der Burgenländischen Landesregierung. o.O., 1984, o.S.
- Szöke 1993: Szöke, Annamária: o.T. Ausstellungsbroschüre Budapest, 1993, o.S. [Unveröffentlichte Ausstellungsbroschüre der Ausstellung „Galántai. Lifeworks, 1968–1993“, Ernst Museum, 1993; Ausst.-Kat. Budapest 1996, o.S.; Artpool Art Research Center, Budapest]
- TAZ 2001: „Der Metzger der Form“. In: *tageszeitung*, Bremen, 2./4.2.2001.
- Tazzi 1995: Tazzi, Pier L.: „Die Schriften des Maurizio Nannucci oder die Neugier und das Unausgesprochene“. In: Ausst.-Kat. Wien 1995, S. 11–26.
- Themerson 1983: Themerson, Stefan: *The Urge to Create Visions*. Amsterdam: Gagerbocchus + De Harmonie, 1983. [Erstveröffentlichung: Themerson, Stefan: „O potrzebie tworzenia widzen“. In: *f.a.*, Nr. 2, 1937.]
- Thurmann-Jajes 2002a: Thurmann-Jajes, Anne: „Die Bücher der Künstler. Zur Problematik einer Begriffsbestimmung“. In: Ausst.-Kat. Bremen 2002a, S. 10–15.
- Thurmann-Jajes 2002b: Thurmann-Jajes, Anne: „Printed in Spain“. In: Ausst.-Kat. Bremen 2002b, S. 9–12.
- Thurmann-Jajes 2004: Thurmann-Jajes, Anne: „Künstlerpublikationen und ihre Öffentlichkeiten. Zur Funktion der Fotografie in den Künstlerpublikationen der 60er und 80er Jahre“. In: Schade/Thurmann-Jajes 2003, S. 61–70.
- Timár 1993: Timár, Katalin: „Fax- und Mailart des Artpool im Wandel politischer Systeme/Fax- and Mail Art of the Artpool in the Change of Political Systems“. In: *In Control. Mensch-Interface-Maschine*. Katalog der Ausstellung und des Symposiums im Grazer Künstlerhaus. Hrsg.: Eva Ursprung. Graz, 1993, S. 72–74.
- Tölgyes 1996: Tölgyes, László: „Artpool Art Research Center, Budapest“. In: *Reader V2-East Meeting. DEAF96. Digital Territories, V2-Organisatie*. Rotterdam, 1996, S. 49–51.
- Trescher 1996: Trescher, Stefan: *General Idea. Die kanadische Künstlergruppe General Idea*. Hrsg. vom Institut für Moderne Kunst, Nürnberg. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 1996.
- Turowski 1997: Turowski, Andrzej: „From Pure Form to the Figure of Death. Theoretical Categories of the Polish 20th Century Avant-garde“. In: *Art from Poland 1945–1996*. Katalog der Ausstellung in Warschau, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1997. Hrsg.: Jolanta Chrzanowska-Pieńkos et al. Warschau, 1997, S. 196–208.
- Umbrella 1979: o.T. In: *Umbrella 2*, Nr. 2, Glendale (USA), 1979, S. 44.
- Umbrella 1992a: o.T. In: *Umbrella 15*, Nr. 2/3, Glendale (USA), Oktober 1992, S. 61f.
- Umbrella 1992b: „The Artpool Art Research Center has started...“. In: *Umbrella 15*, Nr. 1, Glendale (USA), Mai 1992, S. 13.
- Umbrella 1992c: „On the Road with Jan. Budapest. Artpool Art Research Center“. In: *Umbrella 15*, Nr. 2/3, Glendale (USA), Oktober 1992, S. 60–62.
- Umbrella 1993: o.T. In: *Umbrella 16*, Nr. 1, Glendale (USA), März 1993, S. 13.
- Vismann 2001: Vismann, Cornelia: *Akten. Medientechnik und Recht*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2001.
- Vautier 1971: Vautier, Ben: *Tout ce qui est autour de cette ligne est poésie*. Florenz: Exempla Edizioni, 1971.
- Volkskrant 1975a: „Presentatie in Vleeshal van Middelburg – bewaar – hobby groeide uit tot informatie-centrum voor Kunst“. In: *De Volkskrant*, 29.8.1975, o.S.
- Volkskrant 1975b: o.T. In: *De Volkskrant*, 20.12.1975, o.S.
- Vrije Volk 1980: „Peter van Beveren is terug met zu kunstarchif“. In: *Het Vrije Volk*, 4.7.1980, S. 15.
- de Vries 1982: De Vries, Alex A. M.: „Kunstenaarsboeken: twaalf benaderingen“. Ausstellungsbroschüre Waterland, 1982, o.S. [Unveröffentlichte Broschüre der Ausstellung „Kunstenaarsboeken: twaalf benaderingen“, Museum Waterland; Archiv Hetty Huisman, Amsterdam]
- Wall 2004: Wall, Tobias: *Das unmögliche Museum. Überlegungen zu Präsentations- und Dokumentationskonzepten im Kunstmuseum der Gegenwart*. Diss. Ludwigsburg, 2004. URL: <http://elib.uni-stuttgart.de/opus/volltexte/2004/1928/> [Stand: Januar 2005].
- Wallach 1992: Wallach, Alan: „The Museum of Modern Art: The Past’s Future“. In: Frascina, Francis/Harris, Jonathan (Hrsg.): *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*. London: Phaidon Press Limited, 1992, S. 282–291.
- Waterschoot 1981: Waterschoot, H.: „De Mail Art van van Beveren“. In: *KNACK (Kulturkrant)*, 4.3.1981, S. 70.
- Weinberg 1998: Weinberg, Manfred: „Ein Seismograph für geistigen Erbgutsverkehr. Sieben Bemerkungen zur Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Aby Warburgs sowie zu Sammeln, Bibliophilie und Exzentrik“. In: Assmann, Aleida/Gomille, Monika/Rippl, Gabriele (Hrsg.): *Sammler-Bibliophile-Exzentriker*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1998 (= Literatur und Anthropologie; 1). S. 117–137.
- Weiner [1969] 1998: Weiner, Lawrence [1969]: „Statements“. In: Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Bd. 2. 1940–1991. Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1998, S. 1075. [Hier überarbeitet; erstes Statement erstveröffentlicht in: Weiner, Lawrence: „Statements“. In: *January 5-31 1969*. Katalog der Ausstellung in New York, Seth Siegelau, 5.-31.1.1969. New York, 1969; dt.: Weiner, Lawrence: „Statements“. In: *documenta 5: Befragung der Realität. Bildwelten heute*. Kata-

- log der Ausstellung in Kassel, Museum Fridericianum u. a., 1972, 17.82 (1); engl. u. dt. ebd. (2).] Welch 1995: Welch, Chuck (Hrsg.): *Eternal Network. A Mail Art Anthology*. Calgary, Alberta (Kanada): University of Calgary Press, 1995.
- Wessely 1987: Wessely, Anna: „About the World Art Post competition“. In: Ausst.-Kat. Budapest 1982a, S. 6.
- Wessely 1993: Wessely, Anna: „Art as Archive“. In: *Budapest Review of Books. A Critical Quarterly* 5, Nr. 4, Winter 1993, S. 166–170.
- Williams 1967: Williams, Emmett (Hrsg.): *Anthology of concrete poetry*. New York: Something Else Press, 1967.
- Wilmes 1995: Wilmes, Ulrich: „Gedanken zu einer Vorstellung des Gegenteils“. In: Ausst.-Kat. Wien 1995, S. 49–61.
- Wittgenstein TLP: Wittgenstein, Ludwig: *Werkausgabe*. Bd. 1. *Tractatus logico-philosophicus*. Hrsg. von Joachim Schulte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 501).
- Wittgenstein PU: Wittgenstein, Ludwig: *Werkausgabe*. Bd. 1. *Philosophische Untersuchungen*. Hrsg. von Joachim Schulte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 501).
- Wojciechowski 1977: Wojciechowski, Aleksander: *Polnische Malerei der Gegenwart. Richtungen, Programme, Werke*. Warschau: Verlag Interpress, 1977.
- Workshop [2000] 2004: Workshop of the Film Form [2000]: „Manifesto“. In: Ausst.-Katalog New York 2004, S. 15–22. [Entstanden 1975; Originalversion: Warsztat Formy Filmowej: „Manifest“. In: Łódzki Dom Kultury/Galeria FF (Hrsg.): *Żywa Galena, Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1992*. Bd. 1. 1969–1981. Łódz, 2000, S. 162f.]
- Wuggening 1996: Wuggening, Ulf: „Macht und Ohnmacht der Kunstkritik“. In: Weibel, Peter (Hrsg.): *Quantum Daemon. Institutionen der Kunstgemeinschaft*. Wien: Passagen, 1996, S. 239–296.
- Zimmer 1988: Zimmer, Dieter E.: *Redens Arten. Über Trends und Tollheiten im neudeutschen Sprachgebrauch*. Zürich: Haffmanns, 1988.
- Zona Archives 1976: „Inbound/Outbound“. Ankündigungsschreiben, Oktober 1976. [Unveröffentlichtes Ankündigungsschreiben; Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]
- Zona o. J.: Zona Art Organization: *Zona: A non-profit Art Space and Archives in Florence*. Florenz, o. J. [Unveröffentlichtes Manuskript; Zona Archives, Florenz]
- Zwirner 1997: Zwirner, Dorothea: *Marcel Broodthaers: Die Bilder–die Worte–die Dinge*. Köln, 1997.

Unveröffentlichte Briefe

1960er Jahre

- Brief von Dick Higgins an Hanns Sohm vom 30.7.1964. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]
- Brief von Dieter Roth an Hanns Sohm vom 27.3.1969. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart; Fragment, zit. in: Conzen-Meairs 1991a, S. 8.]

1970er Jahre

- Brief von Hanns Sohm an David F. Mayor vom 6.4.1971. [Kopie, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]
- Brief von Hanns Sohm an Mike Weaver vom 19.5.1971. [Kopie, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart; unter der Korrespondenz mit David Mayor]
- Brief von David F. Mayor an Hanns Sohm vom 3.6.1971. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]
- Brief von Hanns Sohm an David F. Mayor vom 10.6.1971. [Kopie, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]
- Postkarte von György Galántai an Hanns Sohm, o.D. [1972] [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]
- Brief von György Galántai an Hanns Sohm, o.D. [1972] [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]
- Brief von Hanns Sohm an David F. Mayor vom 5.4.1973. [Kopie, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]
- Brief von Peter van Beveren an Hanns Sohm vom 17.5.1973, Middelburg. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]
- Brief von Peter van Beveren an Hanns Sohm vom 17.5.1973. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]
- Brief von Hanns Sohm an David F. Mayor vom 1.10.1973. [Kopie, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]
- Brief von Hanns Sohm an David F. Mayor vom 28.10.1973. [Kopie, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]
- Brief von Norman Rosenthal an Hanns Sohm vom 13.2.1974. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart; Fragment, zit. in: Conzen-Meairs 1991a, S. 15.]
- Brief von Maurizio Nannucci an John M. Armleder vom 21.3.1974. [Archiv John M. Armleder/Ecart, Cabinet des estampes, Genf]
- Brief von John M. Armleder an Maurizio Nannucci vom 2.4.1974. [Archiv John M. Armleder/Ecart, Cabinet des estampes, Genf]
- Brief von Hanns Sohm an Klaus Groh vom 21.6.1975. [Kopie, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von Maurizio Nannucci an John M. Armleder vom 28.11.1975, Florenz. [Archiv John M. Armleder/Ecart, Cabinet des estampes, Genf]

Brief von Maurizio Nannucci an John M. Armleder vom 31.12.1975. [Archiv John M. Armleder/Ecart, Cabinet des Estampes, Genf]

Brief von Maurizio Nannucci an Hanns Sohm vom 19.1.1976, Florenz. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von Hanns Sohm an Silke Paull vom 28.1.1976. [Kopie, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart; Fragment, zit. in: Conzen-Meairs 1991a, S. 9.]

Brief von Maurizio Nannucci an John M. Armleder vom 23.3.1976, Florenz. [Archiv John M. Armleder/Ecart, Cabinet des Estampes, Genf]

Brief von Jean Brown an Hanns Sohm vom 20.5.1976. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von Hanns Sohm an Maurizio Nannucci vom 13.7.1976. [Kopie, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von Peter van Beveren an Hanns Sohm vom 15.7.1976, Rotterdam. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von Jean Sellem an Peter van Beveren vom 25.7.1976, Poznań. [Nachlass van Beveren, Studienzentrum für Künstlerpublikationen/ASPC in der Weserburg | Museum für moderne Kunst]

Brief von Hanns Sohm an Peter van Beveren vom 29.7.1976. [Kopie, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von Peter van Beveren an Hanns Sohm vom 29.7.1976, Middelburg. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von Peter van Beveren an Hanns Sohm, 2.8.1976, Middelburg. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von Hanns Sohm an Peter van Beveren vom 13.11.1976. [Kopie, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von David F. Mayor an Hanns Sohm vom 20.12.1971. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von Aart van Barneveld an Hetty Huisman und Grietha Jurriens, o.J., Amsterdam. [1976] [Archiv Hetty Huisman, Amsterdam]

Brief von John M. Armleder an Hanns Sohm vom 25.2.1977. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von Hanns Sohm an John M. Armleder vom 26.2.1977. [Kopie, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von Hanns Sohm an John M. Armleder, 9.3.1977, Markgröningen. [Kopie, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von Peter van Beveren an Hanns Sohm vom 31.7.1977, Middelburg. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von Hanns Sohm an Ulises Carrión vom 5.9.1977. [Kopie, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von Mike Crane an Peter van Beveren vom 24.9.1977. [Nachlass van Beveren, Studienzentrum für Künstlerpublikationen/ASPC in der Weserburg | Museum für moderne Kunst]

Brief von Ulises Carrión an Hetty Huisman und Grietha Jurriens vom 26.9.1977, Amsterdam. [Archiv Hetty Huisman, Amsterdam]

Brief von Hanns Sohm an Maurizio Nannucci vom 11.12.1977. [Kopie, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von Ulises Carrión an John M. Armleder vom 31.12.1977. [Archiv John M. Armleder/Ecart, Cabinet des estampes, Genf]

Brief von Hanns Sohm an John M. Armleder vom 25.7.1978. [Kopie, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von Gilbert Silverman an Hanns Sohm vom 6.9.1978. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von Hanns Sohm an Milan Knížák vom 26.11.1978. [Kopie, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von John M. Armleder an Hanns Sohm vom 12.12.1978. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von Hanns Sohm an Milan Knížák, o.J. [1978] [Kopie, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart; Fragment, zit. in: Conzen-Meairs 1991a, S. 15.]

Brief von Gilbert Silverman an Hanns Sohm, o.J. [1978] [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von Maurizio Nannucci an Hanns Sohm vom 5.6.1979. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von Maurizio Nannucci an Hanns Sohm vom 28.6.1979. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

1980er Jahre

Brief von Hanns Sohm an einen ‚Privatsammler‘ vom 30.1.1980. [Kopie, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart; Fragment, zit. in: Conzen-Meairs 1991a, S. 7.]

Brief von György Galántai an Hanns Sohm vom 6.4.1981. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von Hanns Sohm an György Galántai vom 19.4.1981. [Kopie, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von György Galántai an Hanns Sohm vom 7.5.1981. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von György Galántai an Hanns Sohm vom 15.6.1981. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von Jean Brown an György Galántai vom 28.2.1982. [Artpool Art Research Center, Budapest]

Brief von Hanns Sohm an Ulises Carrión vom 2.5.1982. [Kopie, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Brief von Ulises Carrión an Hanns Sohm vom 2.5.1982. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]
 Brief von Géza Pernecky an Hanns Sohm vom 6.8.1982. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]
 Brief von Ulises Carrión an Hanns Sohm, o.J. [1982] [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]
 Brief von Jean Brown an Julia Klaniczay und György Galántai vom 29.1.1983. [Artpool Art Research Center, Budapest]
 Brief von Jean Brown an Julia Klaniczay und György Galántai vom 3.6.1984. [Artpool Art Research Center, Budapest]
 Brief von Jean Brown an Julia Klaniczay und György Galántai vom 17.8.1984. [Artpool Art Research Center, Budapest]
 Brief von Jean Brown an Julia Klaniczay und György Galántai vom 20.8.1984 [Artpool Art Research Center, Budapest]

1990er Jahre

Brief von Guy Schraenen an Hanns Sohm vom 20.9.1990. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]
 Brief von Hanns Sohm an Maurizio Nannucci vom 12.7.1991, Markgröningen. [Kopie, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]
 Rundbrief von Artpool, 20.12.1995, Budapest. [Artpool Art Research Center, Budapest]
 Brief von György Galántai an Hans-Joachim Neubauer (DAAD), 5.12.1999, Budapest. [Brief für eine Publikation über die Berliner DAAD-Stipendien; Artpool Art Research Center, Budapest]

Undatierte Korrespondenz

Brief von Hanns Sohm an David F. Mayor, o.J. [Kopie, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]
 Postkarte von Maurizio Nannucci an Hanns Sohm, o.J. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]
 Briefe von Ken Friedman an John M. Armleder, o.J. [Archiv John M. Armleder/Ecart, Cabinet des estampes, Genf]
 Brief von Maurizio Nannucci an Hanns Sohm, o.J. [Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart]

Audio-Arbeiten

Audio-Arbeit Amsterdam 1984: Carrión, Ulises: *Trios & Boleros*. Amsterdam: Own Edition/Time Based Arts, 1984. [Spanisch]
 Audio-Arbeit Antwerpen 1977: Carrión, Ulises: *The Poet's Tongue*. Antwerpen: Guy Schraenen éditeur, 1977.
 Audio-Arbeit Budapest 1987: Artpool Archive (Hrsg.): *'Artpool Radio', 1983–1987*. Budapest, 1987. [Klangdokumentationen und Klangexperimente; 8 Ausgaben als Kassetten-Edition]
 Audio-Arbeit Florenz 1978: Nannucci, Maurizio: *Parole/words/mots/wörter*. 33 tr. Florenz: Recorthings/Zona Edizioni, 1978.
 Audio-Arbeit Florenz 1988: Nannucci, Maurizio (Hrsg.): *'Audio Intellect', an anthology of artist's audio-works* (Acconci, Baldessari, Byars, Coleman, Downsbrough, Filliou, Gerz, Iannone, Levine, Nannucci, Sarkis, Weiner). 33 tr. Florenz: Recorthings/Zona Archives, 1988.
 Audio-Arbeit Florenz 1989a: Nannucci, Maurizio (Hrsg.): *'Fluxus anthology'*. (Andersen, Beuys, Cage, Corner, Filliou, Friedman, Hidalgo, Higgins, Knizak, Knowles, Marchetti, Oldenburg, Ono, Paik, Vautier, Vostell, Watts, Young). 33 tr. Florenz: Recorthings, 1989. [Schallplatte]
 Audio-Arbeit Florenz 1989b: Nannucci, Maurizio (Hrsg.): *'Fluxus Anthology'. A collection of music and sound events*. Florenz: Recorthings/Zona Archives Edizioni, 1989. [CD]
 Audio-Arbeit Florenz 1995: Nannucci, Maurizio (Hrsg.): *Zonaradio/Keeping Time*. Florenz: Zona Archives; Bourges: Ecole Nationale des Beaux-Arts, 1995.
 Audio-Arbeit Milan 1975: *'Poesia sonora'/Antologia internazionale di ricerche fonetiche a cura di Maurizio Nannucci* (Cobbing, Chopin, De Vree, Dufrene, Gysin, Hansen, Heidsieck, Jandl, Lora Totino, Mon, Nannucci, Petronio). 33 tr. Milan: CBS, 1975.

Filme und Videos

- Film 1960: Gruppe Cela: *Cela*. 16mm, 20 min, 1960.
- Film 1982/83: Galántai, György: *Bélyegfilm/Stampfilm*. Produktion: Béla Balázs Studio. 16mm, schwarz/weiß, 36 min., 1982/83.
- Film 1986a: *Fröhliche Wissenschaft: Das Archiv Sohm*. Produktion: SDR III. Text: Anne Krauter. 1986. [Sendung der Fernsehreihe „Kultur aktuell“, SDR III, 21.11.1986]
- Film 1986b: Gruppe Zeittransgraphie: *Zeittransgraphie*. Regie: Dtsch. Film- u. Fernsehakademie. 45 min., 1986.
- Film 1996: *PYTANIA DO SIEBIE – GALERIA WYMIANY J. ROBAKOWSKIEGO. GALERII w Muzeum Okręgowym im. L. Wyczółkowskiego, Bydgoszcz*. Produktion: Exchange Gallery/OTV Łódź. Text: Józef Robakowski. 25 min., 1996. [Sendung der Fernsehreihe „Underzenie Sztuki. Art Noc“, TVP Programm II, Warschau]
- Film 1997: *DZIEWIĘĆ PRZESTRZENI – SZTUKA Z POLSKI 1945–1996*. Produktion: Galeria Múcsarnok (Budapest). Redaktion: Józef Robakowski. 26 min., 1997. [Sendung der Fernsehreihe „Underzenie Sztuki. Art Noc“, TVP Programm II, Warschau]
- Video 1978: Carrión, Ulises: „A Book“. In: *Videozine three*. San Francisco (USA): La Mamelle Inc. Video Productions, 1978.
- Video 1987: Carrión, Ulises: *Bookworks revisited part 1: a selection*. 1987.

Internetreferenzen

- Das Archiv des Museums of Museums – Johan van Geluwe: „Museum voor Denkbeelden, Geheugen en Geweten der Conceptuele Kunst“. URL: <http://www.keom.de/archive/geluwe/inhalt/285.html> [Stand: Januar 2005].
- Das Archiv des Museums of Museums – Johan van Geluwe: „Musée des Vampires“. URL: <http://www.keom.de/archive/geluwe/inhalt/286.html> [Stand: Januar 2005].
- Artpool Art Research Center: „Publications“. URL: <http://www.artpool.hu/Publications.html> [Stand Januar 2005].
- Artpool Art Research Center: „Publications 1979–1991“. URL: <http://www.artpool.hu/Publications79-91.html> [Stand: Mai 2004].
- Artpool Art Research Center. URL: <http://www.artpool.hu/boglar/default.html> [Stand: September 2004].
- Artpool Art Research Center: „Balatonboglár“. URL: <http://www.artpool.hu/Artpool.html> [Stand: September 2004].
- Artpool Art Research Center: „A BOGLÁRI ESEMÉNYEK külföldiek“. URL: http://www.artpool.hu/boglar/muv/index_W.html [Stand: September 2004].
- Artpool Art Research Center: „A BOGLÁRI ESEMÉNYEK magyarok“. URL: http://www.artpool.hu/boglar/muv/index_H.html [Stand: September 2004].
- Artpool Art Research Center: „Artpool“. URL: <http://www.artpool.hu> [Stand: Januar 2004].
- Artpool Art Research Center: „Artpool-Art-Tour 1982“. URL: <http://www.artpool.hu/events/ArtTour82/default.html> [Stand: Oktober 2004].
- Artpool Art Research Center: „Artpool Events 1979–1991“. URL: <http://www.artpool.hu/events79-91.html> [Stand: Oktober 2004].
- Artpool Art Research Center: „Artpool Events 1992–1997“. URL: <http://www.artpool.hu/events92-97.html> [Stand: September 2004]. [Artpool Art Research Center: „Artpool Exhibition, Projects, Events From 1992“. URL: <http://www.artpool.hu/events-from92.html>] [Stand: November 2007]
- Artpool Art Research Center: „Artpool P60“. URL: <http://www.artpool.hu/P60/about.html> [Stand: Oktober 2004].
- Artpool Art Research Center: „Artpool Radio“. URL: <http://www.artpool.hu/sound/radio/1.html> [Stand: Oktober 2004].
- Artpool Art Research Center: „AZ ARTPOOL MŰVESZETKUTATÓ KÖZPONT KIADVÁNYAI“. URL: <http://www.artpool.hu/Publicationshu.html> [Stand: Oktober 2004].
- BASE/Progetti per l'Arte: „Paolo Masi e Pier Luigi Tazzi. Pro memoria locale“. URL: <http://www.baseitaly.org/masi.html> [Stand: April 2005].
- BASE/Progetti per l'Arte: „BASE/Progetti per l'Arte“. URL: <http://www.baseitaly.org> [Stand: April 2005].
- Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: „Mario Mariotti“. URL: <http://www.italian.it/mariomariotti/> [Stand: April 2005].
- Bleus, Guy: „Mail Art“. URL: <http://www.mailart.be> [Stand: Juni 2005].
- Bunting, Linda [1997]: „Inventory of the Jean Brown Papers, 1815–1995. Retrieved June 15, 2004, from The J. Paul Getty Archive, Getty Research Institute Library“. URL: http://www.getty.edu/research/tools/special_collections/jnbrownm4.html [Stand: Juni 2005].
- Bunting, Linda [1997]: „Inventory of the Jean Brown Papers, 1815–1995. Retrieved June 15, 2004, from The J. Paul Getty Archive, Getty Research Institute Library“. URL: http://www.getty.edu/research/conducting_research/finding_aids/jnbrown_m6.html [Stand: Juni 2005].

Cinémathèque Française. URL: <http://www.cinemathequefrancaise.com/htm/presentation/histoire.asp> [Stand: November 2004].

Döhl, Reinhard: „Die sechziger Jahre in Stuttgart. Ein Exkurs“. URL: <http://www.uni-stuttgart.de/ndl1/stuttg60.htm> [Stand: Februar 2004].

Franklin Furnace: „Franklin Furnace“. URL: <http://www.franklinfurnace.org> [Stand: April 2004].

Frieling, Rudolf: „Gábor Bódy, ‚Infermental‘“. URL: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/infermental/> [Stand: Januar 2005].

Galántai, György. URL: <http://www.galantai.hu/diary/SpaceWorks.html> [Stand: Oktober 2004]. [Tagebucheintrag, 4.12.1970]

Galántai, György: „Galántai’s Diary/Galántai Naplója“. URL: <http://www.galantai.hu/> [Stand: Oktober 2004].

Guzek, Łukasz: „Energy vs Form: The War Between Postmodernism and Modernism“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/guzek.htm> [Stand: Januar 2005].

James Branch Cabell Library: „To and From. Davi Det Hompson Correspondents. Jean Brown“. URL: <http://www.library.vcu.edu/jbc/speccoll/davidetbrown.html> [Stand: Juni 2005].

„Józef Robakowski’s Multimedia Exchange Gallery“. [Józef Robakowski im Interview with Alicja Cichowicz] URL: <http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/english/wywiad.html> [Stand: Januar 2005].

Music Information Center Austria (mica): „Albert Mayr“. URL: http://alt.mica.at/person/person_detail.asp?clr=5&iID=58148 [Stand: April 2005].

National Gallery of Canada: „Cybermuse“. URL: http://cybermuse.gallery.ca/cybermuse/enthusiast/metropole/index_e.jsp# [Stand: Juni 2005]. [Online-Katalog der Art Metropole Collection]

Kulturverein Milbertshofen: „Albert Mayr“. URL: http://ourworld.compuserve.com/Homepages/kulturverein_milbertshofen/mayr.html [Stand: April 2005].

Pape, Rotraut [1998]: „Infermental. Wie ein unabhängiges Netzwerk entsteht“. URL: http://www.werkleitz.de/~pape/d/04projects/01whatisinfermental/infermental_pape.html [Stand: Januar 2005].

Pettina, Gianni: „Gianni Pettina“. URL: <http://www.giannipettina.it> [Stand: April 2005].

Pettina, Gianni: „Radicals“. URL: <http://www.giannipettina.it/inglese/radical/ecentro.htm> [Stand: April 2005].

Robakowski, Józef: „Józef Robakowski. Works“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/main.html> [Stand: Januar 2005].

Robakowski, Józef: „Exchange Gallery/Galeria Wymiany“. URL: <http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl> [Stand: Januar 2004].

Robakowski, Józef [1999]: „Thermograms“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/term.htm> [Stand: Januar 2005].

Robakowski, Józef: „Józef Robakowski“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/net/main.html> [Stand: Januar 2005].

Robakowski, Józef: „Art Till it Hurts“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/art.htm> [Stand: Januar 2005].

Robakowski, Józef: „Mental Objects from Exchange Gallery International Collection“. URL: http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/obiekt_mentalne/mental_objects.html [Stand: Februar 2005]. [Poln. Originalversion: Robakowski 2003].

Ronduda, Łukasz: „Polskie filmy asemblingowe lat 70 [Polish Assembling Films]“. URL: <http://www.csw.art.pl/archfilm> [Januar 2005].

Sackner Archive: „The Sackner Archive of Visual and Concrete Poetry“. URL: <http://www.rediscov.com/sacknerarchives> [Stand: Juni 2005].

Shiomi, Mieko (früher Chieko Shiomi): „Fluxus Collectors in Northern Italy“. URL: <http://www.sukothai.com/X.SA.07/X7.shiomi.f1.html> [Stand: Februar 2004].

Tate Archive: „Archive Collection: David Mayor/Fluxshoe/Beau Geste Press“. URL: <http://www.tate.org.uk/collections/mayor.htm> [Stand: Februar 2004].

Ujma, Magdalena: „Ardent Love“. URL: <http://www.robakowski.net/eng/htm/ujma.htm> [Stand: Januar 2005].

Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM): „Infermental“. URL: <http://www.infermental.de> [Stand: Juni 2005].

235 Media Art GmbH. URL: <http://www.art.235media.de/> [Stand: Februar 2004].

235 Media Art GmbH. URL: <http://www.art.235media.de/index.php?show=1> [Stand: Februar 2005].

