Kunststreik!

Radikale Ideen der Kunstverweigerung bei Gustav Metzger und Stewart Home

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
Lena Griesbeck
aus
München
2020

Referentin: Prof. Dr. Burcu Dogramaci
Korreferent: Prof. Dr. Kerstin Pinther
Tag der mündlichen Prüfung: 10.4.2018

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich den Personen meinen Dank aussprechen, ohne deren Unterstützung diese Dissertation nicht zustande gekommen wäre.
Mein erster Dank gilt meiner Doktormutter Prof. Dr. Burcu Dogramaci für die Betreuung dieser sowie bereits vorausgegangener Arbeiten. Zudem danke ich Prof. Dr. Kerstin Pinther für die Übernahme des Zweitgutachtens dieser Dissertation.
Besonderer Dank gebührt den Künstlern, deren Werke diese Arbeit bespricht. Dabei bleibe ich vor allem Gustav Metzger verbunden, der sich über mehrere Jahre immer wieder die Zeit nahm, sich mit mir zu treffen, wobei unsere Gespräche nicht nur Grundlage für diese Arbeit waren, sondern mich auch persönlich bereicherten. Dies gilt ebenso für Stewart Home, der die Zeit für mehrere Interviews mit mir erübrigte und mir auch danach im E-Mail-Kontakt stets mit Informationen weiterhalf.
Nicht weniger schätze ich die Mühe zahlreicher Personen sowie MitarbeiterInnen aus Institutionen, die mir während des Arbeitsprozesses zur Seite standen und auf vielfältige Weise die Entstehung dieser Dissertation ermöglichten. Ich kann hier nur ein paar nennen. So danke ich Dr. Justin Hoffmann für frühe Gespräche, in denen der Grundstein für die Idee dieser Arbeit gelegt wurde. Ebenso bedanke ich mich bei Dr. Luise Horn, die sich immer Zeit für meine Fragen nahm und mich meine Begeisterung für das Thema meiner Dissertation nie vergessen ließ. Ula Dajerling, die als Gustav Metzgers Assistenz meine Treffen mit ihm erst ermöglichte und stets eine hilfsbereite Ansprechpartnerin blieb, verdient ebenso meine Wertschätzung.
Meinen Verbündeten, meinen Freunden, meinen Geschwistern und meinem Freund bin ich zu größtem Dank verpflichtet. Ihr Beistand und ihre gutmütigen Worte haben mir immer wieder die nötige Kraft und das Durchhaltevermögen gegeben, um die Arbeit fertigstellen zu können.
Als letztes danke ich meinen Eltern, die mir stets das Beste wünschten und doch alle meine Entscheidungen mittrugen. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung 3
I.1. Einführung in das Thema 3
I.2. Quellenlage, Forschungsstand und Rezeption 6
I.3. Vorgehensweise und Fragestellungen 14
II. Gustav Metzger und die *Years without Art* 19
II.1. Gegen die Kommerzialisierung der Kunst 19
II.1.1. Metzgers kritische Haltung 19
II.1.2. Die Kritik im Konzept der Auto-destructive Art 25
II.1.3. Das Kunstsystem Anfang der 1970er-Jahre 42
II.1.3.1. Diskrepanz von Kunstmarkt und Gegenkultur 42
II.1.3.2. Metzgers kunstpolitische Organisation und Demonstration 48
II.2. *Years without Art* (1977–1980) 56
II.2.1. Der Aufruf zu Jahren ohne Kunst 56
II. 2.2. Kontext der Veröffentlichung – *Art into Society, Society into Art* 64
II.2.2.1. Analyse des Bezugsrahmens 65
II. 2.2.2. Bedingungen der Rezeption 70
II.3. Gustav Metzgers Jahre ohne Kunst (1975–1995) 76
II.3.1. Zur Neu-Definition der *Years without Art* 76
II.3.2. Neues Schaffen und neues Denken 80
II.3.2.1. Metzgers Lebensumstände während der *Years without Art* 80
II.3.2.2. „Years with Art History“ 83
II.3.3. Bedeutung von Rückzug, Regeneration und dem Nichts 93
II.4. Auswirkung und Wertung der *Years without Art* 99
II.4.1. Metzgers Rückkehr in die Kunstwelt 99
II.4.2. Auswirkungen auf Werk und Anerkennung 101
III. Stewart Home und der *Art Strike* 109
III.1. Neoism als neuer Kontext der Idee 109
III.1.1. Aufbau und Programmatik 109
III.1.2. Transformation der Bewegung 118
III.1.2.1. Stewart Homes Prä-Neoismus-Aktivitäten 118
III.1.2.2. Die Konzepte Plagiarismus und Multiple Names 122
III.1.3. PRAXIS als Verbindung zwischen Neoism und *Art Strike* 133
III.2. *Art Strike* (1990–1993) 138
III.2.1. Zu Homes Verständnis vom Kunstsystem 138
III.2.2. Das Konzept vom *Art Strike* 142

III.2.2.1. Kunststreik als Akt des Klassenkampfes im kulturellen Bereich .. 143
III.2.2.2. Verknüpfung mit Streiks und Demonstrationen in der Kunst..... 152
III.2.3. *Art Strike* als internationale Debatte..... 156
III.2.3.1. Formierung der Art-Strike-Propaganda 157
III.2.3.2. Werkzeuge zur Bewerbung des Kunststreiks 160
III.2.3.3. Inhalte der Debatte 165
III.2.4. Aktivität und Inaktivität während des dreijährigen Kunststreiks 174
III.3. Paradoxe Historisierungsstrategien des Neoismus..... 179
III.3.1. Vorbereitungen zur kunsthistorischen Erfassung 181
III.3.2. Abschreckung der Kunsthistoriker..... 185
III.3.3. Neoistische Streits und andere Geschichtsmanipulationen..... 187
III.4. Auswirkung und Wertung des *Art Strike* 192
III.4.1. Homes Rückkehr in den Kunstbetrieb..... 192
III.4.2. Auswirkungen auf Homes Karriere als Künstler 198
IV. Vom Mythos Kunststreik – eine Zusammenfassung..... 202
V. Anhang 208
V.1. Literaturverzeichnis..... 208
V.2. Quellenverzeichnis..... 255
V.3. Abbildungen……...261
V.4. Interview…….300
V.4.1. Vorbemerkung der Verfasserin……..300
V.4.2. Interview Gustav Metzger……..……301

I. Einleitung

I.1. Einführung in das Thema

Nachdem der staatenlose Künstler Gustav Metzger (*1926 in Nürnberg) am 1. März 2017 in London im Alter von 90 Jahren verstarb,[1] erschien die Meldung in zahlreichen Zeitungen und Kunstzeitschriften, von der *New York Times,* dem *The Economist* bis zur *Texte zur Kunst*.[2] Die Medien berichteten nicht nur vom Tod des Künstlers und Aktivisten, sondern auch vom Tod eines „politischen Radikalen", der „Legende", dem „radikalen Kritiker". Sein Leben lang habe dieser gegen das kapitalistische System, die Kommodifizierung von Kunst, Umweltverschmutzung, Krieg und Unmenschlichkeit gekämpft und damit „Kunstgeschichte geschrieben".[3]

Dabei war Gustav Metzger bis Mitte der 1990er-Jahre der internationalen Kunstwelt eher unbekannt.[4] In London hatte er ab 1959 in mehreren Manifesten seine Kunstform der Auto-destructive Art propagiert, die (Selbst-)Zerstörung als wesentliches künstlerisches Gestaltungsmittel begreift. Als eine Form der „public art", der öffentlichen Kunst für Industriegesellschaften, war sie als eine Werkeinheit konzipiert, die sich durch Prozesse auflöst bzw. in sich zerfällt. Der Zerfallsprozess sollte 20 Jahre nicht überschreiten.[5] Durch den Automatismus der Destruktion trat der Künstler hinter dem Werk zurück: Er entwickelte dessen Konzept und Anfangsgestalt, die Endgestalt formte jedoch ein chemischer oder physikalischer Vorgang.[6] Verbunden mit der linken Bewegung der 1960er-Jahre zur Veränderung der Gesellschaft, wandte sich die autodestruktive Kunst bewusst gegen den Kapitalismus sowie den Sowjet-Kommunismus.[7] Metzgers Kunstform spiegelte das Zerstörungspotenzial der Gesellschaft wider. Sie sollte eine Demonstration gegen den Krieg, die nukleare Aufrüstung und kapitalistische Werte sein.[8]

Indem die Auto-destructive Art sich durch das Prinzip der Selbstauflösung gegen die Grundlage jeder Vermarktung stellte und im Automatismus ihrer Zerstörung die glorifizierte Rolle des Künstlers[9] hinterfragte, drückte sie Metzgers Kritik an den Grundregeln eines auf Kapitalanhäufung und Wertsteigerung beruhenden Kunstsystems

---

[1] Vgl. Anonym 2017; Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 88. Metzger war bis zu seinem Tod, obwohl er die meiste Zeit seines Lebens in England gelebt hatte, staatenlos und beharrte auch auf diesen Zustand. Vgl. Breitwieser 2017.

[2] Vgl. Anonym 2017; Breitwieser 2017; Grimes 2017.

[3] Vgl. Stage 2017; Breitwieser 2017; Grimes 2017.

[4] Vgl. Hoffmann 1997a; Unterdörfer 1999a, S. 11, 13.

[5] Vgl. Hoffmann 1995, S. 43-44; Metzger 1959.

[6] Vgl. Hoffmann 1995, S. 43; Seifermann 1999.

[7] Vgl. Metzger 1960; Unterdörfer 1999a, S. 13.

[8] Vgl. Metzger 1960; ders. 1961.

[9] Als Kunsthistorikerin ist sich die Verfasserin dieser Arbeit der Problematik bei der Verwendung des generischen Maskulinums bewusst, aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird er jedoch verwendet. Gemeint ist stets sowohl die weibliche als auch die männliche Form.

aus.[10] Sein Ziel war die Errichtung einer großen Skulptur im öffentlichen Raum gewesen. Trotz jahrelanger Bewerbung seines Konzepts war es ihm jedoch nicht gelungen, einen Sponsor für die Produktion eines solchen Monuments zu finden. Viele seiner geplanten Projekte konnten nicht realisiert werden und verblieben im Status der Idee, festgehalten lediglich durch Manifeste, Modelle oder Vorträge.[11] Seine Veröffentlichungen und die wenigen Werke, die von ihm umgesetzt werden konnten, thematisierten jedoch auf unterschiedliche Art und Weise die Ablehnung des kapitalistischen Kunstmarktes. Die schwierige Situation und kritische Haltung des Künstlers führten schließlich zu einem radikalen Schritt. Anstatt sich mit einem Exponat an der Ausstellung *Art into Society, Society into Art* im Londoner Institute of Contemporary Arts (ICA) zu beteiligen, veröffentlichte er 1974 im Ausstellungskatalog einen manifestartigen Text. Darin sprach er sich gegen die herrschenden Methoden der Produktion, Präsentation und des Konsums von Kunst aus und rief zu *Years without Art* auf, einem Streik, der von 1977 bis 1980 dauern sollte.[12]

Metzgers Vision: Weltweit würden Künstler ihre Arbeit für drei Jahre niederlegen, um das Kunstsystem durch den kollektiven Rückzug zum Zusammenbruch zu führen. Galerien und Museen sollten zum Schließen gezwungen, das Netz von Kunsthändlern, Medien und Kunstinstitutionen zerstört werden. Danach sollte der Aufbau von gerechteren Formen für Verkauf und Präsentation von Kunst möglich sein. Während der Jahre ohne Kunst, so Metzgers Idee, könnten sich die Beteiligten mit historischen, sozialen und ästhetischen Thematiken auseinandersetzen.[13]

Trotz der Radikalität des Aufrufs kam es zu keiner Reaktion. Der Künstler selbst verschwand allerdings kurz danach bis in die 1990er-Jahre hinein aus der Kunstwelt.[14] So kam es, dass Gustav Metzger Mitte der 1980er-Jahre kaum jemandem mehr ein Begriff war. In der Londoner Kunstszene vernahm man höchstens Gerüchte darüber, wie dieser hier und dort auftauchte, während er durch Europa reiste.[15]

Zur selben Zeit erweckte sein fast vergessener Aufruf erstmals Interesse, allerdings in einem ganz anderen Kontext: Der aus der Punkszene kommende Londoner Underground-Schriftsteller[16] und -Künstler Stewart Home (*1962 in London) stieß 1985 auf die Idee zu den *Years without Art*.[17] Er war Mitglied im Neoism, einem subkultu-

---

[10] Vgl. Unterdörfer 1999a, S. 13; Seifermann 1999, S. 9.

[11] Vgl. Bowron 1999, S. 47; Hoffmann 2005, S. 21; Gustav Metzger zitiert nach ebd.

[12] Vgl. Hoffmann 1995, S. 53; ders. 1997a, S. 7; Kat. Ausst. Art into Society, Society into Art 1974; Metzger 1974, S. 79.

[13] Vgl. Metzger 1974, S. 79.

[14] Vgl. Bowron 1999, S. 62; Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 311, 323-324.

[15] Vgl. Home Interview (LGA).

[16] Der Begriff „Underground“ steht in Zusammenhang mit Bewegungen um Stewart Home – wie beispielsweise dem Neoism – und beschreibt damit jene Szene, deren Aktivitäten außerhalb des Mainstreams verlaufen und sich oft dem Verständnis der breiten Masse entziehen.

[17] Vgl. Hoffmann 1997a, S. 9; Home o.J. b.

rellen Netzwerk von Künstlern, und hatte sich bis zu diesem Zeitpunkt mit kollektiven Pseudonymen und dem Plagiarism als künstlerischer Praxis beschäftigt. Nun entschloss er sich, seine Mitgliedschaft offiziell zu beenden und Metzgers Idee zu plagiieren.[18] So veröffentlichte er den Aufruf erneut unter dem Titel *ARTISTS STRIKE* – womit er zu einem Kunststreik aufrief, der diesmal von 1990–1993 stattfinden sollte.[19] In weiteren Texten stellte er die Mechanismen zur Definition von Kunst und die überhöhte Rolle des Künstlers in der Gesellschaft zur Debatte und konzipierte somit aus den *Years without Art* den *Art Strike*, der als Akt des Klassenkampfes im kulturellen Bereich gedacht war.[20]

Da Stewart Home den Aufruf Metzgers durch die ausgebliebene Beteiligung anderer Künstler als gescheitert empfand, setzte er selbst besonders viel Energie in die Werbung für die Idee vom Kunststreik. Dafür nutze er in den nächsten Jahren vor allem das von ihm gegründete Magazin *SMILE* und das von ihm in London organisierte *Festival of Plagiarism*. Nachdem entsprechende Festivals 1988 auch in San Francisco und Madison (USA) sowie weitere Veranstaltungen in Braunschweig (Deutschland) und Glasgow (Schottland) stattgefunden hatten, verbreitete sich die Idee international in der subkulturellen Szene der Mail Art und des Neoism. Nach der Organisation einer *Art Strike Mobilization Week* formierte sich in San Francisco das erste Art Strike Action Committee (ASAC). Weitere folgten in London (Großbritannien), Cork (Irland) und Baltimore (USA). Zahlreiche Beteiligte erstellten Texte, Flyer und Pamphlete und bewarben den Kunststreik mit bedruckten Ansteckern, Ballons oder T-Shirts.[21] Die entstandene Debatte baute Homes – beziehungsweise Metzgers – ursprüngliches Konzept weiter aus, entwickelte zahlreiche Gegenvorschläge und diskutierte die Bedeutung des Streiks mit Witz, Ironie und der Entwicklung von Paradoxien.[22] Trotz der zahlreichen internationalen Beteiligung an der Bewerbung blieb Stewart Home jedoch scheinbar der Einzige, der zu Beginn der 1990er-Jahre den Streik für volle drei Jahre umsetzte und aufhörte zu schreiben, Veranstaltungen zu organisieren oder Musik zu machen. Die Debatte um den Kunststreik wurde währenddessen von anderen Beteiligten in der subkulturellen Szene lebendig gehalten.[23] Diese Arbeit widmet sich der Untersuchung der *Years without Art* und des *Art Strike*.[24] Nachdem das Phänomen des Kunststreiks bisher nur wenig kunsthistorisch aufgearbeitet wurde, soll die ausführliche Analyse und

---

[18] Vgl. Home 1993; Marchart 1997, S. 31-32.
[19] Vgl. Hoffmann 1997a, S. 9-10; Home / Metzger 1985 (SHA).
[20] Vgl. Home 1987d; ders. 1989b; ders. 1991a; Stewart Home zitiert nach Reynolds 1991.
[21] Vgl. Home 1987d; ders. 1991a; ders. 1993.
[22] Vgl. Home Interview (LGA).
[23] Vgl. Home 1993.
[24] Da die *Years without Art* wie *der Art Strike* in dieser Arbeit nicht nur als Text, Idee oder Konzept, sondern auch als künstlerisches Werk betrachtet wird, erfolgt die Titelnennung im Folgenden kursiv.

den Vergleich beider Konzepte einen wichtigen Beitrag zu seiner Erforschung leisten.

I.2. Quellenlage, Forschungsstand und Rezeption

Obwohl Gustav Metzger in den Londoner Künstlerkreisen der 1960er-Jahre eine anerkannte Persönlichkeit war, trat er im regulären Ausstellungsbetrieb dieser Zeit kaum in Erscheinung. Somit blieb er bis in die 1990er-Jahre hinein für viele wichtige Akteure im Kunstsystem so gut wie unbekannt. Seine Manifeste, Schriften und Konzepte, die er meist in Form von Flugblättern oder Artikeln in Zeitschriften veröffentlichte, wurden kaum bemerkt und noch weniger kommentiert. Ab Ende der 1980er-Jahre begann jedoch ein kunsthistorisches Interesse an seinen Aktivitäten und es entstanden zwei Dissertationen:[25] Die amerikanische Kunsthistorikerin Kristine Stiles beschäftigte sich 1987 in ihrer Doktorarbeit mit dem von Metzger 1966 initiierten *Destruction in Art Symposium (DIAS),* eine Zusammenkunft von internationalen Künstlern, die sich in ihren Werken mit Zerstörung auseinandersetzten.[26] 1995 veröffentlichte Justin Hoffmann seine Dissertation zum Thema *Destruktionskunst*, in der er sich in einem Kapitel der Auto-destructive Art widmete.[27] Nachdem Metzger selbst anschließend *‚damaged nature, auto-destructive art'* publiziert hatte, in dem er das Konzept seiner Kunstform und Werkideen aus den 1960er-Jahren noch einmal zusammenfasste,[28] erschien *Manifeste Schriften Konzepte*.[29] Begleitend zur ersten Einzelausstellung des Künstlers, die 1997 in Deutschland stattfand, gab die Publikation erstmals seine gesammelten Texte in deutscher Sprache wieder und machte sie somit einem größeren Publikum zugänglich.[30] In den folgenden Jahren setzen sich Kuratoren und Kunst-Theoretiker wie Norman Rosenthal, Clive Phillpot, Mathieu Copeland, Andrew Wilson oder Hans Ulrich Obrist vermehrt mit Metzgers Werk auseinander und publizierten wissenschaftliche Texte sowie Interviews.[31] Neben den Doktorarbeiten zur Destruktionskunst und *DIAS* besteht heute somit der Großteil vorhandener Forschungsliteratur aus diesen Texten, die in Ausstellungskatalogen veröffentlich wurden. Unter den Katalogen ist besonders der Katalog zur Ausstellung der Generali Foundation in Wien, *Gustav Metzger. Geschichte Ge-*

---

[25] Vgl. Hoffmann 1997a; Unterdörfer 1999a, S. 11-13.
[26] Vgl. Stiles 1987. Siehe zu *DIAS* auch Stiles 2005.
[27] Vgl. Hoffmann 1995. Siehe auch Hoffmann 1997a, S. 9-10. Zum Kapitel über die *Auto-destructive Art* in Hoffmanns Dissertation siehe Hoffmann 1995, S. 43-54.
[28] Vgl. Metzger 1996; ders. 1996b.
[29] Vgl. Hoffmann 1997.
[30] Vgl. Hoffmann 1997a, S. 11. Die Ausstellung fand 1997 im Münchner kunstraum muenchen statt und wurde von Justin Hoffmann kuratiert. Vgl. ebd.
[31] Vgl. u.a. Copeland 2011; Copeland / Phillpot 2013; Obrist 2008; Rosenthal 1998; Wilson 2005.

schichte, von 2005 hervorzuheben. Er enthält Beiträge von Justin Hoffmann, Kristine Stiles und Andrew Wilson, zahlreiche Faksimiles von Metzgers Manifesten, weitere Originaltexte sowie die von Anna Artaker zusammengestellte Biografie des Künstlers. Damit kann er bis heute als Nachschlagewerk zu Metzger gesehen werden.[32] Im Anschluss an die beiden Publikationen zur Wanderausstellung *Gustav Metzger* in Oxford (1998) und Nürnberg (1999),[33] entstanden weitere kleinere Ausstellungskataloge von der Londoner Serpentine Gallery (*Decades: 1959–2009*, 2009), dem New Yorker New Museum (*Historic Photographs*, 2011) und dem Musée d'art contemporain de Lyon (*Supportive*, 2013).[34] Danach waren gerade die neueren Ausstellungen 2016, *We Must Become Idealists or Die* (Museo Jumex, Mexiko-Stadt) sowie die Metzger-Retrospektive *Act or Perish!* (Polen / Norwegen), mit besonders umfassenden Werkkatalogen verbunden.[35] Jüngst veröffentlicht wurde von Mathieu Copeland die Publikation *Gustav Metzger. Writings (1953–2016)*, eine Sammlung von mehr als 350 Texten des Künstlers. Sie trägt einmal mehr dazu bei, dass Metzgers Ideen, Konzepte und Beschäftigungsfelder auch nach seinem Tod erfahrbar werden.[36]

Die hohe Anzahl an Veröffentlichungen verdeutlicht, dass Metzger mittlerweile kunsthistorische Anerkennung entgegengebracht wird. Zuerst hatte sich die wissenschaftliche Aufarbeitung seines Werkes auf das Konzept der Auto-destructive Art und sein Wirken in den 1960er-Jahren konzentriert. Daran schloss die Bearbeitung seiner jüngeren Werke und Aktivitäten nach 1995 an, wodurch inzwischen beispielsweise auch seine umweltpolitische Arbeit vermehrt gewürdigt wird.[37] Der Zeitraum zwischen Metzgers Verschwinden nach seinem Aufruf zu den *Years without Art* und seinem Wiedereintritt in die Londoner Kunstwelt nahezu 20 Jahre später bildete allerdings lange Zeit eine Leerstelle in der Auseinandersetzung mit seinem Gesamtwerk: Nachdem Metzger sich damals scheinbar außerhalb des Kunstsystems gestellt hatte, schienen es viele Kunsthistoriker nicht für notwendig erachtet zu haben, diesen Bereich zu beleuchten. Erst die Kuratoren Samuel Dangel und Sören Schmeling maßen Metzgers Tätigkeiten aus den 1980er-Jahren eine größere Bedeutung bei. 2013 stellten sie die wiederentdeckte Bibliothek des Künstlers aus je-

---

[32] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005. Die von Clive Philpot für *‚damaged nature, auto-destructive art'* erstellte Biographie Metzgers war bereits von Luise Metzel für *Manifeste Schriften Konzepte* ins Deutsche übersetzt und überarbeitet worden. Anna Artaker fasste sie daraufhin erneut zusammen und erweiterte bzw. aktualisierte sie in Zusammenarbeit mit dem Künstler. Vgl. ebd., S. 87; Artaker 2005.

[33] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger 1998; Kat. Ausst. Ein Schnitt entlang der Zeit 1999.

[34] Vgl. Kat. Ausst. Decades 2009; Kat. Ausst. Historic Photographs 2011; Kat. Ausst. Supportive 2013.

[35] Vgl. Kat. Ausst. We Must Become Idealists or Die 2016; Kat. Ausst. Act or Perish! 2016.

[36] Vgl. Copeland 2019.

[37] Siehe dazu u.a. die Ausstellung zu Metzger im Frühjahr 2017 im Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice, die sich mit dem Titel *Remember Nature* explizit seinen Arbeiten aus dem Bereich Umwelt widmete. Vgl. Kat. Ausst. Remember Nature 2017, S. 7.

ner Zeit im Freiburger Morat-Institut unter dem Titel *Years without Art* aus.[38] Im Anschluss veröffentlichten Dangel und Schmeling 2016 den Text *Art History with a Gun*, der erstmals einige von Metzgers Aktivitäten aus diesem Zeitraum genauer beleuchtete.[39] In welchem Verhältnis Metzgers jahrelanger Rückzug aus dem Kunstsystem zu den Jahren ohne Kunst stand, wurde dabei jedoch nicht geklärt. Die wenigen Autoren, die sich in der bisherigen Forschungsliteratur mit dem Aufruf zum Kunststreik befassten, bewerteten ihn zudem meist nur als Ausdruck der Naivität des Künstlers.[40] Das Konzept der *Years without Art* wurde nicht ausreichend behandelt, und die Entwicklungen, die zu seiner Entstehung führten, vernachlässigt. Auf die Verbindung zwischen den Aktivitäten von Gustav Metzger und Stewart Home wurde zwar von Autoren wie Justin Hoffmann hingewiesen, eine vergleichende Auseinandersetzung mit den Inhalten ihrer Konzepte blieb aber aus.[41]

Im Gegensatz zu Gustav Metzger ist Stewart Homes Arbeit bisher kaum vom „Mainstream der Kunstgeschichte" anerkannt worden, was sicherlich in der schwierigen Quellenlage seine Begründung findet.[42] Das von ihm entwickelte Konzept des *Art Strike* entstand im Kontext neoistischer Ideen und steht damit in Verbindung mit Personen, die sich mit kollektiven Pseudonymen beschäftigen und sich durch Streiche, Paradoxien, Plagiate und Fälschungen ausdrücken sowie Gegebenheiten wie Identität und Wahrheit hinterfragen. Das charakterisiert auch das Textmaterial. Denn ein Beschäftigungsfeld der Neoisten liegt in der Fälschung und Umdatierung der eigenen Werke und Texte, um die Geschichte zu manipulieren. Als Bestandteil ihrer Philosophie wird dieses Vorgehen von ihnen transparent gemacht.[43] Stewart Home selbst ist Meister der Manipulation, er schrieb seine eigene Geschichte des Neoism zwischen Wahrheit und Fiktion und produzierte zahlreiche Texte und Manifeste zu Plagiarism und *Art Strike*, die er in Büchern veröffentlichte.[44]
Die selbstpublizierten *SMILE*-Magazine, mit denen Home ab 1984 seine ersten Schriften herausgab, sind heute wichtige Originalquellen.[45] Viele seiner Texte wurden später erneut veröffentlicht. So erschienen 1991 Homes *Neoist Manifestos* aus der Mitte der 1980er-Jahre noch einmal in Form eines Doppelbandes, zusammen mit den von James Mannox herausgebrachten *Art Strike Papers*.[46] 1995 wurde

[38] Vgl. Kat. Ausst. Years without Art 2012 / 2013.
[39] Vgl. Dangel / Schmeling 2016.
[40] Vgl. Rosenthal 2009, S. 14.
[41] Vgl. Hoffmann 1997a; ders. 1999.
[42] Vgl. Marchart 1997, S. 8.
[43] Vgl. Bazzichelli 2008, S. 43; Home 1993; Marchart 1997, S. 9, 48.
[44] Vgl. Ford 1995; Marchart 1997, S. 8.
[45] Vgl. SMILE (SHA).
[46] Vgl. Home / Mannox 1991.

Neoism, Plagiarism & Praxis publiziert, eine Sammlung von Texten und Manifesten, die ab Mitte der 1980er-Jahre entstanden waren.[47] Zur Verbreitung seines Plagiarism-Konzepts veröffentlichte Home zudem kleinere Publikationen, wie 1987 den Sammelband *Plagiarism. Art as Commodity and Strategies for its Negation* oder *The Festival of Plagiarism* von 1989.[48] Zum *Art Strike* gab er das *Art Strike Handbook* mit gesammelten Textbeiträgen verschiedener Autoren heraus.[49] Nach *The Assault on Cuture* (1988), einer pseudo-wissenschaftlichen Arbeit über den Neoism, wurde außerdem *Slow Death* (1996), ein Roman über dessen Historisierung von ihm veröffentlicht. [50]

Wie hier schon anklingt, steht die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Neoism und dem *Art Strike* vor der Problematik, dass die Fülle an vorhandenem Quellenmaterial eher hinderlich als helfend ist. Bedingt durch die Nutzung von selbst publizierten Zines, die sich in Amerika und England der 1980er- und frühen 1990er-Jahre zu einem subkulturellen Massenphänomen entwickelten, war es bei den Neoisten zu einem allgemeinen Anstieg ihrer Veröffentlichungen gekommen.[51] *SMILE* wurde als kollektives Magazin von vielen Autoren als Publikationsorgan genutzt und erschien in ca. 150 Ausgaben in Europa, Nordamerika und Australien.[52] Für die Erfassung der internationalen Stimmen zum *Art Strike* ist jedoch vor allem die Betrachtung der Herausgeberschriften von Lloyd Dunn aus Iowa von Bedeutung. Bereits seine Magazine *PhotoStatic* bzw. *PhotoStatic/Retrofuturism* hatten viele Beiträge aus kulturellen Bereichen wie der Zine Community, dem Neoism und der Mail Art publiziert, wobei Ende der 1980er-Jahre die Idee des Kunststreiks vermehrt zum Thema wurde.[53] Ab 1990 beteiligte sich *PhotoStatic* am *Art Strike* und wurde bis 1993 von *YAWN* abgelöst.[54] Der sporadisch publizierte Newsletter diente allein der Debatte um den Streik und macht einen Umgang mit Text deutlich, der für diese Literatur charakteristisch ist: Die damals beteiligten Autoren bedienten sich gegenseitig an ihrem Material und übernahmen ganze Passagen unverändert voneinander. Vermehrt wurden Texte ohne Hinweis auf Autor oder Pseudonym von ihnen herausgegeben.[55] Insgesamt stellen Dunns Veröffentlichungen mit einem Gesamt-

---

[47] Vgl. Home 1995.
[48] Vgl. Home 1987a; ders. 1989g.
[49] Vgl. Home 1989.
[50] Vgl. Home 1991b; ders. 1996.
[51] Vgl. Cramer 2000. Zur Praxis der Überproduktion von Stewart Home siehe auch Stewart Home zitiert nach Ford 1995, S. 167-170.
[52] Vgl. Perkins 2012; tENTATIVELY, a cONVENIENCE o.J.
[53] Vgl. Cramer 2000; PhotoStatic Magazine Retrograde Archive Homepage. Siehe zudem u.a. auch PhotoStatic 41.
[54] Vgl. Dunn 1989; YAWN.
[55] Vgl. Noble 1991.

volumen von 2272 Seiten eine kaum überschaubare Fülle von Material aus Mail Art, Neoism, Plagiarism, *Art Strike* und anderen Netzwerken dieser Zeit zur Verfügung.[56] Der erste Kunsthistoriker, der trotz der schwierigen Quellenlage die Auseinandersetzung mit dem Neoism wagte, war der Ungar Géza Perneczky. Bei seiner Erforschung von Kunstzeitschriften zwischen 1968 und 1988 behandelte er in seiner Publikation *The Magazine Network* auch neoistische Magazine.[57] Die 1997 von dem politischen Philosophen und Soziologen Oliver Marchart veröffentlichte Monografie *Neoismus. Avantgarde und Selbsthistorisierung* ist jedoch bis heute die einzige wissenschaftliche Arbeit, die sich allein dem Neoismus widmet.[58] Sie berücksichtig allerdings die Geburtsstätten des Neoism – Amerika und Kanada in den späten 1970er-Jahren – kaum und stützt sich bei den Quellen hauptsächlich auf die von Stewart Home herausgegebenen Texte. Eine wissenschaftliche Arbeit, die sich mehr auf Neoisten wie den Kanadier István Kántor oder auf den Amerikaner tENTATIVELY, a cONVENIENCE konzentriert, käme sicherlich zu einem anderen Ergebnis, ist bisher jedoch nicht erstellt worden.[59] Obwohl Marchart seine Quellen nicht immer konsequent benennt, ist seine Publikation von großer Bedeutung bei der Auseinandersetzung mit dem Netzwerk.[60] Neben ihr ist lediglich noch die Arbeit der italienischen Networkerin und Kuratorin Tatiana Bazzichelli zu erwähnen.[61] Sie schrieb in ihrer Dissertation *Networked Disruption* über Kunst, Hacktivismus und Soziale Netzwerke und behandelte in einem Kapitel einige neoistische Aktivitäten, wobei der Fokus auf deren Identitätsspielen liegt.[62] Der Neoism, die mit ihm in Verbindung stehenden Entwicklungen und Gruppierungen sowie Stewart Homes Aktivitäten sind bis heute somit nur unzulänglich wissenschaftlich behandelt. In der ohnehin begrenzten Forschungsliteratur zum Neoism wurde der *Art Strike* meist nur am Rande, oberflächlich als ein neoistisches Projekt charakterisiert, Fehlinterpretationen blieben dabei nicht aus.[63]

---

[56] Vgl. PhotoStatic Magazine Retrograde Archive Homepage.

[57] Vgl. Marchart 1997, S. 17; Perneczky 1993.

[58] Vgl. Marchart 1997. Marchart ist als Politikwissenschaftler an der Universität Wien beschäftigt. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören Gesellschaftstheorie, politische Theorie, Kultursoziologie und politische Soziologie. Vgl. Universität Wien (Institut für Politikwissenschaft): Univ.-Prof. Mag. Dr. Oliver Marchart, PhD.

[59] Vgl. Marchart 1997, S. 10. In den *Conditions of (Im-)possibility* verwies Marchart selbst auf die Problematik.

[60] Im Laufe der Recherchen für diese Arbeit konnten viele der von Marchart wiedergegebenen Informationen auch in Originalquellen wiedergefunden werden.

[61] Vgl. Garrett 2014.

[62] Vgl. Bazzichelli 2013. Zum genannten Kapitel siehe ebd., S. 78-101. Zuvor hatte Bazzichelli den Neoism bereits in ihrem Buch *Networking. The Net as Artwork* erwähnt. Ihre Auseinandersetzung mit der Bewegung konzentriert sich jedoch auf die neoistische Entwicklung des kollektiven Pseudonyms Luther Blissett. Vgl. Bazzichelli 2008.

[63] So bewertete Perneczky die *Years without Art* als apokalyptische Vision, die eine Veränderung in der Zukunft erzielen sollte, während, seiner Meinung nach, der *Art Strike* – weniger pathetisch – nicht nur Künstler, sondern auch Institutionen zum Streik aufgerufen hatte und somit eine Verbesserung der aktuellen Situation erzielte. Vgl. Perneczky 1993, S. 168-169. Marchart hingegen machte den Fehler,

Auch das Thema Kunststreik blieb lange Zeit außerhalb des kunsthistorischen Interesses. Setzt man sich mit den *Years without Art* und dem *Art Strike* auseinander, stößt man lediglich auf einige Begrifflichkeiten, mit denen bisher oberflächlich versucht wurde, die Idee vom Streik in der Kunstgeschichte zu verorten. So schrieb Justin Hoffmann 1999 in *The Idea of the Art Strike and its Astonishing Effects:*[64]

> Here I want to talk about Gustav Metzger's reflections on the art market and his fight against the art establishment. In all of these aspects I consider Gustav Metzger to be a precursor of institutional critique and ‚Kontextkunst', the name we sometimes give to this realm in Germany.[65]

Der Begriff der „Institutionskritik" – „institutional critique" – entstand Mitte der 1980er- bzw. Anfang der 1990er-Jahre und wurde entweder von Andrea Fraser oder Benjamin Buchloh geprägt.[66] Er wird verwendet, um künstlerische Arbeiten zu beschreiben, die entweder einen institutionellen Ort an sich oder kulturelle Beschränkungen im Allgemeinen kritisieren. Buchloh war indes für eine gewisse Kanonbildung verantwortlich, so dass seitdem meist die Werke der Künstler Daniel Buren, Hans Haacke, Michael Asher und Marcel Broodthaers unter dem Begriff behandelt wurden. Die Sinnhaftigkeit der Fortführung des Kanons ist jedoch fraglich, weil er Künstler mit Arbeiten ähnlicher Thematik ausgrenzt.[67] Stattdessen wäre nach Johannes Meinhardt ein offener Umgang mit dem Terminus „Institutionskritik" zu empfehlen. Er beschreibt sie als eine Haltung in der Kunst, mit „künstlerischen Arbeiten und Verfahrensweisen, welche die gesellschaftlichen und institutionellen Rahmenbedingungen der Herstellung und des Gebrauchs von Kunst analytisch untersuchen."[68] Dabei überschneidet sich der Begriff teilweise mit dem der „Kontextkunst", der ebenfalls zur Erfassung jener Entwicklungen verwendet wurde, die in der „Krise" der modernen Kunst in den 1960er-Jahren entstanden:[69] Diese Form reflektiert in der künstlerischen Arbeit ihren Kontext (andere Werke, die Situation, den Diskurs etc.) sowie – umfassender – ihre Definition als Kunst an sich, die ihr durch den Kontext gegeben wird. Der Versuch der Kanonisierung des Begriffs mit einer spezifischen Kunstströmung der späten 1980er- und 1990er-Jahre konnte sich nicht durchsetzen. Ebenso wie bei der Verwendung des Begriffs „Institutionskritik" musste festgestellt werden, dass sich Formen davon in zu weiten Bereichen der künstleri-

---

den *Art Strike* nicht nur als ein Plagiat Metzgers, sondern auch als Plagiat des *Give up Art, Save the Starving* Manifests von Tony Lowes zu werten. Tatsächlich entstand Lowes Manifest jedoch ein Jahr nach Homes Aufruf zum Kunststreik. Vgl. Marchart 1997, S. 48; Cantsin 2012.

[64] Vgl. Hoffmann 1999.

[65] Ebd., S. 26.

[66] Vgl. Graw 2005, S. 41. Siehe dazu auch Buchloh 1989; Fraser 1985.

[67] Vgl. Graw 2005, S. 41-42, 47.

[68] Meinhardt 2002, S. 126.

[69] Vgl. ebd., S. 128; ders. 2002a, S. 141.

schen Produktion wiederfinden und bis heute entstehen.[70] Einen abgeschlossenen Kanon oder die eine Geschichte der Institutionskritik und der Kontextkunst gibt es folglich nicht.[71]

Es wurden weitere Begrifflichkeiten verwendet und mit den Konzepten der *Years without Art* und des *Art Strike* in Verbindung gebracht. So veröffentlichte *Kunstforum International* 2015 zwei Bände unter dem Titel *Kunstverweigerungskunst* und verordnete unter diesem Terminus verschiedenste Kunstformen, die sich gegen das Werk selbst, gegen den Betrachter von Kunst oder gegen den Komplex von Markt, Gesellschaft und Politik richten.[72] Neben „Kunststreik" wurden Begriffe wie „Zerstörungskunst", „Anti-Kunst", „Nicht-Kunst", „Verweigerungskunst", „Kunstlosigkeit" oder „Gegenkunst" darunter versammelt.[73] Ebenso wie „Institutionskritik" und „Kontextkunst" können diese Begriffe zwar beschreibend für bestimmte Werke verwendet werden, sie gliedern sie jedoch nicht in eine bestimmte Strömung oder Gruppierung ein.

Metzgers und Homes Aktivitäten sind sicherlich im Kontext all jener Termini zu lokalisieren. Der radikale Schritt zum Kunststreik bewegt sich jedoch auch darüber hinaus. Nachdem in der bisherigen Forschungsliteratur versucht wurde, die Konzepte des Kunststreiks zu verorten, sie international in eine Geschichte oder einen Kanon der Kunstverweigerungskunst einzugliedern, war dies daher weder sinnvoll noch erfolgreich. Wohl auch aus diesem Grund ist seit einigen Jahren ein zunehmendes kunsthistorisches Interesse spürbar, dass sich direkt an die Erforschung der Praxis des Streiks bei Künstlern richtet. Dabei rücken natürlich auch Gustav Metzgers und Stewart Homes Aktivitäten in den wissenschaftlichen Fokus. Am 26. Januar 2018 fand das *Gustav Metzger Symposium* im Museum West, Den Haag statt. Neben Kunsthistorikern, -kritikern und Kuratoren wie Mathieu Copeland, Sören Schmeling oder Pontus Kyander hielt auch Stewart Home einen Vortrag zum Thema *On art, activism and art strike*.[74] Am 28. Juli 2018 wurde im Münchner Haus der Kunst ein Symposium zum Thema „Pause" durchgeführt, wobei man künstlerische Positionen besprach, die auf Konzepte der Ruhe, des Stillstands, der Verweigerung oder Zäsur zurückgriffen.[75] Schließlich veröffentlichte die Künstlerin und Kulturtheoretikerin Sofia Bempeza 2019 ihre Untersuchung *Geschichte(n) des Kunststreiks*.[76] Darin be-

---

[70] Vgl. Meinhardt 2002, S. 128; ders. 2002a, S. 144. Hier sei auf die Arbeiten von Daniel Buren verwiesen, aber auch auf die der Künstler Fareed Armaly, Andrea Fraser, Renée Green, Louise Lawler, Christian Philipp Müller oder Stephen Prina. Vgl. ebd.

[71] Vgl. Gau 2017, S. 6.

[72] Vgl. Kunstforum 2015; Kunstforum 2015a. Zu der von Kunstforum unternommenen Gruppierung siehe Kunstforum 2015, S. 24-25.

[73] Vgl. Kunstforum 2015, S. 3; Kunstforum 2015a, S. 2.

[74] Vgl. Home 2018; West Den Haag 2018.

[75] Vgl. Coers / Steig / Smith 2019.

[76] Vgl. Bempeza 2019; Sofia Bempeza Homepage: Dr. Sofia Bempeza.

schäftigt sie sich mit verschiedenen historischen wie zeitgenössischen Streik-Positionen von Künstlern. Neben Gustav Metzgers Aufruf zu den *Years without Art* und Stewart Homes *Art Strike* führt sie die Ideen von Alain Jouffroy, Goran Dordevic, Lee Lozano, der Artist Union und der Art Workers Coalition an.[77] Diese werden jüngeren Streik-Aktivitäten von Gruppen und Kollektiven wie W.A.G.E., Gulf Labor Coalition, Art Leaks und der Alytus Strike Biennial entgegengesetzt.[78] Bempezas Fokus liegt vermehrt auf der Betrachtung verschiedener Formen und Zielsetzungen der Streiks (als Verweigerung, als Form der Selbst-Organisation oder als Versuch der Sichtbarmachung). Insbesondere wird die Wirkung der Kunst(streik)praktiken in der Auseinandersetzung mit Kulturinstitutionen nach ihrer Transformation durch die neoliberale Wende der Kulturproduktion analysiert.[79] Ihre Untersuchung ist sicherlich eine wichtige Arbeit, um die Erforschung des Streiks als künstlerische Praxis voranzutreiben. Doch dadurch, dass sie die Aktivitäten von solch zahlreichen Künstlern und Gruppierungen analysiert, kann auf die einzelnen Ideen, deren Kontexte und Entwicklungsgeschichten nicht näher eingegangen werden. Die Darstellung der Idee vom Streik in Beziehung zu dem jeweiligen Künstler, der ihn ausrief, bleibt offen. Der *Art Strike* und die *Years without Art* werden nur oberflächlich betrachtet. Zudem blieben Fehlinterpretationen nicht aus, die lediglich durch die konkrete Analyse der einzelnen Ideen verhindert werden. Bempeza erklärte unter anderem die Entstehung von Stewart Homes Streik durch seine Übernahme der Idee von Alain Jouffroy[80] und verkannte damit die direkte Verbindung zwischen Metzgers *Years without Art* und Homes *Art Strike*, sowie die Notwendigkeit, gerade diese miteinander zu vergleichen. Statt wie Bempeza die Geschichte des Kunststreiks aufzuarbeiten, soll sich diese Forschungsarbeit explizit dem Vergleich widmen. Es soll aufgezeigt werden, wie die *Years without Art* und der *Art Strike* in ihren eigenen Kontexten entstanden. Zudem wird dargelegt, mit welchen künstlerischen Positionen, Bewegungen und Entwicklungen die von Metzger und Home ausgeübte Kritik am Kunstsystem in Verbindung stand bzw. darauf reagierte. Ziel ist die konkrete Analyse der Kunststreik-Konzepte hinter den *Years without Art* und dem *Art Strike*: Was bedeutet der Kunststreik bei Gustav Metzger, was bei Stewart Home?

[77] Vgl. Bempeza 2019, S. 45-77.
[78] Vgl. ebd., S. 85-129.
[79] Vgl. ebd., S. 37-38.
[80] Vgl. ebd., S. 71.

I.3. Vorgehensweise und Fragestellungen

Eine kunsthistorische Erforschung der Idee des Kunststreiks scheint paradox, handelt es sich doch um die Auseinandersetzung mit einem Bereich, der sich per Definition außerhalb der Kunst befindet. Das kann jedoch durchaus anders gesehen werden, denn der Kunststreik steht in Verbindung mit dem, was er bestreikt und kann folglich nicht ohne das, was er verwehrt – Kunst – existieren. Diese These stellt die Daseinsberechtigung dieser Arbeit dar. Viele Kunsthistoriker sahen eine solche Verbindung bisher jedoch nicht, weshalb neben Bempezas *Geschichte(n) des Kunststreiks* nur wenige wissenschaftliche Untersuchungen vorliegen. Und trotz des anklingenden kunsthistorischen Interesses wurde eine konzentrierte Analyse von Metzgers *Years without Art* im Kontext seines künstlerischen Werkes noch nicht vorgenommen. Ähnlich ist die Ausgangslage bei Stewart Homes *Art Strike,* der sich zudem innerhalb subkultureller Netzwerke – und damit außerhalb des Kunstsystems – entwickelte, wobei gerade der Neoism seine Definition als Kunstbewegung selbst immer wieder in Frage stellte.[81] Wenn bereits die Durchführung des *Art Strike* widersinnig erscheint, so schien dies lange Zeit für seine kunsthistorische Erforschung erst recht zu gelten.

Homes Idee vom Streik stellt ein Plagiat von Metzgers Aufruf dar, das erst zehn Jahre später vollzogen wurde. Zusätzlich unterscheiden sich beide Konzepte, die Umstände ihrer Entwicklung und ihre Resonanz voneinander so, dass ihre chronologische Untersuchung als sinnvoll erachtet werden kann. Das begründet, warum in dieser Arbeit zuerst das Konzept *Years without Art* und danach der *Art Strike* analysiert wird, um die Ideen und ihre Auswirkungen in einem abschließenden Fazit zusammenzuführen. Der Aufbau der angestellten Erforschung beider Konzepte folgt dabei der gleichen Struktur. Zuerst wird jeweils der Frage nachgegangen, in welchen Kontexten sich die Ideen zum Streik entwickelten und welche Ereignisse dazu beitrugen. Das bedeutet bei Gustav Metzger sowohl die Auseinandersetzung damit, wie sich seine kritische Haltung gegenüber dem Kunstmarkt sowie der kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung herausbildete, als auch die Untersuchung, wie sich diese bereits vor 1974 in seinem künstlerischen Werk ausdrückte. Zu Beginn der 1970er-Jahre zeigte sich Metzgers Missbilligung des Kunstsystems verstärkt in seinen Aktivitäten, indem er sich unter anderem in einer Künstlergewerkschaft engagierte und eine Künstler-Demonstration vor der Londoner Tate Gallery organisierte.[82] Nach einem Einblick in die schwierige Situation für Künstler der Gegenkultur auf dem Kunstmarkt der 1960er- und frühen 1970er-Jahre soll daher

[81] Vgl. Cramer 1996.

[82] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 164, 173.

speziell auf diese Entwicklungen eingegangen werden.[83] Um den Rahmen zur Entstehung des *Art Strike* darzulegen, ist hingegen zuerst ein Einblick in den Neoism zu geben. Nach der Skizzierung seines Aufbaus und seiner Programmatik liegt der Fokus vor allem auf der Erklärung von Stewart Homes Wirken innerhalb des Netzwerkes. Hierfür müssen die von ihm verfolgten Konzepte und Ideen erklärt werden, die auch später während seiner Bemühungen zur Verbreitung der Idee des *Art Strike* eine Rolle spielten. Dazu gehören das Magazin *SMILE*, der Plagiarism und die Multiple Names.[84] Die Verbindung zwischen Neoism und Kunststreik wird erläutert.[85]
Nach der Darstellung der Kontexte folgt die Auseinandersetzung mit den jeweiligen Kunststreik-Konzepten. Das bedeutet eine genaue Analyse von Metzgers Beitrag zum Ausstellungskatalog von *Art into Society, Society into Art* 1974, mit seinem darin veröffentlichten Aufruf zum Streik. Zu behandelnde Fragestellungen sind: Welche Vorstellung des Kunststreiks verfolgte Metzger? Wie ernst war sein Aufruf gemeint? Welche Beziehung besteht zu Metzgers vorherigem künstlerischem Werk? Außerdem wird ein Einblick in den Ausstellungskontext im ICA gegeben, um der Frage nachzugehen, welche Gegebenheiten sich innerhalb dessen auf die damalige Rezeption des Aufrufs auswirkten.[86]
Um das Konzept des *Art Strike* zu erklären, das sich aus dem Plagiat der *Years without Art* entwickelte, müssen zuerst einige Aktivitäten des Künstlers Stewart Home dargelegt werden, die diesem zum strategischen Aufbau seiner Identität dienten. Zudem ist auf sein Verständnis zur Manipulierbarkeit des Kunstsystems einzugehen. Anschließend soll die Frage beantwortet werden, mit welchen Thematiken Home den *Art Strike* verband. Weitere Fragestellungen lauten: Welche Ziele verfolgte er mit seinem Konzept? Welche politischen oder gesellschaftlichen Entwicklungen trugen zur Veränderung der Idee bei? Mit welchen Theorien und Aktivitäten in der Kunst wurde sie dabei verbunden?[87]
Es folgt die Auseinandersetzung mit der praktischen Umsetzung des Streiks. Diese Arbeit lässt sich von der Auffassung leiten, dass Gustav Metzger, nach ausgebliebener Resonanz auf seinen Aufruf, das Ziel der *Years without Art* neu definierte: Statt des kollektiven Streiks von Künstlern sollte die theoretische Auseinandersetzung mit neuen Thematiken als ein von ihm allein zu erfüllendes Ziel in den Vordergrund rücken.[88] Das bedeutet, dass bestimmte Projekte des Künstlers, die während der 20 Jahre seines Verschwindens aus der Londoner Kunstwelt stattfanden und

---

[83] Siehe Kapitel: II.1. Gegen die Kommerzialisierung der Kunst.
[84] Vgl. Home 1993.
[85] Siehe Kapitel: III.1. Neoism als Kontext der Idee.
[86] Siehe Kapitel: II.2. *Years without Art* (1977–1980).
[87] Siehe Kapitel: III. 2.1. Zu Homes Verständnis vom Kunstsystem siehe Kapitel: III.2.2.2. Verknüpfung mit Streiks und Demonstrationen in der Kunst.
[88] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 322.

die sich außerhalb der Tätigkeiten des Ausstellens und der Werkproduktion bewegten, den Jahren ohne Kunst als zugehörig definiert und genauer untersucht werden müssen. Auch Metzgers Lebensumstände in jener Zeit sind zu thematisieren. Durch die Auseinandersetzung mit den Thematiken Rückzug, Regeneration und dem Nichts, wird das Konzept *Years without Art* in den Kontext der allgemeinen Bestrebungen des Künstlers eingeordnet.[89]

Im Gegensatz zu Metzger war für Home jedoch die internationale Verbreitung der Idee des Kunststreiks von größerer Bedeutung als seine tatsächliche Umsetzung. Die dabei entstandene Debatte, die zur Werbung verwendeten Materialien, davon inspirierten Festivals, Ideen und Aktionen gehören zum Konstrukt des *Art Strike*.[90] Es entstanden zahlreiche Beiträge von Personen, deren Arbeit mit Verwirrungstaktiken bereits angedeutet wurde. Da der Fokus dieser Arbeit auf Homes Kunststreik-Aktivitäten liegt, müssen Prioritäten gesetzt werden: Um die Bedeutung des *Art Strike* zu erfassen, wird ein möglichst umfassender Einblick in die Stationen der Entwicklung, die zur Bewerbung verwendeten Medien sowie die wichtigsten Inhalte der internationalen Debatte gegeben.[91] Die kunsthistorische Bearbeitung des *Art Strike* setzt sich nicht nur mit einer schwierigen Quellenlage auseinander, sondern muss auch mit Stewart Homes widersprüchlichen Historisierungs-Strategien umgehen, durch die er einerseits die Deutung seiner Aktivitäten zu lenken versucht, andererseits sich gegen dessen wissenschaftliche Erfassung zu wehren scheint.[92] In einem zusätzlichen Kapitel wird darauf eingegangen.[93]

Sowohl die Analyse der *Years without Art* als auch des *Art Strike* endet mit der Behandlung der Rückkehr der jeweiligen Künstler in das Kunstsystem. Welche Auswirkungen sollten die Thematiken des Kunststreiks auf Metzgers und Homes weitere Werkentwicklungen haben, und wie wurden sie von der Kunstwelt empfangen?[94] Zum Schluss wird das Fazit gezogen, die Konzepte von *Years without Art* und *Art Strike* zusammengeführt und verglichen, sowie die zentrale Frage beantwortet: Welche Bedeutung hat der Kunststreik für die beiden Künstler und ihre heutige Stellung im Kunstsystem?[95]

Aufgrund der großen Lücken in der bisherigen Forschungsliteratur konnte die kunsthistorische Auseinandersetzung mit den *Years without Art* und dem *Art Strike*

---

[89] Siehe Kapitel: II.3. Gustav Metzgers Jahre ohne Kunst (1975–1995).
[90] Vgl. Home 1993.
[91] Siehe Kapitel: III.2.3. *Art Strike* als internationale Debatte.
[92] Vgl. Marchart 1997, S. 8.
[93] Siehe Kapitel: III.3. Paradoxe Historisierungsstrategien des Neoismus.
[94] Siehe Kapitel: II.4. Auswirkung und Wertung der *Years without Art*; sowie III.4. Auswirkung und Wertung des *Art Strike*.
[95] Siehe Kapitel: IV. Vom Mythos Kunststreik – eine Zusammenfassung.

nur durch die direkte Zusammenarbeit mit Gustav Metzger und Stewart Home erfolgen. Zwischen 2012 und 2014 fanden bei Forschungsaufenthalten mehrere Treffen mit beiden Künstlern in London statt, wobei viele Unklarheiten in Gesprächen aufgelöst wurden. Im Anhang kann jedoch lediglich das mit Metzger geführte Gespräch wiedergegeben werden, da Stewart Home die Niederschrift seines Interviews bedauerlicherweise nie autorisierte. Dennoch bildeten die aufgezeichneten Interviews mit beiden Künstlern eine wichtige Grundlage zur Ermöglichung dieser Arbeit.[96]

Durch die fortgeschrittene Aufarbeitung von Metzgers künstlerischem Schaffen wurden die meisten seiner Texte, Schriften und Manifeste inzwischen erneut in Ausstellungskatalogen veröffentlicht oder in Form von Faksimiles darin reproduziert. Das erleichtert ihren Zugang. Die angestrebte Erforschung der *Years without Art* will jedoch Wissenslücken über Metzgers Aktivitäten in den 1980er- und frühen 1990er-Jahren schließen, von denen kaum Quellenmaterial existiert. Diese Arbeit stellt sich der Herausforderung, ein grundlegendes Verständnis von der Bedeutung des Kunststreiks bei Metzger herauszuarbeiten. Die mit dem Künstler geführten Gespräche sind dabei von besonderer Relevanz.

Die Schwierigkeiten in der Aufarbeitung des *Art Strike* bestehen nahezu aus der gegensätzlichen Problematik, weil zu viel Original-Quellenmaterial existiert, das die Künstler zur Verbreitung der Streik-Idee erstellten. Durch den Mangel an Forschungsliteratur ist die Auseinandersetzung damit von besonderer Bedeutung. Viele von Stewart Homes Texten wurden von ihm erneut auf seiner Homepage veröffentlicht und sind somit öffentlich einsehbar.[97] Auch Lloyd Dunn hat seine Herausgeberschriften auf einer Archiv-Homepage online gestellt.[98] Trotzdem ist auch die Einsicht in die originalen Zines, Flyer, Manifeste, Pamphlete etc., die im Kontext der *Art Strike* Bewerbung entstanden, bei der Erforschung ausschlaggebend. Insbesondere um die manipulativen Darstellungen mancher Beteiligter überprüfen zu können. Eine Grundlage für die Ermöglichung dieser Arbeit war somit die Recherche im Archiv von Stewart Home, das er 1999 an die National Art Library des Victoria & Albert Museums in London übergab. Das in der Bibliothek hinterlegte Material ist zum größten Teil zwischen 1983 und 1995 entstanden und stellt eine umfassende Sammlung an Texten zu Neoism, Mail Art, *Art Strike*, Festival of Plagiarism etc. dar.[99] Durch das große Ausmaß des Archivs beschränkt sich dessen Analyse auf einen ausgewählten Bereich, der für diese Arbeit von Bedeutung ist.[100]

---

[96] Siehe Anhang: V.4. Interview.

[97] Vgl. Home Homepage.

[98] Vgl. PhotoStatic Magazine Retrograde Archive Homepage; YAWN Archiv Homepage.

[99] Vgl. Anonym 1999 (SHA).

[100] Sowohl Stewart Home als auch James Mannox hatten durch die gesammelten Texte in ihren Herausgeberschriften *Art Strike Handbook* sowie *Art Strike Papers* bereits eine Vorauswahl an relevanten

Bei der Auswertung des von Deutschland und England aus einsehbaren Forschungs- und Quellenmaterials zum *Art Strike* ist zu bedenken, dass es bisher von Stewart Homes Darstellungen der Ereignisse dominiert wird. Da der Fokus dieser Arbeit bei der Erforschung von Homes Aktivitäten zum Kunststreik auf ihm und nicht auf den internationalen Stimmen der losgetretenen Debatte liegt, wurden seine Texte besonders häufig herangezogen. Entsprechend der Praxis neoistischer Geschichtsmanipulation, konstruierte der Künstler die Geschichte des Neoism und des *Art Strike*. Dennoch erfand er sie nicht.[101] Die Herausforderung besteht darin, sich der Lenkung Homes bei der Aufarbeitung der Ereignisse zu entziehen. Durch das intensive Studium der Originalquellen und den kritischen Vergleich von Homes Schriften mit denen anderer, an den Ereignissen beteiligter Künstler, erfolgt die Aufarbeitung in dieser Arbeit nach wissenschaftlichen Kriterien. Sie soll erstmals die Bedeutung des *Art Strike* und seine Verbindung zum Neoism darlegen.[102]

Texten zum *Art Strike* getroffen, diese wurde hauptsächlich durch Texte aus *SMILE* und *YAWN* ergänzt.

[101] Vgl. Cramer 1996; Marchart 1997, S. 11.

[102] Eine wissenschaftliche Untersuchung des *Art Strike,* die sich auf das Quellenmaterial aus Amerika stützt, ist in der zukünftigen Forschung allerdings erst noch zu leisten.

II. Gustav Metzger und die *Years without Art*

II.1. Gegen die Kommerzialisierung der Kunst

II.1.1. Metzgers kritische Haltung

Im Zentrum von Gustav Metzgers Schaffen stehen Ideen, die sich aus seiner lebenslangen intensiven Beschäftigung mit Politik und Gesellschaft, aus der Kritik an der kapitalistischen Werteordnung und seinem Bedürfnis nach sozialer Veränderung entwickelten. In seinem Leben haben sich Kunst und politisches Engagement völlig durchdrungen:[103] Lesungen, Performances, politische Aktionen, Ideen, Konzepte und Manifeste bilden ein Werk, das die Definition von Kunst hinterfragte und erweiterte.[104] Durch dieses Ineinandergreifen der Bereiche schrieb Astrid Bowron 1999: „Jeder Versuch, den Künstler Gustav Metzger zu begreifen, muß daher sowohl seine persönliche Lebensgeschichte, als auch sein Lebenswerk in Betracht ziehen.“[105] Zu diesem Zweck sollen einige biografische Angaben vorausgeschickt werden.[106]
Gustav Metzger wurde 1926 in Nürnberg als Kind einer orthodoxen jüdischen Familie aus Polen geboren. 1938 führten die Maßnahmen der Nationalsozialisten gegen Juden dazu, dass man sowohl seine Eltern als auch seine beiden Schwestern in ein Lager an der polnisch-deutschen Grenze brachte. 1942 wurden der älteste Bruder und die Großeltern deportiert. Im Verlauf des Krieges starben Metzgers Eltern, Großeltern und der älteste Bruder in Polen. Er selbst konnte jedoch mit seinem Bruder Max vor der Judenverfolgung geschützt werden und gelangte mit Hilfe des Refugee Children Movements 1939 nach England. Hier lernte er, seinen Lebensunterhalt als Schreiner und Gelegenheitsarbeiter zu verdienen.[107] Nach seinen frühen politischen Erfahrungen in Deutschland begann er sich bald für revolutionäre Politik zu interessieren. Er las trotzkistische Literatur, Lenin und Marx und erlangte eine Einstellung, die dem Kommunismus verbunden war. Für eine Weile lebte er in einer politischen Kommune mit Trotzkisten und Anarchisten.[108] „But after six months I decided I’d rather be an artist than a politician, so I started my studies as an artist in January 1945“[109] berichtete Metzger. Sein Interesse an Politik blieb allerdings elementarer Bestandteil seines Lebens, wobei er durch das Aufzeigen von zerstörerischen

[103] Vgl. Bowron 1999, S. 47; Gustav Metzger zitiert nach Phillpot 2009, S. 25.
[104] Vgl. Bowron 1999, S. 47; Brougher 1998, S. 8.
[105] Bowron 1999, S. 47.
[106] Auch Gustav Metzger selbst verwies in Gesprächen über seine Kunst stets auf diesen biografischen Hintergrund. Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 321.
[107] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 88-92.
[108] Vgl. Gustav Metzger zitiert nach Obrist 2008, S. 130.
[109] Ebd.

Aktivitäten, Gewalt und Gefahr in seiner Kunst der Welt helfen wollte.[110] Nachfolgend wird untersucht, wie auch seine kritische Sicht auf die Kunstwelt schon früh entstand und wie sich diese in seinem Werk äußerte. Zu diesem Zweck erfolgt zuerst ein Einblick in die Umstände von Metzgers Ausbildung.

Auf die Frage, wann sich die negative Betrachtung des Kunstsystems bei ihm entwickelt hatte, antwortete Metzger:

> [...] kritisch gegenüber dem Kunstmarkt war ich wohl immer, denn wenn man ein junger Künstler ist, dann ist man natürlich außerhalb des Kunstmarktes. Dann ist man schon fast gezwungen kritisch zu sein.[111]

Doch obwohl sich wohl jeder jüngere Künstler mit dem Problem der Unbekanntheit konfrontiert sieht, führt das nicht unweigerlich bei allen dazu, die Kritik am Markt als künstlerischen Schwerpunkt zu setzen. Metzger widmete sich der Thematik allerdings mit voller Radikalität. Ein Auslöser kann sicherlich in der Verbindung mit dem Künstler David Bomberg gesehen werden. Dieser wurde zu seinem Lehrer, als Metzger 1945 seine Abendklasse am Borough Polytechnic in London besuchte und sich ab 1946 für seine Klasse für Malerei und Komposition einschrieb.[112]
Zum Verständnis der Rolle Bombergs für Metzgers Entwicklung muss man dessen eigene Position als Künstler beachten. Zu Beginn seiner Laufbahn hatte Bomberg auf Basis von Kubismus, Futurismus und Vortizismus einen Stil kreiert, der das moderne Leben und neueste Technik widerspiegelte und durchaus von Künstlern und Kritikern geschätzt wurde.[113] Allerdings erschütterten die Erfahrungen der Verwüstung durch maschinelle Waffen, die Bomberg an der Front des Ersten Weltkrieges machen musste, seine futuristische Einstellung zur Dynamik des urbanen Lebens. Stil und Thematik seiner Bilder veränderten sich und er wandte sich der expressiven Landschaftsdarstellung zu. Diese Entwicklung war jedoch gegenläufig zum englischen Zeitgeschmack gewesen und seine Ausstellungsrezeption fiel enttäuschend aus. Bombergs angriffslustige und unbeugsame Persönlichkeit soll ebenfalls dazu beigetragen haben, dass sich Kunsthändler und Kuratoren von ihm abwandten. Verletzt von ihrer Missachtung erhielt er obendrein kaum noch Möglichkeiten zum Ausstellen und verkaufte nur sehr wenige seiner Arbeiten.[114] Die große Armut, unter der er von nun an litt, war nach dem Krieg durch die Halbtagsstelle an der Borough Po-

---

[110] Vgl. Gustav Metzger zitiert nach Phillpot 2009, S. 25.
[111] Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 301.
[112] Vgl. ebd. David Bomberg wurde 1890 geboren, er starb 1957. Vgl. Cork 1987, S. 1, 5. Zu Metzgers künstlerischer Entwicklung vor Bomberg siehe auch Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 92.
[113] Vgl. Cork 1987, S. 1. Zu Bombergs künstlerischen Inhalten siehe Kat. Ausst. Works by David Bomberg 1914, S. 1. Siehe auch Anonym 1914.
[114] Vgl. Cork 1987, S. 1-4.

lytechnic gelindert worden. Wenn auch von der Kunstwelt ignoriert, wurde er hier von seinen Schülern bewundert, auch von Gustav Metzger. Bomberg prägte dessen Entwicklung in Zeichnung wie Malerei und war für einige Jahre ein Freund und Unterstützer, so dass Metzger ihn sogar als Vaterfigur bezeichnete. Beide Künstler waren polnisch-jüdischer Abstammung, was sie noch mehr miteinander verband.[115] Der Unterricht an der Borough Polytechnic wurde dabei von Bombergs Überzeugung zum Zweck der Kunst geprägt: Ernüchtert von der Zerstörung des Krieges sah er die Entwicklung zu einer mechanisierten Zivilisation als wachsende Bedrohung der Beziehung zwischen Menschheit und Natur. Nach seiner Auffassung sollte der Künstler die Aufgabe übernehmen, die Welt vor der Entmenschlichung durch die technologische Ära zu schützen.[116] Diese missionarische Rolle wird sich auch in Metzgers Leben und Werk wiederfinden. Das Wissen um Bombergs Situation konfrontierte ihn zudem schon während seiner Ausbildung mit der harten Realität auf dem Kunstmarkt und ebnete seine kritische Sicht. So berichtete er:

> [...] durch Bomberg ist sehr viel passiert. Das war ein Signal, dass da etwas nicht stimmt. Mit ihm hat es gar nicht gestimmt, er ist am Ende fast wie ein Tier verendet. Die letzten paar Jahre hatte er wenig Geld, fast keine Freunde mehr, hatte lange Zeit so gut wie allein gelebt und sich dann irgendwie mit Alkohol beschäftigt. Das hat ihn natürlich in Schwierigkeiten gebracht.[117]

Auf Anregung seines Lehrers hin setzte sich Metzger auch mit anderen Künstlern, die Probleme mit dem Kunstmarkt hatten und deren Erlebnisse seinen kritischen Blick schärften, auseinander. So erinnerte er sich im Interview mit der Autorin an seine stilistische wie inhaltliche Auseinandersetzung mit Ludwig Meidner und Chaim Soutine.[118] Gerade dem französischen Expressionisten Soutine war es zwar noch zu seinen Lebzeiten gelungen, Anerkennung zu finden, zuvor hatte er jedoch lange Zeit mit größter Armut, Hunger und ärmlichen Lebensverhältnissen kämpfen müssen.[119] Metzger erklärte:

> Bomberg hat zu uns gesagt, Soutine wäre ein Maler, der uns stark beeinflussen wird, ‚Soutine is going to influence you more', he told me and probably others, and it was true,

---

[115] Vgl. Gustav Metzger zitiert nach Obrist 2008, S. 24.

[116] Vgl. Buchowska 2011, S. 116; Cork 1987, S. 4. Neben der Beschäftigung mit Struktur stand in der Klasse vor allem die Suche nach dem „spirit in the mass" im Vordergrund. Vgl. Kat. Ausst. Borough Bottega 1953, S. 2. Bombergs Schüler verstanden dies wie folgt: „‚the spirit in the mass' is that animating principle found in all nature – its living vibrant being – not simply the sheer brute physicality of the object. ‚Structure' did not mean anatomical structure or geometrical reduction – it was the unique image – or metaphor – in which the experience of ‚the spirit in the mass' found embodiment." Dennis Creffield zitiert nach Cork 1987, S. 263. Bombergs Gedanke vom „spirit in the mass" sollte Metzger in vielen seiner späteren Werke beschäftigen. Vgl. Gustav Metzger zitiert nach Wilson 1996, S. 66.

[117] Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 301.

[118] Vgl. ebd., Anhang, S. 302. Auch im Leben des Expressionisten Ludwig Meidner hatten sich finanzielle Existenzängste immer wieder auf sein Schaffen als Künstler ausgewirkt. Vgl. Kat. Ausst. Ludwig Meidner – Weltentaumel 2004, S. 105-109.

[119] Vgl. Dunow 2000, S. 15-25; Tuchman 1993, S. 41, 45, 52. Zu den zahlreichen Geschichten, und Anekdoten über Soutines Armut siehe weiter Kleeblatt 2000.

> quite true until today. Especial Soutine's intensity, the kind of danger, which is immanent in Soutine, has much influenced my own actual painting, and I'm sure drawing, and attitudes towards life.[120]

Die Erzählung über die entbehrungsreiche Zeit Soutines war somit Teil des Unterrichtes bei Bomberg. Welche drastischen Folgerungen der Lehrer daraus zog, die die Zukunft seiner eigenen Schüler als Künstler betraf, zeigt folgender Bericht Metzgers:

> Bomberg told us an artist must be able to suffer from hunger, he told us more than once, and Soutine lived like that, more than Bomberg. Bomberg was one of these men who lived twice, I think, had children. Soutine didn't do any of these things, to my knowledge. So Soutine's life was a bit more dangerous than Bomberg's life.[121]

Bomberg berichtete seinen Schülern außerdem von der Prozession um Cimabues Madonna Rucellai durch die Straßen von Florenz, wie sie in Giorgio Vasaris Künstlerbiografie nachzulesen ist. Die Geschichte löste in Metzger erstmals die Idee zu einer Kunst im öffentlichen Raum aus.[122] Der Gedanke, dass sich diese Kunstform notwendigerweise gegen Macht und Geld stellt und somit Kritik am System übt, sollte ihn nicht mehr verlassen, bis er 1959 sein erstes Manifest der Auto-destructive Art veröffentlichte.[123] Bombergs Person und Lehre muss folglich als richtungsweisender Faktor für die Entwicklung von Metzgers Werk, sowie besonders für den Beginn seiner kritischen Haltung gegenüber der Kunstwelt gesehen werden.[124] Schließlich prägte auch die Trennung der beiden Künstler Metzgers Sichtweise, da er dabei erkennen musste, dass nur wenige Künstler dazu bereit sind, uneigennützig zu arbeiten. So hatte Metzger 1953 die Borough Bottega mitgegründet, den Zusammenschluss einiger Schüler um Bomberg. Metzger selbst beschrieb sich als treibende Kraft, die Gruppe stellte für ihn eine Möglichkeit der Würdigung seines Lehrers dar.[125] Allerdings wurde bereits bei der ersten Gruppenausstellung 1953 in den Berkeley Galleries klar, dass Bomberg sich als Kopf der Gruppe sah und sie mit den Grundsätzen seiner Lehre verbinden wollte.[126] Für Metzger ging diese Über-

---

[120] Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 302. Da Metzger den Großteil seines Lebens in Großbritannien verbrachte, fiel er im Gespräch wiederholt vom Deutschen ins Englische. Um seine Aussagen so wenig wie möglich zu verändern, wurde dies im abgedruckten Interview nicht korrigiert.

[121] Ebd.

[122] Vgl. ebd., Anhang, S. 301; Vasari 2015, S. 33.

[123] Die Auto-destructive Art wurde später als eine Form der Kunst im öffentlichen Raum konzipiert. Vgl. Metzger 1959.

[124] Vgl. Stiles 1987, S. 70.

[125] Vgl. Copeland 2011, S. 22; Gustav Metzger zitiert nach Obrist 2008, S. 25. Der Begriff „Bottega" leitet sich vom italienischen Wort für „Werkstätte" ab und ist ein System, bei dem ein Student oder eine Gruppe von Studenten unter einem Lehrer arbeiten und diesem manchmal in großen Projekten assistieren. Vgl. Anonym o.J. a. Zur Borough Bottega siehe weiter Kat. Ausst. David Bomberg The teacher 1986. Siehe auch Kat. Ausst. David Bomberg Paintings and drawings 1954.

[126] So war bereits der Katalogtext der Ausstellung von Bomberg geschrieben worden, der dabei nicht zögerte, die Ausstellenden als kollektives „wir" zu bezeichnen. Bomberg verband dabei die Borough

nahme jedoch zu weit.[127] Er verließ daraufhin Ende 1953 die Gruppe und zog aus London weg, kurz darauf sollte auch Bomberg die Stadt verlassen und nach Spanien gehen, wo er bis zu seinem Tod lebte. Obwohl Bomberg den Kontakt vollkommen abbrach, blieb er für Metzger immer sein wichtigster Lehrer.[128] Ohne ihn hätte er wahrscheinlich weder seinen kritischen Blick auf den Kunstmarkt noch die späteren *Acid Nylon Paintings*, die ersten autodestruktiven Werke, in gleicher Weise entwickelt.

Bei der Untersuchung von Metzgers Missbilligung der kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung stellt sich unweigerlich die Frage nach dessen eigener finanzieller Situation sowie nach seiner Verdienstmöglichkeit auf dem Kunstmarkt. Bereits während seines Studiums hatte der Künstler am eigenen Leib die Schwierigkeit in der Verbindung von Kunst und finanzieller Unterstützung erfahren müssen. Ab 1946 war er durch Bombergs Empfehlung von den Zuschüssen Lord Arnold Goodmans abhängig, und auch Auslandsaufenthalte in der Studienzeit waren nur über Stipendien möglich gewesen.[129] Nach seinem Bruch mit dem Lehrer richtete sich Metzger in der Kleinstadt King's Lynn ein Atelier ein und begann dort als Altwarenhändler, später als Händler von Objekten und Büchern zu arbeiten.[130] Weil es ihm unmöglich war, seinen Lebensunterhalt durch die Kunst zu bestreiten, bestimmten seine andauernden Bemühungen Geld zu verdienen sein Leben in den folgenden Jahren. Obwohl die intensive Beschäftigung mit der Malerei und Zeichnung im Zentrum seines Interesses stand, war er an den Ort gebunden, in dem er sich als Kleinhändler etabliert hatte. Dadurch erhielt er jedoch kaum Ausstellungsmöglichkeiten.[131] Neben seiner Beteiligung an der Ausstellung der Borough Bottega hatte Metzger somit seine Werke bis dahin kaum öffentlich zeigen können.[132] Als er sich

---

Bottega mit seiner Idee des „spirit in the mass" sowie mit der Aufgabe der Kunst zur Wiederherstellung der Beziehung zwischen Mensch und Natur. Vgl. Cork 1987, S. 298; Kat. Ausst. Borough Bottega 1953, S. 1-2. Zur Ausstellung siehe auch Ohly 1953.

[127] Vgl. Gustav Metzger zitiert nach Obrist 2008, S. 25.

[128] Vgl. Cork 1987, S. 299; Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 96; Gustav Metzger zitiert nach Obrist 2008, S. 23-25.

[129] Vgl. Gustav Metzger zitiert nach Obrist 2008, S. 109-110. Zu Metzgers Auslandsaufenthalten siehe u.a. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 94. Der britische Politiker Goodman galt als ehemaliger Vorsitzender des Arts Council (1965–1972) in London als bedeutende Persönlichkeit im kulturellen Bereich. Vgl. Anonym 1995.

[130] In der etwa 150 km von London entfernten Kleinstadt lebte Metzger bis 1959. Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 96; Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 303.

[131] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 303.

[132] Vgl. Kat. Ausst. David Bomberg Paintings and drawings 1954. Erwähnt sei lediglich Metzgers Beteiligung an einer Gruppenausstellung der Ben Uri Gallery 1948 und der Gruppenausstellung *London Group* in der Academy Hall. 1950 zeigte er außerdem drei Bilder in der Ausstellung *East End Academy* in der Whitechapel Art Gallery. Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 94.

1957 mit drei Bildern bei der Redfern Gallery in London bewarb und abgelehnt wurde,[133] war er stark von der Missachtung seiner Arbeit enttäuscht:

> Ich muss sagen, das hat mich auch zum Teil zu einer Abkehr von Galerien geführt. Ich hatte die drei Bilder so ernsthaft gemacht. Sie sind ein Teil von einer Serie, die für mich sehr wichtig war und die ich sehr schätzte. Ich habe seitdem eigentlich nichts mehr eingereicht, also jedenfalls in keiner kommerziellen Galerie.[134]

Dabei versuchte Metzger bereits in dieser Zeit positiv auf die Ungerechtigkeiten des Kunstmarktes einzuwirken, indem er in seinem Ladengeschäft Werke anderer Künstler ausstellte und Plakate für Ausstellungen aufhängte, die er als wichtig erachtete. So zeigte er beispielsweise 1956 moderne Skulpturen der Künstler Anthony Hatwell, Eduardo Pavlozzi und William Turnbull und kritisierte in einem Artikel im *King's Lynn News and Advertiser* die Mechanismen des Marktes, in dem neue Ideen oft zuerst verpönt und erst Jahre später gefeiert werden.[135]

Geht man der Frage nach, wann und wie sich Metzgers tatsächliches Werk herauszubilden begann, muss betont werden, dass der Akt des Rückzugs zur Unterstützung einer neuen kreativen Schaffensphase schon früh eine große Bedeutung für den Künstler hatte. So stellte sein Umzug nach King's Lynn den Gang in die Isolation dar. Frei von den Einwirkungen durch Schule oder Lehrer konnte Metzger in der Kleinstadt mit der Malerei experimentieren, bis sich seine kritische Sichtweise auch in seiner künstlerischen Arbeit ausdrückte.[136] Bereits 1946 hatte er mit Bomberg über seine Suche nach einer anderen Form gesprochen:

> He remarked that I was dissatisfied with painting and asked what sort of painting I was after. I was unable to give a coherent answer. All I knew was that it had to be extremely fast and intense. About ten years later I saw Pollock's drip paintings. They came nearest to that conception of painting I had in 1946.[137]

Die Bilder, die Metzger ab 1956 schuf, wurden somit immer abstrakter und zeigten bereits ein beginnendes Interesse an Zerstörung.[138] Sein gestischer Ausdruck verließ Bombergs ausgedehnt forschende Linie und wandte sich zunehmend sowohl vom Figürlichen als auch von den traditionellen Materialien der Malerei ab.[139] Bald

---

[133] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 304.
[134] Ebd.
[135] Vgl. Copeland 2011, S. 22; Metzger 1956.
[136] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 303-304.
[137] Gustav Metzger zitiert nach Bann 1970, S. 60.
[138] So beschrieb Metzger eine Reihe von Bildern, die er zwischen 1956 und 1959 von einem Tisch in seinem Studio in King's Lynn anfertigte, als grob und explosiv. Das Interesse an Zerstörung im Kunst-Kontext wird bereits bei einer Stadtansicht mit dem Titel *Antwerp After a Nuclear Attack* deutlich, das Metzger während seines Aufenthalts 1948–1949 in Antwerpen fertigte. Vgl. Gustav Metzger zitiert nach Obrist 2008, S. 116-117.
[139] Vgl. Bann 1970, S. 60.

begann er die Ölfarbe nicht mehr auf Leinwände, sondern auf Platten aufzutragen und Spachtel dafür zu verwenden. Der Druck, den er so im Malprozess ausleben konnte, war ihm dabei besonders wichtig.[140] Schließlich verwendete er Stahlplatten als Bildträger, in die der Spachtel einschnitt.[141] Eines seiner großen Gemälde beendete er, indem er zu einem Stück Kreide griff und damit ähnliche Schnitte wie mit dem Spachtel durchführte (Abb. 1). Diese *Steel Paintings* demonstrierten die schrittweise Abkehr des Künstlers von der traditionellen Malerei. Durch ihre grobe Entstehungsform stellten sie eine Kritik an der Sanftheit des Malens dar und zeigten wohl zum ersten Mal bildlich Metzgers kritischer Einstellung zur Kunst.[142] Die Verwendung von Kreide als poröses Gestaltungsmittel hinterfragte währenddessen bereits das Konzept des langlebigen Kunstgegenstands:

> Dabei war es eine Art Demonstration. Es war eine Art Manifest. Ich tue etwas, come what may. Ich werde mich als Maler nicht zurückhalten, nur wegen der Frage, ob es überlebt oder nicht. Es macht mir nichts aus, ob es in 50 Jahren in einem Museum zerfällt, dann ist es eben zerfallen. Das ist der Hintergrund der Arbeiten mit Stahl. Wenn ein Gemälde zerfällt, natürlich verschwindet der Geldwert, verschwindet die Art Versicherung, die im normalen Kunstbetrieb immanent ist. Man arbeitet, um damit etwas zu tun, das höchstwahrscheinlich in 50 Jahren und nach meinem Tod mehr Wert sein wird, als es jetzt ist. In diesem Sinne entwickelt sich der Markt, entwickelt sich die ganze Kunstgeschichte.[143]

Auch in Zukunft sollte für Metzger die Bedeutung der Langlebigkeit eines Werks – und damit seine Möglichkeit, es auszustellen – immer mehr hinter dessen Funktion als Mittel zur Veränderung in der Gesellschaft zurücktreten.[144] Die *Steel Paintings* wurden 1958/1959 gefertigt, weniger als ein Jahr vor seinem ersten Manifest zur Auto-destructive Art. Sie können als ein Wendepunkt gesehen werden, ab dem der Künstler damit begann, sich intensiv mit dem Thema Zerstörung zu beschäftigen.[145] Auch seine kritische Haltung gegenüber dem Kunstsystem wird er ab diesem Zeitpunkt immer stärker in seinem Werk ausdrücken.

II.1.2. Die Kritik im Konzept der Auto-destructive Art

Um Gustav Metzgers Werk zu begreifen, muss man die zeitlichen Umstände der Nachkriegszeit bedenken, in der sich dieses entwickelte. Ereignisse wie Holocaust,

---

[140] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 302.
[141] Vgl. Gustav Metzger zitiert nach Obrist 2008, S. 118.
[142] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 302-303.
[143] Ebd., Anhang, S. 303.
[144] Vgl. ebd.
[145] Vgl. Gustav Metzger zitiert nach Obrist 2008, S. 118-119.

Hiroshima oder Nagasaki, die Kriege in Korea, Algerien und Indochina prägten die Epoche. Die Weltmächte polarisierten zunehmend, während – durch Entwicklungen wie etwa die Wasserstoffbombe – Zerstörung drohte, wie sie vorher nie für möglich gehalten worden war. Das Lebensgefühl wurde durch die ständig mögliche Massenvernichtung geprägt. Gleichzeitig identifizierte sich die westliche Gesellschaft zunehmend mit Produkten und Waren. Der Kapitalismus führte zu verstärkter Überproduktion, die Folge waren ansteigende Müllberge und zunehmende Umweltverschmutzung.[146] In eben dieser Zeit wandte sich Metzger von den traditionellen Formen der Kunst ab und begann gleichzeitig sein lebenslang andauerndes politisches Engagement:[147] Ende der 1950er-Jahre wurde er Gründungsmitglied des King's Lynn Committee for Nuclear Disarmament, das sich gegen die atomare Aufrüstungspolitik Großbritanniens stellte. Außerdem unterstützte er das Direct Action Committee Against Nuclear War. Anfang der 1960er gründete er dann das Committee of 100 mit, das sich als Bewegung des gewaltfreien Widerstands gegen den Atomkrieg und die Produktion von Massenvernichtungswaffen verstand.[148] Metzgers künstlerische Praxis entwickelte sich dabei keinesfalls unabhängig von seinem politischen Wirken. Die Komplexität und Interdisziplinarität der Auto-destructive Art verbietet ihre oberflächliche Kategorisierung: Sie kann sowohl mit dem Fokus auf den Thematiken Computerkunst, Politik, Umweltschutz und Kinetik, als auch mit dem Schwerpunkt auf Wissenschaft und Technologie betrachtet werden.[149] Die Konzentration dieser Untersuchung soll jedoch auf der Darlegung liegen, wie sich die kritische Haltung des Künstlers zum Kunstsystem in der Auto-destructive Art ausdrückte, um später daran erklären zu können, wie es zu seiner Idee vom Kunststreik kommen konnte. Deshalb wird in der folgenden Analyse von Metzgers Aktivitäten ab Ende der 1950er-Jahre nur auf einige seiner Schriften und praktischen Ausführun-

---

[146] Vgl. Brougher 1998, S. 12.

[147] Vgl. Bowron 1999, S. 47.

[148] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 98-99, 112. Tatsächlich sollte Metzgers Engagement für die Demonstrationen des Committee of 100 sogar so weit führen, dass er 1961 mit einigen anderen Mitgliedern zu einer einmonatigen Haftstrafe verurteilt wurde. Vgl. ebd., S. 118.

[149] Vgl. Bowron 1999, S. 47; Obrist / Peyton-Jones 2009, S. 6; Rosenthal 2009, S. 13. In Metzgers Aktivitäten spielte beispielsweise auch die kinetische Kunst eine wichtige Rolle. Bereits seine erste Präsentation der Auto-destructive Art im öffentlichen Raum – die *South Bank Demonstration* – war von einem kinetischen Werk begleitet worden: Die *Construction with Glass* bestand aus Glasscheiben, die nach geplanter Sequenz nacheinander zu Boden fallen und dort zerbrechen sollten. Vgl. Metzger 1961a. In der Ausstellung *Extremes Touch: Material/Transforming Art* zeigte er 1968 explizit einige Werke, die seine Faszination für ungesteuerte Transformation und Bewegung von Materie verdeutlichten. Vgl. Bowron 1998, S. 60; Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 152; Unterdörfer 1999a, S. 18. So präsentierte er u.a. die Skulptur *Drop on Hot Plate*, bei der sich der auf eine heiße Platte fallende Wassertropfen durch sein Verdunstungswasser immer wieder selbst neu generiert. Hinzu kam *Mica and Air Cube*, einen Plexiglaswürfel, in dem Glimmerpartikel durch Pressluft in Bewegung gehalten wurden. Vgl. Bowron 1998, S. 60; Kat. Ausst. Decades 2009, S. 54. Zu *Extremes Touch* siehe weiter Obrist 2008, S. 39-46.

gen eingegangen, die allgemein zum Verständnis seiner Arbeitsweise beitragen sowie bei dieser Thematik von besonderer Relevanz sind.

> The atomic bomb is really the starting point of my own work. This is the point when I was an art student and I was very conscious that from now on everything was different, including art. From that point, I started to probe the limits of art, of what one could do and what one had to do in relation of society, in relation to helping society so that this could not happen again.[150]

Mit der Frage, mit welcher Kunstform sich politische Themen am besten transportieren ließen, um eine Veränderung in der Gesellschaft zu erwirken, entfernte Metzger sich immer weiter von der durch Bomberg geschulten Malerei. Schließlich entwickelte er die befreiende Idee, das Konzept der Auto-destructive Art.[151] Ab 1959 veröffentlichte er mehrere Manifeste, die die Eigenschaften seiner neuen Kunstform bekannt machen sollten. Hinzu kamen zahlreiche Artikel, öffentliche Vorträge, Aktionen sowie ein Film, mit denen er in den folgenden Jahren versuchte, seine Ideen zu verbreiten. Metzger wollte dabei nicht nur über die Auto-destructive Art informieren, sondern eine Bewegung entfachen.[152] Der Wunsch nach Zusammenarbeit mit anderen Künstlern bestimmte viele seiner Aktionen und bildete später auch das Gerüst für die Idee der *Years without Art*.

Anlässlich einer Einzelausstellung in einem Londoner Café in der Monmouth Street Nr. 14 präsentierte der Künstler sein erstes Manifest *Auto-destructive Art* (Abb. 2).[153] Das auf den 4. November 1959 datierte, auf Schreibmaschine geschriebene Dokument legte die Grundlagen für seine neue Kunstrichtung fest. Es charakterisierte die Idee von Werken, die sich selbst zerstören. Da die Auto-destructive Art als

---

[150] Gustav Metzger zitiert nach Stiles 1987, S. 74.

[151] Vgl. Gustav Metzger zitiert nach Obrist 2008, S. 26.

[152] Vgl. Hoffmann 1995, S. 44.

[153] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 103; Metzger 1959. Metzger hatte bereits im Sommer des gleichen Jahres in diesem Café seine erste Einzelausstellung gehabt: *Three Paintings by G. Metzger* (30. Juli bis 19. August 1959). Die Ausstellung war noch ganz seinem malerischen Werk gewidmet gewesen. Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 103. Hier traf er auch auf zwei junge Künstler, die in der Tradition des Neo-Dada und der Junk-Art arbeiteten, „One day we were sitting around, and after they had shown their work and I had shown some of mine, one of them said, ‚I think we should make an exhibition of paintings, and once it opens we'll burn them.' That was a kind of spark for me. It wasn't the first time I had thought of destruction, but it was this specific idea. Within a month or two, I had the idea of creating a sculpture that would disintegrate over the course of the exhibition. […] This was actually the origin of Auto-destructive art – not an idea, but a work, a sculpture. And based on the idea of that sculpture I began to develop a theory, the first manifesto […]." Gustav Metzger zitiert nach Obrist 2008, S. 21-23. Laut Metzger trug auch Brian Robins, Besitzer des Cafés und Exponent der kinetischen Kunst, zu der Erarbeitung seines ersten Manifestes bei. Er soll ihn von der Verwendung des Begriffes „autodestruktive" Kunst anstelle von „selbstdestruktive" Kunst überzeugt haben. Weder Robins noch einer der anderen, dem Café verbundenen Künstler, folgten Metzger jedoch durch die Bildung einer Bewegung. Vgl. Bowron 1999, S. 49-51.

eine Form der öffentlichen Kunst für Industriegesellschaften gedacht war, war sie von Metzger in Form und Bestimmung eingegrenzt:[154]

> Vom ersten Moment an hatte ich konzipiert, dass ich Sachen mache, wenn möglich im Freien, und das ist ‚public art'. [...] Hier spreche ich von einem Monument, zu dem quasi alle Leute Zugang haben, ohne zahlen zu müssen. Das ist schon sehr wichtig, dass der Staat dafür bezahlt, eine Bibliothek oder eine Universität, aber nicht das Publikum. [...] Es ist nicht käuflich und nicht verkäuflich. Das ist ganz zentral.[155]

Mit der genannten Ausrichtung distanzierte sich Metzger von den traditionellen Institutionen der Kunst, wie Museen und Galerien. Dabei beschrieb das Manifest die beschränkte Lebenszeit eines autodestruktiven Werkes, das sich durch Prozesse auflöst bzw. in sich zerfällt.[156] „Große Monumente, die sich zerstören, selbst zerstören in der Öffentlichkeit, das ist, glaube ich, das Zentrum dieses Manifests."[157] Metzger ließ es offen, ob die Existenz des Werks ein paar Sekunden oder bis zu 20 Jahre dauern würde. Entscheidend war jedoch, dass dem Werk die Ausstellungsmöglichkeit entzogen war. Indem es sich selbst auslöschte, existierte es am Schluss nicht mehr und konnte nicht präsentiert werden. Unbrauchbar für die Mechanismen des Marktes, wäre es für diesen schwer greifbar. Auch die Überreste der Kunstform sollten nicht aufgehoben, sondern verschrottet werden.[158] Das Werk sollte im Prozess der Zerstörung öffentlich zu betrachten sein, jedoch nicht als glorifizierter Gegenstand für die Ewigkeit ins Museum kommen. Zurück bliebe lediglich die Erinnerung an das Vergangene. Dabei reflektierte die Auto-destructive Art die unaufhaltsame Vergänglichkeit aller Dinge. Ihre transformative Fähigkeit kritisierte die kulturelle Obsession nach Beständigkeit und den Trieb nach der Bewahrung von Objekten. Sie zeigte die Sinnlosigkeit, Gegenständen einen größeren kommerziellen Wert zuzuschreiben, wenn sie mit der Zeit zerfallen oder wenn die auferlegten Werte von ökonomischen Veränderungen und Zeitgeschmack abhängen. Schließlich demaskierte sie die Begierde der Menschen, die Objekte als Beweise von Kreativität bewahren ohne den wirklichen Wert des kreativen Akts zu bemerken.[159] Metzger wollte sich derweil nicht auf eine konventionelle Gattung beschränken. Obwohl er der technischen Entwicklung skeptisch gegenüberstand, bezog er die Technologie als ihr mögliches Gestaltungselement mit ein. Als Folge musste die Rolle des Künstlers neu definiert werden. Dieser wäre nicht mehr alleiniger Hersteller des Werks, sondern würde mit Technikern und Wissenschaftlern zusammenarbeiten oder das Werk

---

[154] Vgl. Bowron 1999, S. 49; Metzger 1959.
[155] Gustav Metzger zitiert nach Hoffmann 1995, S. 44.
[156] Vgl. Hoffmann 1995, S. 44; ders. 2005, S. 20; Metzger 1959.
[157] Gustav Metzger zitiert nach Hoffmann 1995, S. 44.
[158] Vgl. Metzger 1959.
[159] Vgl. Stiles 1987, S. 27.

sogar durch Maschinen erzeugen und in der Fabrik montieren lassen.[160] Die heroische Stellung des Künstlers als Genie sollte somit von ihm selbst abgelegt werden. Dies verdeutlicht, wie sehr sich die Auto-destructive Art von Anfang an von den Bedingungen des Kunstbetriebs distanzierte.

Als Metzger sein erstes Manifest in der Ausstellung in der Monmouth Street präsentierte, zeigte er gleichzeitig eine Arbeit, die zwar einen Bruch in seinem bisherigen Schaffen als Maler demonstrierte, die Anforderungen an seine neue Kunstform jedoch noch nicht erfüllte. Dennoch trug sie bereits einige ihrer Charakteristiken in sich: *Cardboards* bestand aus sechs Kartons, die als Verpackungsmaterial zum Transport von technischen Geräten gedient hatten und die von Metzger als Gruppe an der Wand platziert worden waren (Abb. 3).[161] Der Text zum Werk war auf dem Flugblatt zusammen mit dem ersten Manifest abgedruckt. Es verband dieses mit „[...] the greatest qualities of modern painting, sculpture and architecture“[162] sowie Konzepten und Formen des Dadaismus, Duchamps Readymades, dem Konstruktivismus und der modernen Architektur.[163] Obwohl das Werk aus Objekten bestand, die sich nicht durch Selbstzerstörung dem Ausstellungsraum entzogen, thematisierte es bereits die Kritik am kapitalistischen System. So verwies Metzger darauf, dass er die Kartons für noch unverfälscht von kommerziellen Überlegungen hielte.[164] Der Artikel, der anlässlich der Ausstellung im *Daily Express* erschien, protokollierte erstmals seine Ideen und zitierte das anti-kommerzielle Kunstverständnis hinter den *Cardboards*:[165]

> I don’t want to sell any of these: (a) because I like them so much I want to keep them; and (b) there must be a large supply of similar material lying around I don’t want to prevent other people getting it free too.[166]

Dass die *Cardboards* öffentliches Eigentum und maschinengefertigtes Industrieprodukt waren und sich gegen den Material- oder Verkaufswert stellten, steht gänzlich mit Metzgers kritischer Sicht auf den Kunstmarkt in Verbindung.[167] Diese spielte

---

[160] Vgl. Hoffmann 1995, S. 44-45; Metzger 1959. Dazu erklärte Metzger: „Da ich nur Kunst und Holzarbeit studiert habe, dachte ich zu dieser Zeit, keine Möglichkeit zu besitzen, so eine komplexe Form ohne Hilfe zu realisieren. Das war mein Eindruck, ob es jetzt stimmt oder nicht. Um so etwas Großes zu machen, brauche ich die Hilfe von Wissenschaftlern.“ Gustav Metzger zitiert nach Hoffmann 1995, S. 45.

[161] Vgl. Bowron 1998, S. 24.

[162] Metzger 1959a.

[163] Vgl. Bowron 1998, S. 24.

[164] Vgl. Metzger 1959a.

[165] Vgl. Stiles 1987, S. 28.

[166] Gustav Metzger zitiert nach Rydon 1959.

[167] Vgl. Stiles 1987, S. 28-29. 1996 präsentierte Metzger die *Cardboards* noch einmal in der Ausstellung *Made New: Barry Flanagan, Tim Mapson, Gustav Metzger, Alfred Jarry* im City Racing (London), wo sie eine neue Bedeutung erhielten. Das Material Karton wurde nun mit seiner Verwendung als Un-

auch in Werken eine Rolle, die der Künstler 1960 während seiner ersten Lecture/Demonstration in der Londoner Temple Gallery präsentierte.[168] Den Ausdruck der „Lecture/Demonstration" verwendete er dabei für Veranstaltungen in der ersten Hälfte der 1960er-Jahre, in denen er über die Inhalte seiner künstlerischen Arbeit informierte. Sie bestanden meist aus der Verbindung eines Vortrags über ein bestimmtes Thema mit der Vorführung eines seiner Werke.[169] Die Wahl des Begriffes geht mit der konzipierten Unmöglichkeit der Ausstellung der Auto-destructive Art einher.[170] Als Metzger am 22. Juli 1960 in der Temple Gallery die erste dieser Vorführungen hielt, fanden die *Cardboards* eine gewisse Fortsetzung in der Präsentation von *Bags*, einem großen Müllsack mit Stoffresten. Als Abfallprodukte wurden diese Säcke von Textilfirmen in der Nähe vom Oxford Circus allabendlich für die Müllabfuhr auf die Straße gestellt. Metzger hängte einen von ihnen als Junk-Readymade im Galerieraum auf.[171] Damit kommentierte er die Überproduktion der Gesellschaft, die Kommodifizierung von Objekten sowie die Verschwendung in der kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung. Gleichzeitig sollte das Objekt die physische „Realität" der Welt repräsentieren, ein Ziel, das der Künstler auch mit dem Aufhängen von Zeitungen im Ausstellungsraum verfolgte.[172] In der Temple Gallery wurden diese das erste Mal von ihm als Exponate verwendet und ohne jede Form der Bearbeitung oder Veränderung präsentiert.[173]

Metzger begriff viele seiner frühen autodestruktiven Arbeiten nicht als autonome Werke, sondern als Zwischenresultate einer Entwicklungsphase. Das zeigt, wie sehr er die produzierten Objekte von Beginn an von den traditionellen Mechanismen der Kunstproduktion ausschloss und außerhalb des Kunstsystems existieren ließ.[174] Manche seiner Ideen waren hingegen durchaus zur Ausführung gedacht gewesen, konnten jedoch aus mangelnder finanzieller Unterstützung oder auf Grund institutioneller Absagen nicht realisiert werden. Sie blieben Visionen, die der Künstler mit seinen Texten, Vorträgen und Modellen beschrieb.[175] Ein Beispiel hierfür ist das ers-

---

terschlupf für Obdachlose in Verbindung gebracht, wodurch das Werk seine sozialen Implikationen dennoch behielt. Siehe dazu Kat. Ausst. Decades 2009, S. 40.

[168] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 111.

[169] Vgl. Hoffmann 1995, S. 48. Die Art dieser Präsentation lässt sich mit Happenings vergleichen, die Künstler wie Alan Kaprow oder Yoko Ono zeitgleich in New York inszenierten. Vgl. Bowron 1999, S. 51.

[170] Vgl. Copeland 2011, S. 20.

[171] Vgl. Hoffmann 2005, S. 23. Zur gleichen Zeit begannen auch andere Künstler Abfall als Material zu verwenden, so erstellte Bruce Lacey Abfall-Assemblagen, während 1960 Anthony Caro für seine ersten nicht-figurativen Skulpturen Stahlplatten vom Schrottplatz benutzte. Vgl. Stephens / Stout 2004, S. 15.

[172] Vgl. Kat. Ausst. Decades 2009, S. 40.

[173] Vgl. Bowron 1999, S. 52; Hoffmann 2005, S. 23.

[174] Vgl. Hoffmann 2005, S. 20.

[175] Vgl. Gustav Metzger zitiert nach Obrist 2008, S. 10-11.

te *Model for Auto-destructive Monument* (Abb. 4), das Metzger im Winter 1959/1960 entwickelte.[176] Nachdem im Mittelpunkt der Auto-destructive Art eine große Skulptur im öffentlichen Raum stand, verkörperte das ca. 15 cm große Modell die Unmöglichkeit der Umsetzung dieser Kunstform. Ausgeführt ist es eine 4,5 m große Konstruktion. Es besteht aus drei quaderförmigen Teilen, die sich jeweils aus mehreren rechteckigen Körpern zusammensetzen. Zwei der Quader stehen senkrecht nach oben und befinden sich im rechten Winkel zueinander, der dritte ist im schrägen Winkel auf die Grundplatte montiert und ragt auf die anderen Quader zu. Die Formensprache erinnert in ihrer Klarheit und Reduktion auf wenige Elemente an die spätere Minimal Art. Durch den geplanten Standort im Freien zerfälllt und verrostet die Skulptur auf Grund von Luft und Witterung allmählich. Als Baumaterial war dünner polierter Stahl vorgesehen, der nur wenige Millimeter stark sein durfte. Statische Probleme sollten dabei durch eine Skelettkonstruktion innerhalb der Quader gelöst werden.[177]

> Am Ende hätte man das Skelett. Zuerst sieht man nur den Stahl ... , aber mit der Zeit würde man das Gerüst sehen. ... Das Gerüst, das kann man nicht zerstören, das wirft man nach zehn Jahren weg.[178]

Obwohl Metzger für sein Modell den Begriff des „Monuments“ verwendete, widersprach es jeder herkömmlichen Vorstellung vom Monumentalen: Durch seine begrenzte Lebenszeit war es keinesfalls für die Ewigkeit geschaffen.[179] Nach Beendigung des Zerstörungsvorgangs würde der öffentliche Platz, auf dem es gestanden hatte, wieder der Gesellschaft frei zur Verfügung stehen. Das *Auto-destructive-Monument* sollte nicht nur ein ästhetisches Projekt, sondern auch ein kybernetisches Modell in einer urbanen Situation sein, wodurch die Möglichkeit von Interaktion mit eingeschlossen wurde.[180]

Im direkten Zusammenhang mit seinem ersten Modell hatte Metzger am 10. März 1960 sein zweites Manifest *Manifesto Auto-destructive Art* (Abb. 5) verfasst.[181] Dieses unterschied sich nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch vom ersten. Gera-

---

[176] Vgl. Hoffmann 1995, S. 46; Rydon 1960. Bei dem im Abbildungsverzeichnis gezeigten Modell handelt es sich um die Rekonstruktion der Generali Foundation mit anderen Maßen als das Original von 1959/1960.

[177] Vgl. Hoffmann 2005, S. 21; Rydon 1960.

[178] Gustav Metzger zitiert nach Hoffmann 2005, S. 21.

[179] Der Begriff „Monument wird vom lateinischen „monere“ abgeleitet, was so viel wie „erinnern“ oder „ermahnen“ bedeutet. Dabei dienen die meisten Denkmäler der Befriedigung des Wunsches nach Verewigung einer Persönlichkeit oder auch des jeweiligen Künstlers. Vgl. Brockhaus: Monument; Hoffmann 2005, S. 21. Gerade in Verbindung mit den Möglichkeiten und Problematiken des Holocaust-Mahnmals ist die Auto-destructive Art besonders interessant. Ein Mahnmal, das keine statische Form anstrebt und die Endlichkeit menschlicher Schöpfung einbezieht, scheint der Unmöglichkeit des Erinnerns an die Katastrophe entgegen zu kommen. Metzger schuf durch den Einbezug von Zeit, Transformation und Auflösung eine neue Form des Monuments, die eine Metapher für das unvorstellbare Ausmaß (un-)menschlicher Vernichtungskraft darstellt. Vgl. Unterdörfer 1999a, S. 23-25.

[180] Vgl. Hoffmann 2005, S. 21.

[181] Vgl. Metzger 1960.

de die Anfangssätze des Textes erscheinen provozierend und gleichzeitig fast poetisch: „Man in Regent Street is auto-destructive. Rockets, nuclear weapons, are auto-destructive. Auto-destructive Art. The drop drop dropping of HH bombs.“[182] Stellte das erste Manifest die formalen Fakten der autodestruktiven Kunst schlicht dar, so propagierte sie der Künstler nun eher emotional.[183] Nachdem die Form bereits thematisiert worden war, benannte dieses Manifest den Inhalt des autodestruktiven Werks: Seine Selbstzerstörung spiegelt den Trieb des Menschen zu zerstören. Das zweite Manifest ist somit politischer und stellt sich direkt gegen Raketen und Nuklearwaffen, ja generell gegen die Produktion von Waffen.[184] Während seine Anprangerung der Industriekultur mit einer linken politischen Haltung in Verbindung stand, griff er die Waffenproduktion des kapitalistischen sowie kommunistischen Systems gleichermaßen an:[185] „The immense productive capacity, the chaos of capitalism and of Soviet communism, the coexistence of surplus and starvation; [...].“[186] Obwohl von Beginn an antikapitalistisch eingestellt, kritisierte der Künstler auch die marxistische Diktatur des Proletariats, wie von Lenin oder Stalin verfolgt:[187] „Ich war kein Kommunist, aber in der Tendenz antikapitalistisch, [...] in der Tendenz sozialistisch mit Gefühl zum Kommunismus als Prinzip.“[188] Später beschrieb Metzger die Auto-destructive Art als „letzte verzweifelte subversive und politische Waffe“, die vom Künstler im Angesicht der gegenwärtig wachsenden Bedrohung verwendet werden könne: Während die Großmächte zu diesem Zeitpunkt des Kalten Krieges weiter aufrüsteten, überstieg der weltweite jährliche Militärhaushalt £ 40.000 Millionen, auf jeden Menschen der Erde kamen 500 Tonnen TNT.[189] Dabei sah der Künstler seine Kunstform als Mittel, um den aggressiven Trieb in der Gesellschaft abzubauen und somit seiner Entladung in einem neuen Krieg zu entkommen.[190] Das zweite Manifest ging außerdem explizit auf die Rolle des Künstlers ein: Nachdem

---

[182] Ebd. Die Regent Street, eine Haupteinkaufsstraße und Verkehrsader in London, wurde von Kristine Stiles als „Zentrum von Macht und Geld“ beschrieben. Vgl. Stiles 1987, S. 43.

[183] Vgl. Hoffmann 1995, S. 47.

[184] Weiter erklärte Metzger im zweiten Manifest, dass die autodestruktive Kunst nicht an einer pittoresken Ruinenromantik interessiert sei. Vgl. Metzger 1960. Doch war er auch nicht gegen das Schöne: „Ich suche eine neue Schönheit. Eine Schönheit, die es nicht anders gibt oder geben kann. [...] Die Leute denken immer, wer zerstört, der zerstört die Kunst. Was ich sage: Durch die Kunst kriegt man die passende Schönheit für unsere Zeit.“ Gustav Metzger zitiert nach Hoffmann 1995, S. 47. Mitte der 1960er-Jahre sollte der Künstler den Begriff „Aesthetic of Revulsion“ für seine Arbeit einführen und damit die Bedeutung von Freud, Reich und Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Hässlichen* für seine Idee benennen. Die autodestruktive Kunst sollte als Mittel zur Psychotherapie der Massen gegen ihr Bedürfnis nach Zerstörung verwendet werden. Vgl. Metzger 2005c; ders. 2015, S. 17-18; Stiles 1987, S. 155-158. Zu Metzgers Begriff der „Ästhetik des Ekels“ siehe weiter Metzger 1996b, S. 44-45.

[185] Vgl. Hoffmann 1995, S. 47; Stiles 1987, S. 43-44.

[186] Metzger 1960.

[187] Vgl. Rosenthal 2009, S. 14.

[188] Gustav Metzger zitiert nach Hoffmann 1995, S. 47.

[189] Vgl. Metzger 2005c.

[190] Schließlich wolle der Mensch nicht nur zerstören, sondern auch arbeiten, so Metzger. Wissenschaftler und Ingenieure sollten dabei ihre Befriedigung darin finden, sich immer kompliziertere Formen der autodestruktiven Kunst auszudenken. Vgl. Metzger 2016a.

das autodestruktive Werk ein Element in sich tragen sollte, das automatisch – also ohne weiteres Einwirken – zur eigenen Zerstörung führt, variierte dessen Bedeutung. Metzger unterschied zwischen autodestruktiven Werken, die der Künstler durch sein Eingreifen lenkt, und solchen, die sich weitgehend unabhängig von ihm gestalten. Voraussetzung blieb jedoch etwas, das den zerstörerischen Prozess in Gang setzt, wodurch die Auto-destructive Art im weitesten Sinn auch immer kinetische Kunst ist. Außerdem listete das Manifest Techniken und Materialien auf, die bei der Produktion der Werke genutzt werden könnten. Dies kann als Angebot an andere Künstler verstanden werden, sich mit der Kunstform zu beschäftigen.[191] Als Jean Tinguely seine *Hommage to New York*, eine komplexe Selbstzerstörungs-Maschine, am 17. März 1960 im Museum of Modern Art in New York vorführte, beschäftigten sich quasi zeitgleich zwei Künstler mit der selben Thematik.[192] Obwohl Metzger in den nächsten Jahren anhaltend versuchte, seine Ideen zu verbreiten, kam es aber nie zu der erwünschten Bewegung der autodestruktiven Kunst.[193]

Während viele Projekte des Künstlers im unrealisierten Status verbleiben mussten, konnte er einige kleinere Arbeiten verwirklichen.[194] Nachdem Metzger sich in der Fertigung der *Steel Paintings* bereits von der traditionellen Form der Malerei entfernt hatte, begann er ab Juni 1960 in seinem Atelier in King's Lynn eine neue Technik zu entwickeln, die des *Acid Nylon Paintings*.[195] Dabei wurden die originalen Materialien der Malerei, Farbe und Leinwand, durch Säure und Nylon ersetzt. Um das Nylonlaken als „Malgrund" zu verwenden, spannte er es auf einen Holzrahmen und trug die Säure mit einem Pinsel auf. Später ging er dazu über, diese mechanisch aufzusprühen. Hier wurde Bombergs Lehre entscheidend, der seinen Schülern beigebracht hatte, im Zeichen- und Malprozess den ganzen Körper zu benutzen. Durch die Säure wurde der Nylon-Grund nicht nur verändert, das aufgespannte Material begann sogar augenblicklich zu zerfallen. Schnitte und Risse taten sich auf (Abb. 6). Um dem Publikum jede Etappe im Zerstörungsprozess zeigen zu können, wurde es für Metzger zu einer Notwendigkeit, den Akt des Malens als eine Art Performance vorzuführen.[196] Vergleichbare Entwicklungen stellen, neben den sich selbst zerstörenden Maschinen von Jean Tinguely, die durchstoßenen und zerschnittenen Leinwän-

---

[191] Vgl. Hoffmann 1995, S. 47; ders. 2005, S. 22; Metzger 1960.

[192] Vgl. Hoffmann 1995, S. 56-61. Metzger hatte das Foto seines ersten Modells für ein autodestruktives Monument zwei Tage vor Tinguelys Vorführung im Daily Express veröffentlicht. Dabei hat er immer auf eine mögliche Auswirkung seines ersten Manifestes auf Tinguely verwiesen und sich gegen die Darstellung gewehrt, er habe andersherum seine Ideen nach der Auseinandersetzung mit Tinguelys Arbeit erst entwickelt. Vgl. Bowron 1999, S. 51; Hoffmann 1995, S. 45-46.

[193] Vgl. Hoffmann 2005, S. 22.

[194] Vgl. Gustav Metzger zitiert nach Obrist 2008, S. 11.

[195] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 111. Zu den *Steel Paintings* s.o.

[196] Vgl. Bann 1970, S. 61; Gustav Metzger zitiert nach Obrist 2008, S. 23-24, 115.

de von Lucio Fontana oder die Feuerbilder von Yves Klein dar.[197] Obwohl Metzger sich von den traditionellen Utensilien der Malerei abwandte, sind die *Acid Nylon Paintings* eine Form der Malerei. Gleichzeitig demonstrieren sie einen Angriff: Bedeuteten die *Steel Paintings* bereits eine Kritik an der Sanftheit des Malprozesses, so wurde beim *Acid Nylon Painting* der Malgrund nicht nur verletzt, sondern zum Großteil zerstört. Auch der Aspekt der Vergänglichkeit des Werks, der sich im *Steel Painting* durch die Verwendung von Kreide bereits angedeutet hatte, verstärkte sich radikal. Diese Werke existierten nur noch im Prozess ihrer Entstehung, der gleichzeitig der Prozess ihrer Zerstörung ist.[198]

Das erste Mal präsentierte Metzger ein *Acid Nylon Painting* 1960 während seiner Lecture/Demonstration in der Temple Gallery.[199] Als wichtigste Vorführung ist jedoch die *South Bank Demonstration* zu werten, die gleichzeitig die erste Kunstaktion im öffentlichen Raum in England darstellte. Als die Organisation International Union of Architects eine große Konferenz am 3. Juli 1961 an der South Bank in London ankündigte, waren Künstler dazu eingeladen worden, Arbeiten für die Veranstaltung zu erstellen. Gustav Metzger hatte somit die Erlaubnis erhalten, eine Demonstration durchführen. Obwohl die Einwilligung kurz vor dem Termin wieder zurückgezogen wurde, entschloss sich der Künstler seine Vorführung umzusetzen. Die daraufhin stattfindende *South Bank Demonstration* wurde somit komplett von ihm selbst finanziert.[200] Um sich bei seiner Vorführung vor der von ihm aufgetragenen Säure zu schützen, trat er mit einer schweren Jacke, Handschuhen und einer Gasmaske in Erscheinung. Dies vermittelte den Eindruck, als würde er direkt vom Schlachtfeld des Krieges kommen:[201] Die Aktion bedeutete für ihn gleichzeitig die symbolische Zerstörung des kapitalistischen Systems wie den Angriff auf Krieg und Aufrüstung.[202] Dabei sprühte er Säure auf drei Nylonstoffe, die in den Farben Schwarz, Rot und Weiß auf Metallrohre aufgespannt waren (die Wahl der Farben

---

[197] Vgl. Bowron 1999, S. 51.

[198] Vgl. Gustav Metzger zitiert nach Obrist 2008, S. 29.

[199] Metzger sprach hier vor allem über die Rolle von Zufall und Chaos in der Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft. Danach führte er das *Acid Nylon Painting* aus. Vgl. Copeland 2011, S. 20; Hoffmann 1995, S. 47-48; Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 111. Dabei bearbeitete er 20 Minuten lang einen auf eine Glasscheibe gespannten weißen Nylonstoff, indem er Hydrochloridsäure mit verschiedenen Pinseln und Bürsten auftrug. Mit jedem Auftrag der Säure entstanden große Löcher im Stoff. Das *Acid Nylon Painting* war zwischen Publikum und Akteur aufgespannt und wurde von der Seite des Publikums aus beleuchtet: Sah der Zuschauer am Anfang der Demonstration fast nur Stoff, konnte er mit jedem weiteren Loch den Künstler besser bei seiner Arbeit beobachten. Die Betrachtersituation erinnert an Henri-Georges Clouzots Film *Le Mystère Picasso* von 1955. Es lässt sich aber auch ein Bezug zwischen dem *Acid Nylon Painting* und der Aktionsmalerei von Georges Mathieu oder den eingebrannten Löchern von Alberto Burri herstellen. Vgl. Hoffmann 1995, S. 47-48.

[200] Vgl. Hoffmann 1995, S. 49-50. Die Organisatoren der Konferenz der International Union of Architects hatten Metzger zuerst versprochen, die Aktion mit £ 50 zu unterstützen, dies wurde jedoch mit Rückzug der Genehmigung hinfällig. Vgl. ders. 2005, S. 24.

[201] Vgl. Brougher 1998, S. 8; Gustav Metzger zitiert nach Hoffmann 1995, S. 51.

[202] Vgl. Gustav Metzger zitiert nach Phillpot 2009, S. 25.

ging auf seine Beschäftigung mit dem Suprematismus zurück).[203] Die Nylonlaken waren hintereinander angeordnet worden, so dass der Betrachter während der Destruktion der Stoffe ein farbiges Schauspiel erlebte.[204] Ab dem Moment, in dem die Säure mit den Nylonlaken in Berührung kam, zersetzten sich diese nach und nach. Nach 20 Minuten hatten sie sich komplett aufgelöst.[205] In Verbindung mit seinem dritten Manifest war die *South Bank Demonstration* für Metzger damit das bildnerische Werk, das den Kunstmarkt am meisten angriff.[206]

> Das fasst alles zusammen, über meine Politik und über meine Reaktion auf die Weltsituation. Diese Demonstration war eigentlich das Kühnste an Technik im Sinne von Gefährlichkeit. Ich hätte mich stark gesundheitlich schädigen können. Es war ein Experiment, niemand hatte bisher irgendetwas in dieser Richtung gemacht. Dabei war dies meine größte Aktion der *Acid Nylon Paintings*, auch im Sinne von Dimension.[207]

Die Zerstörung der Leinwände im Schaffens- und Zerstörungsprozess der *Acid Nylon Paintings* setzte Metzgers Kritik somit auch bildlich um. Sein drittes Manifest *Auto-destructive Art, Machine art, Auto-creative art* wurde während der Demonstration an die Umstehenden verteilt.[208] Inhaltlich fasste das sogenannte *South Bank Manifesto* die beiden vorherigen zusammen (Abb. 7).[209] Dabei erschien zum ersten Mal der Begriff der „Auto-creative Art", der eine Kunst der Veränderung und des Wachstums beschrieb: Ähnlich wie bei der Auto-destructive Art sollte der kreative Prozess durch physikalische, biologische oder chemische Reaktionen in Gang gesetzt werden.[210] Bei beiden Kunstformen ging es um die Eingliederung der Kunst in den Fortschritt von Wissenschaft und Technologie. Das Manifest benannte zudem erstmals die wachsende Bedeutung von Computern: Als Ziel formulierte es direkt die Erschaffung von Werken, deren Bewegungen mit ihrer Hilfe programmiert und die unterdessen eine Form der „Selbstregulation" beinhalten sollten. Auch dem Betrachter wurde eine wichtige Rolle eingeräumt, da er mit Hilfe elektronischer Geräte auf das Verhalten der Werke einwirken könnte. Außerdem kam erstmals der Begriff der „Machine Art" für industriell gefertigte Objekte hinzu, die nach Metzger die höchste

---

[203] Metzger ließ aber auch eine symbolische Deutung der Farben zu und nannte sie „Farben der anarchistischen Bewegung". Vgl. Gustav Metzger zitiert nach Hoffmann 1995, S. 50.

[204] Vgl. Hoffmann 2005, S. 25; Gustav Metzger zitiert nach ebd.

[205] Vgl. Bowron 1998, S. 34; Metzger 1961b.

[206] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 304.

[207] Ebd.

[208] Das Flugblatt enthielt zusätzlich eine kurze Beschreibung des *Acid Nylon Paintings* sowie einen Nachdruck der ersten beiden Manifeste. Nachdem die International Union of Architects ihre Genehmigung für Metzgers Aktion zurückgezogen hatte, ließ dieser den ursprünglichen Anlass der Demonstration auf dem Flugblatt mit einem schwarzen Balken überdrucken, was wie ein graphisches Mittel wirkte. Vgl. Hoffmann 1995, S. 49; Metzger 1961.

[209] Vgl. Metzger 1961. Metzger erklärte in seinem Beitrag in der Zeitschrift *Ark* 1962 eingehend die Themenaspekte dieses Manifestes, siehe dazu Metzger 2005c.

[210] Im Gegensatz zur Auto-destructive Art verzichtete Metzger bei der Auto-creative Art jedoch vorerst auf die Erarbeitung von Werken oder Demonstrationen. Vgl. Hoffmann 1995, S. 49.

ästhetische Form besäßen. Durch die maschinelle Kunstproduktion aus Industriewaren wäre der Eingriff des Künstlers nicht mehr von Nöten, während die Verwendung von Wegwerf-Produkten den Materialwert hinfällig machen würde.[211]

Die bisher besprochenen Manifeste und Werke haben die Auto-destructive Art als eine Kunstform erklärt, mit der Metzger seiner Ablehnung des Kunstsystems Ausdruck verlieh. Es wird deutlich, wie kritisch sich der Künstler schon vor seiner Idee vom Kunststreik äußerte. Sein viertes Manifest wandte sich allerdings noch ganz explizit dieser Thematik zu, weshalb es genauer zu analysieren ist. Das *Manifesto World* war auf den 7. Oktober 1962 datiert (Abb. 8).[212] Metzger verteilte es als Flugblatt an das Publikum einer *Acid-Nylon-Painting*-Demonstration, die er am 24. Oktober im Rahmen des *Festival of Misfits* im ICA durchführte.[213] „Everything everything everything everything. A world on edge of destruction."[214] So beginnt es unheilverkündend und benennt eine Zerstörung, die sich wohl bis auf den Künstler und die Kunst ausweitet. Metzger verstand die wachsende Kommerzialisierung als Beschädigung der Kunst, da radikale Äußerungen durch finanzielle Abhängigkeiten der Künstler zu manipulieren seien.[215] Die Auto-destructive-Art sollte sich gegen die Verehrung von Objekten und zeitlich verzögerte Würdigung von Errungenschaften in der Kunst stellen. Metzger nannte sie daher eine „artform for artists"[216]. Nach seinen Befürchtungen würde die Welt durch die Zerstörungskraft des Menschen in 50 Jahren nicht mehr existieren, weshalb von Anfang an nicht von ihrer Anerkennung auszugehen sei. Dabei verbalisierte er in diesem Manifest direkt die Notwendigkeit der Zerstörung des Kunstsystems – das *Manifesto World* stellte für ihn die erste Etappe seines Angriffs dar.[217] Ähnlich der Rhetorik im ersten Futuristischen Manifest baute er in diesem eine Aura der Vernichtung auf:[218] „We take art out of art galleries and museums. The artist must destroy art galleries. Capitalist institutions. Boxes of

---

[211] Vgl. Hoffmann 1995, S. 49; Metzger 1961.

[212] Vgl. Metzger 1962.

[213] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 122. Bei dem *Festival of Misfits* handelte es sich weniger um ein Festival als um eine Gruppenausstellung, die vom 23. Oktober bis 8. November 1962 in der Londoner Gallery One stattfand und vom ersten Fluxus-Event in England begleitet wurde. Auf Einladung der Initiatoren Daniel Spoerri und Robert Filiou wollte Metzger in der Gallery One alle Seiten des Londoner *Daily Express* aufhängen und die Präsentation täglich mit der neuen Ausgabe aktualisieren. Zu diesem Zeitpunkt wurden die Weltnachrichten von der Kubakrise und der Angst vor einem Atomkrieg dominiert. Metzgers Vorschlag wurde jedoch abgelehnt. Dennoch konnte er seine *Acid-Nylon-Painting*-Demonstration zeigen. Vgl. ebd., S. 120, 122. Siehe dazu auch Hoffmann 2005, S. 27.

[214] Metzger 1962.

[215] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 305.

[216] Metzger 1962.

[217] Vgl. ebd.; Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 315.

[218] Vgl. Marinetti 1995. Siehe dazu auch Stewart Homes Untersuchung zum Aufbau der Identität der Avant-Garde durch Rhetorik, in Home 1989d.

deceit."[219] Obwohl der Künstler hier wortwörtlich zur Zerstörung aufrief, ist das mehr als Propaganda-Rhetorik denn als Aufruf zum Ikonoklasmus zu verstehen. Der apokalyptische Stil des Textes spiegelt wohl seine intensive Beteiligung an der Anti-Atombewegung in jener Zeit wider.[220] Trotzdem ist eine Wut spürbar, die sich scheinbar bis zur zweiten Etappe des Angriffs 1974, als er zu den *Years without Art* ausrief, schon fast wieder abgekühlt hatte.[221] Aggressiv prangerte das Manifest sowohl den Typ des kapitalistischen Kunsthändlers als auch den des Sammlers an:

> You stinking cigar smoking bastards and you scented fashionable cows who deal in works of art. [...] The artist does not want his work to be in the possession of stinking people. He does not want to be indirectly polluted through his work being stared at by people he detests.[222]

Gleichzeitig kritisierte Metzger jedoch auch die elitäre Rolle des Künstlers, der herablassend gegenüber dem Handarbeiter Objekte zur Kunst erklärt und ihnen aus seinem Gewinnmotiv heraus einen finanziellen Wert gibt. Trotzdem sah er in ihm nicht den eigentlich Schuldigen:[223] „The artist acts in a political framework whether he knows it or not. Whether he wants to or not."[224]
Die Frage, wodurch sich bereits 1962 seine Art über den Kunstmarkt zu schreiben, zu einem solchen Angriff entwickelt hatte, beantwortete Metzger folgendermaßen:

> Eine kurze Antwort ist wohl, dass ich die Entwicklung gesehen habe. Dass es sich mehr und mehr in die Richtung bewegt hat, dass die Galerien stärker und stärker wurden. Das hat mich tief gestört. Der Kunstmarkt war auf dem Weg zum Heute, wo er unglaublich stark ist und schwindelerregende Summen für manches bezahlt werden. [...] Es war eine Anprangerung und es musste gemacht werden, to clear the ground. Der Angriff auf den Kunstmarkt und die Galerien hatte das Ziel, diese zu Grunde zu richten.[225]

In den folgenden Jahren sollte sich Metzger auf die weitere Ausformung seines Konzepts der Auto-destructive Art konzentrieren, seine im *Manifesto World* geäußerte Kritik blieb dabei elementarer Bestandteil. In der weiteren Untersuchung wird der Frage nachgegangen, welche Eigenschaften der Kunstform dazu führten, dass der Künstler sich zu Beginn der 1970er-Jahre erneut der verstärkten Kritik an den Bedingungen des Kunstsystems widmete. Um dies zu klären, muss die Darlegung der weiteren Entwicklung seiner Theorie vorausgehen.

---

[219] Metzger 1962.
[220] Vgl. Wilson 1996, S. 68-72.
[221] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 308, 315.
[222] Metzger 1962.
[223] Vgl. ebd.
[224] Ebd.
[225] Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 305.

Metzger publizierte sein letztes Manifest zur Auto-destructive Art, *On Random Activity in Material/Transforming Works of Art,* 1964 in der Zeitschrift *Signals.* Darin betonte er vor allem noch einmal die Bedeutung des Zufalls für sein Werk.[226] Mit diesen fünf Manifesten war der Inhalt seiner Kunstform dargelegt, sie vereinten alle für ihn wichtigen Bereiche:

> Ich habe nie eines gesucht, d.h. Kunst oder Politik oder Revolution, sondern ich wollte alles für mich Wichtige, und ich hoffe für die Gesellschaft Wichtige, in einer Grundthese zusammenbringen. Diese Grundthese ist die Theorie der Auto-Destruktion, aber auch die der Auto-creative Art.[227]

Die autokreative Kunst, von der Metzger spricht, stellt wiederum in gewisser Weise eine von ihm erdachte Gegenbewegung zur autodestruktiven Kunst dar, da ihre Form sich nicht automatisch zerstört, sondern wächst und expandiert. Dennoch greifen beide Konzepte ineinander, weil Metzger auch Zerstörung als kreativen Akt empfand.[228] Um seine autokreative Kunst zu verstehen, sollen die *Liquid Crystal Projections* angeführt werden, die Werke, die am ehesten den Vorstellungen des Künstlers von der Umsetzung dieser Kunstform entsprachen. Nach einigen Experimenten führte er sie 1965 das erste Mal während der Lecture/Demonstration *The Chemical Revolution in Art* an der Cambridge University durch.[229] Angeregt durch das Titelbild einer Ausgabe von *Scientific American* hatte er die Technik in Zusammenarbeit mit einem Physiker entwickelt.[230] Dabei wurden Flüssigkristalle zwischen dünne Glasplättchen aufgebracht, erhitzt und in Projektoren mit Polarisationsfiltern vor dem Objektiv eingelegt. Im Abkühlungsprozess erscheinen die Kristalle zuerst grau, dann kreieren sie in der Projektion sehr intensive Farbübergänge unwiederholbarer Kombinationen.[231]

Metzgers intensivierte Auseinandersetzung mit Wissenschaft und Technik zeigte sich auch in der Weiterentwicklung von möglichen Projekten der Auto-destructive Art. Sie spiegeln vor allem sein wachsendes Interesse an Computern wider, das er

---

[226] Vgl. Metzger 1964.

[227] Gustav Metzger zitiert nach Hoffmann 1995, S. 51.

[228] Vgl. Copeland 2013, S. 14; Gustav Metzger zitiert nach Hoffmann 1995, S. 51; Raspail 2013, S. 6.

[229] Metzger zeigte seine ersten Lichtprojektionen 1963 während einer Lecture für die Barlett Society an der University of London, wobei er ein über einen Rahmen gespanntes Stück Nylon im Diaprojektor durch Säure auflöste. Vgl. Kat. Ausst. Decades 2009, S. 48. Seine erste öffentliche Präsentation von Flüssigkristallen 1965 misslang jedoch. Stattdessen projizierte Metzger zusammen mit einem Assistenten erfolgreich die Ausbreitung eines Tropfens Tinte in Glycerin und ließ das Licht des Projektors durch in Wasser getauchte Platinen scheinen. Vgl. Bowron 1998, S. 44, 54; Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 128-130.

[230] Vgl. Kat. Ausst. Decades 2009, S. 48.

[231] Vgl. Bowron 1999, S. 56-57; Metzger 2016b. 1966 erhielten Metzgers Projektionen ein größeres Publikum, nachdem er die Technik bei einem Konzert von The Who, Cream und The Move im Londoner Round House gezeigt hatte, wobei hier zwölf Projektoren von jeweils einem Assistenten bedient wurden. Vgl. Bowron 1998, S. 54.

bereits in seinem dritten Manifest benannt hatte.[232] Bei einem Vortrag im Februar 1965 in der Londoner Architectural Association (AA) beschrieb er neben dem ersten *Model for Auto-destructive Monument* das Projekt *Five Screens with Computer* (Abb. 9).[233] Dieses sah eine große Skulptur aus fünf Leinwänden aus Stahl vor – jede ca. 9 m hoch, 12 m breit und 0,5 m tief –, die auf einem Platz zwischen Hochhäusern errichtet werden sollte. Jede Wand würde aus 10.000 gleichen Stahl-, Glas- oder Plastik-Elementen bestehen, die über einen Zeitraum von zehn Jahren einzeln abgeworfen würden, bis die Leinwände buchstäblich zerbrechen. Durch die Arbeit mit Magneten oder Druckluft sollte das Abwerfen ermöglicht werden, wobei nach Metzgers Vorstellung ein Computer mittels Programmierung die Sequenz kontrollieren würde. Das Programm sollte außerdem die Qualität von Licht und Schatten, die Rotation der Erde, Jahreszeiten, das Wetter und die Beteiligung des Betrachters durch fotoelektronische Schalter berücksichtigen.[234] Durch die Arbeit mit Computern wäre die Rolle des Künstlers noch einmal verstärkt in den Hintergrund gerückt. Qualitätsmerkmale wie „Ausdruck", assoziiert mit Spuren von der Hand des Künstlers, wären nicht mehr existent, da auch die Programmierung und die technische Lösung von Problemen nicht von Metzger selbst, sondern von Fachleuten übernommen werden sollten.[235] In den nächsten Jahren arbeitete der Künstler immer wieder an diesem Großprojekt, präzisierte seine Vorstellungen und präsentierte sie in Vorträgen und Ausstellungen.[236] Auf der Suche nach einer Möglichkeit zur Realisierung eines seiner Monumente veröffentlichte er zahlreiche Zeitungsartikel zur Bewerbung seiner Ideen und skizzierte immer wieder neue Formen der autodestruktiven Kunst.[237] So imaginierte er unter anderem eine sich selbst zerstörende Architektur, die beispielsweise bei der Erforschung des Weltalls sinnvoll wäre, aber auch auf der Erde für frei werdenden Lebensraum sorgen könnte.[238]

Der fortgeschrittene Status von Metzgers Theorie bedingte schließlich die erneute Auseinandersetzung des Künstlers mit den begrenzten Möglichkeiten des Kunstsystems. In seiner Schrift *Notes on the Crisis in Technological Art* 1969 veröffentlichte

---

[232] Vgl. Ford 2008, S. 165.

[233] Vgl. Bowron 1999, S. 54; Metzger 2015, S. 19-20. Der Vortrag fand am 24. Februar 1965 auf Einladung des Architekten und Architekturtheoretikers Royston Landau statt. Siehe dazu weiter Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 127.

[234] Vgl. Metzger 2015, S. 19-20.

[235] Vgl. Ford 2008, S. 165.

[236] So zeigte Metzger 1969 den weiterentwickelten Stand des Werks in *Event One* (29. bis 30. März 1969, Royal College of Art, London), der ersten öffentlichen Manifestation der neu gegründeten Computer Arts Society. Vgl. Ford 2008, S. 166; Metzger 2016.

[237] Vgl. Hoffmann 1995, S. 53.

[238] Siehe dazu weiter Metzger 2016c.

er die dabei angestellten Überlegungen und Schlussfolgerungen.[239] Darin erläuterte er die Problematik, die mit einem Widerspruch innerhalb seiner Theorie einherging: Weil die inzwischen angestrebten autodestruktiven Werke ausufernde Dimensionen einnahmen und mit hohen Kosten verbunden waren, konnten sie von Museen und kommerziellen Galerien gar nicht ausgestellt werden. An diesem Punkt forderte er somit erneut eine Änderung im Ausstellungssystem.[240] Durch ein größeres Angebot an Ausstellungsfläche sowie die notwendige Zusammenarbeit zwischen Künstlern hoffte Metzger, den von ihm beobachteten Konkurrenzkampf und die zwischen ihnen herrschende Eifersucht durchbrechen zu können – schließlich war bei der von ihm verfolgten Kunstform das Teilen von Informationen über neue Techniken unabdinglich. Stipendien, kostenlos von der Industrie zur Verfügung gestellte Materialien und Werkstätten sowie ein Fonds aus Geldern von Industrie und Firmen stellten seine finanziellen Lösungsvorschläge für Künstler dar, deren Werke im traditionellen Sinne nicht mehr zu vermarkten seien. Gewinne aus ihren technischen Errungenschaften sollten ebenso zu ihrem Lebensunterhalt beitragen. Metzger visionierte somit eine Kunstwelt, in der der Künstler sein Bedürfnis nach Ruhm nicht mehr durch Auftritte in den Medien stillen, sondern durch die Anerkennung seiner Ergebnisse in der Forschung erhalten könnte.[241] Dabei verdeutlichte der 1969 veröffentlichte Text jedoch, dass der Künstler sich an den Grenzen seiner Möglichkeiten angekommen sah: Trotz seiner jahrelangen Bemühungen war es ihm weder gelungen, eine Bewegung zu erschaffen noch einen Sponsor für die Verwirklichung eines seiner Monumente zu finden. Die Struktur des kommerziellen Kunstsystems empfand er als einen wesentlichen Grund dafür.[242] Zu Beginn der 1970er-Jahre gab Metzger seine Bemühungen schließlich auf. Das von ihm forcierte Großprojekt der Autodestructive Art, *Five Screens with Computer*, verblieb im Status des Modells bzw. der Computergrafik:[243]

> I stopped because I realised nobody was interested in producing it, I could have sat down with technicians and worked out ways of doing it. ...But since nobody was in the least bit interested in making this piece of auto-destructive art or in commissioning it, I consciously said „That's it […].“[244]

---

[239] Vgl. Metzger 2005d.
[240] Für die Umsetzung des Projekts *Five Screens with Computer* plante Metzger beispielsweise mit voraussichtlichen Kosten von £ 200.000. Vgl. Metzger 2015, S. 10.
[241] Vgl. Metzger 2005d.
[242] Vgl. Hoffmann 1995, S. 53.
[243] Vgl. Ford 2008, S. 168; Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 159.
[244] Gustav Metzger im Interview mit Clive Phillpot zitiert nach Ford 2008, S. 168.

Nahezu zum gleichen Zeitpunkt erfuhr Metzger, dass der Greater London Council die Umsetzung einiger seiner Projekte für den öffentlichen Raum abgelehnt hatte.[245] Auch das Umwelt-Projekt *KARBA*, das seine zunehmende Auseinandersetzung mit der Problematik der Luftverschmutzung durch Autoabgase zu Beginn der 1970er-Jahre thematisierte, wurde nicht, wie vorgesehen, auf der fünften Documenta 1972 in Kassel realisiert.[246] Diese Entwicklungen schränkten seine Handlungsmöglichkeiten weiter ein.[247] Nachdem sich die theoretische wie praktische Arbeit des Künstlers bereits seit seinem ersten Manifest inhaltlich kritisch zum Ausstellungssystem geäußert hatte, wandte er sich nun verstärkt der Thematik zu.

Bevor auf die nun einsetzenden praktischen Bemühungen Metzgers zur Veränderung des Kunstsystems eingegangen wird, soll zuerst noch ein kurzer Einblick in die Einzelausstellung *Executive Profile* gegeben werden, die der Künstler Ende 1972 im ICA ausrichtete.[248] Sie macht deutlich, dass sich Metzger zu dieser Zeit allgemein vermehrt mit dem kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftssystem auseinandersetzte. Bereits in vorherigen Ausstellungen hatte er Zeitungen als Exponate benutzt und den Betrachter dazu aufgefordert, sich durch die Erstellung von Collagen oder den Aufbau eines Archivsystems mit dem Inhalt der Massenmedien zu befassen.[249] Damals hatten komplette Zeitungen Verwendung gefunden und die aufge-

---

[245] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 166. Dabei handelte es sich weniger um autodestruktive Arbeiten: Eines der Projekte bestand aus einem riesigen Stapel an Zeitungen, der einen der Bögen der Waterloo Bridge ausfüllen sollte. Bei einem anderen plante Metzger, eine Metallplatte auf der Themse vor dem National Film Theatre bei Höchststand des Wassers durch Pressluft in einen Schwebezustand zu bringen. Vgl. Bowron 1999, S. 60-61; Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 166.

[246] Nachdem Metzger während seiner Studienzeit eine Reise zu den Shetland Islands unternommen hatte, auf denen es damals keine Autos gab, hatte er sich mit der drohenden Zerstörung von Mensch und Natur durch Autos beschäftigt. Vgl. Hoffmann 1995, S. 44; Gustav Metzger zitiert nach ebd. Als Ausdruck seiner Technikfeindlichkeit hatte er anlässlich der ersten UN-Umwelt-Konferenz in Stockholm 1972 das Projekt *Stockholm June* konzipiert. Dabei sollten die Abgase von 120 Autos in einem Plastikkubus aufgefangen werden, welcher von den Giftstoffen schwarz werdend, ihre Zerstörungskraft verdeutlichen würde. Vgl. Bowron 1999, S. 61; Metzger 2005b; Rosenthal 2009, S. 13. Als unrealisiertes Projekt verblieb dieses jedoch lange im Modellstatus. Ein Vorläufer der Arbeit ist *Mobbile* von 1970, das Metzger anlässlich der Eröffnung der Ausstellung *Kinetics* konzipierte. Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 164; O'Brien 2009, S. 37. Die 1972 entwickelte Arbeit *KARBA* stellt eine reduzierte Version von *Stockholm June* dar. Vgl. Bowron 1999, S. 61; Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 171.

[247] An anderer Stelle räumte Metzger sich durchaus auch selbst einen Teil der Schuld für die Stagnation der Auto-destructive Art ein, da er nicht alle Möglichkeiten ausgeschöpft habe, die sich ihm geboten hatten: „So there's a self-destructive trend in me, too, inside my own person. I accept that and have to live with it." Gustav Metzger zitiert nach Obrist 2008, S. 26.

[248] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 173.

[249] Metzgers Beteiligung an *Art Spectrum: London* 1971 im Alexandra Palace (London) hatte aus der Installation *Mass Media Today* bestanden. Auf vier Wänden waren täglich Ausschnitte und ganze Seiten der englischen Presse präsentiert worden, teilweise mit kritischen Anmerkungen des Künstlers, teilweise mit Unterbrechungen von leeren Seiten für Kommentare der Betrachter. Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 166; Metzger 1972a. Noch interaktiver konzipiert war Metzgers Arbeit in der 1972 folgenden Gruppenausstellung *3 Life Situations* im Gallery House (London) gewesen. Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 173; Metzger 2005b. Unter dem Titel *Controlling Information from Below* hatte er hier zwei Räume den Massenmedien gewidmet: Während im ersten Raum Stapel aus Zeitungen und Magazinen sowie Schere und Klebstoff

worfenen Thematiken automatisch durch das aktuelle Zeitgeschehen bestimmt. In *Executive Profile* konzentrierte Metzger sich jedoch auf den Wirtschaftsteil.[250] Er präsentierte daraus mit Kommentaren versehene Ausschnitte von Fotografien von Direktoren, die mit den Symbolen ihres Reichtums – Models, Immobilien, Waffen etc. – posierten, oder Abbildungen von Wirtschaftsgrößen, die zu Pressezwecken verwendet wurden.[251] Dabei ging es ihm um die Hinterfragung der Ziele, die die Zeitungen mit der Veröffentlichung der Bilder verfolgten, sowie um die Reflexion über das Selbstverständnis der abgebildeten Führungskräfte.[252] Mit kapitalismuskritischem Fokus prangerte er das Verhalten der Machthaber an, die drohende Gefahren wie die wachsende Umweltverschmutzung nur dann thematisierten, wenn eine Firma daraus Profit zog oder eine Finanzmacht direkt davon bedroht wurde. Die Besucher von *Executive Profile* wurden gleichzeitig zur Handlung und Meinungsbildung aufgefordert. Sie sollten einen Fragebogen ausfüllen und diesen zusammen mit einer Fotografie von ihnen abgeben, die vor Ort in einem Fotoautomaten gemacht werden konnte.[253] Tatsächlich war die Ausstellung Metzgers letzte Werkpräsentation für lange Zeit, zwei Jahre später rief er zum Kunststreik auf. Die angestellte Untersuchung seines künstlerischen Werkes verdeutlicht, wie stark er mit den Gegebenheiten des Kunstsystems zu kämpfen hatte und inwiefern seine Werke seine Ablehnung ihrer kommerziellen Strukturen thematisierten. Vor dem radikalen Schritt zum Kunststreik versuchte Metzger jedoch auch noch auf praktische Weise direkt auf das Ausstellungssystem einzuwirken.

II.1.3. Das Kunstsystem Anfang der 1970er-Jahre

II.1.3.1. Diskrepanz von Kunstmarkt und Gegenkultur

Um Gustav Metzgers kritische Sicht auf das Kunstsystem zu verstehen, muss ein Einblick in die Entwicklungen in der Kunstwelt seit Ende der 1950er-Jahre vorange-

---

bereit lagen, hatten sich im zweiten Raum ein Aktenschrank und ein Kassettenrekorder befunden. Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 169; Metzger 1972a. Geplant war, dass sich die Besucher mit den Medien auseinandersetzen, indem sie die Zeitungen im Schrank ablegen und Ausschnitte aus ihnen an die Wände heften. Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 169; Gustav Metzger zitiert nach Obrist 2008, S. 62. Das somit erstellte Archiv sollte als Hilfsmittel zur Veränderung der Gesellschaft dienen. Vgl. Metzger 1972a; ders. 2005b. Dazu erklärte der Künstler: „In order to change a society as complex as ours, people will need a large store of readily available information, and whilst criticizing newspapers, we should acknowledge that they are doubtless a source of important and easily obtainable information." Metzger 1972a.

[250] Vgl. ICA 1972.

[251] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 173. Die Ausstellung fand im Rahmen des ICA Programms zum Thema *The Body as a Medium of Expression* statt. Vgl. ebd.; Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 308.

[252] Vgl. ICA 1972; Metzger 1972a.

[253] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 173; Metzger 1972a.

stellt werden. Tatsächlich bestanden seit Ende der 1950er-Jahre nahezu gegensätzliche Bedingungen für die zunehmend kommerzialisierte Kunst nach amerikanischer Prägung einerseits, und ihre sich herausbildende künstlerische Gegenkultur andererseits. Dabei waren gerade die 1960er-Jahre eine Periode der radikalen und weitreichenden Veränderungen. In Großbritannien verbanden Viele dieses Jahrzehnt nach den Entbehrungen des Zweiten Weltkriegs mit Optimismus, Befreiung, Jugendlichkeit und Wohlstand. Die Vorzüge des kapitalistischen Wirtschaftssystems – Konsumartikel im Überfluss, Fernsehen und mehr Freizeit – prägten das Lebensgefühl.[254] Die Ausstellung *This is Tomorrow*, die 1956 in der Whitechapel Art Gallery gezeigt wurde, kann als Ausgangspunkt für eine Kunstströmung gesehen werden, die als zentrales Element die sozialen Veränderungen reflektierte und sich stark auf die kulturelle Entwicklung auswirkte. Gustav Metzger besuchte sie mehrmals.[255] Hier zeigte Richard Hamilton, der später als Wegbereiter der Pop-Art in die Kunstgeschichte eingehen sollte, erstmals seine berühmt gewordene Collage *Just what is it, that makes today's homes so different, so appealing?* In ihr vereinigen sich einige der Thematiken, die viele Künstler zu dieser Zeit beschäftigten: Als Vision der zukünftigen Lebenssituation präsentierte sie eine Welt der Massenproduktion und -medien, explizit durch amerikanische Bilder und Produkte dominiert.[256] Die folgenden Jahre waren vom Boom der Pop-Art und den Auswirkungen geprägt, den ihre großen amerikanischen Vertreter wie Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein oder Andy Warhol auf die Kunst haben sollten. Bis Mitte der 1960er-Jahre hatte die Kunstform allgemeines Ansehen erlangt und einige ihrer wichtigsten Werke hervorgebracht.[257] Ihre starke Verbindung mit dem Lebensgefühl des Jahrzehnts führte zu einer nie dagewesenen Position der Kunst und ihrer Urheber in den Augen der Gesellschaft, während sich die öffentliche Beachtung sowohl auf Grund des Interesses an Ästhetik als auch auf dem des Investments entwickelte.[258] Durch die Ausbreitung der Pop-Art haftete der Kunstwelt der Ruf von Glamour und Coolness an. Der Kunstmarkt boomte dementsprechend.[259] Dabei verlegte sich das

---

[254] Vgl. Livingstone 2002, S. 182; Stephens / Stout 2004, S. 9.

[255] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 97; Stephens / Stout 2004, S. 9. Bei der Ausstellung arbeiteten zwölf Teams von Künstlern und Architekten miteinander, um Visionen zukünftiger Wohnungen zu produzieren. Beteiligt waren u.a. Konstruktivisten wie Victor Pasmore, Kenneth Martin oder Adrian Heath. Hinzu kamen Mitglieder der Independent Group, wie Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi oder Nigel Henderson. 1956 markierte dabei generell einen Meilenstein in der britischen (Kultur-)Geschichte. Vgl. Stephens / Stout 2004, S. 10.

[256] Vgl. Stephens / Stout 2004, S. 11, 13. Hamiltons Collage zeigt ein aus Werbefotos zusammengesetztes Zimmer mit Statussymbolen wie Fernseher, Staubsauger, einen Bodybilder und ein Pin-up-Girl. Dabei nahm die Ausstellung die Utopie der 1950er-Jahre – mit der scheinbaren Verbesserung des Lebens durch Konsumgüter – jedoch nicht mit Begeisterung auf, sondern ironisierte diese. Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 97.

[257] Vgl. Livingstone 2002, S. 183, 218.

[258] Vgl. Stephens / Stout 2004, S. 9; Varian 1970, S. 68.

[259] Vgl. Stephens / Stout 2004, S. 9.

Schwergewicht des internationalen Kunsthandels und -schaffens von Europa nach Amerika, genauer gesagt, von Paris nach New York. In der Nähe der Wall Street nahm die zunehmende Kommerzialisierung ihren Lauf: Besonders Werke der abstrakten Kunst, der Pop-Art, aber auch alte Kunst und moderne Meister erfuhren in der Zeit des Wohlstands und des Wirtschaftswachstums enorme Preissteigerungen.[260] London, von der *Time* zur „Swinging City" erklärt, begann sich gleichzeitig als eine der drei Welthauptstädte der Kunst zu sehen:[261] Hier kam es ebenso zu einer Expansion der Kunstszene und des -marktes. Hatte es in den frühen 1950ern nur wenige kommerzielle Galerien gegeben, die zeitgenössische Positionen vertraten, veränderte sich die wirtschaftliche Entwicklung zum Ende des Jahrzehnts stark durch die Eröffnung der Weddington Galleries und der Marlborough Fine Art. Marlborough vertrat schnell viele der Großen, wie Henry Moore oder Francis Bacon. Zusätzlich eröffneten sie die New London Gallery, um Arbeiten der nächsten Generation von Künstlern aus Großbritannien und Amerika zu zeigen. Auch etablierte Galerien wie Arthur Tooth and Sons wandten sich der Suche nach neuen Talenten zu. Dabei wurden vor allem amerikanische Positionen und Pop-Art von Galerien ausgestellt. Die 1963 eröffnete Kasmin Gallery vertrat neben Amerikanern nur vereinzelt britische Künstler. Die im gleichen Jahr in der Duke Street eröffnete Robert Fraser Gallery zeigte britische Pop-Art, aber auch Werke von Künstlern wie Claes Oldenburg, Jim Dine und Edward Ruscha.[262]

> The Robert Fraser Gallery was at the heart of what was dubbed ‚Swinging London'; it was a crucial nexus where avant-garde artists, wealthy collectors and celebrities, including American film stars like Marlon Brando as well as the Beatles and the Rolling Stones, could mingle.[263]

Während Kasmin und Fraser den Markt dominierten, bot sich für junge Maler und Bildhauer aus den *New-Generation*-Ausstellungen in der Whitechapel Art Gallery auch die Möglichkeit der Kunstförderung durch Unternehmen.[264] Diese ging Mitte der 1960er-Jahre eine Zeit lang mit den Gepflogenheiten einer modebewussten Kunst-Highsociety zusammen, die sich dort zum Kulturgenuss traf.[265]

Tatsächlich stand der Expansion des Kunstmarkts mit amerikanischer Prägung jedoch die Entwicklung der Gegenkultur gegenüber, was weitreichende Folgen mit

---

[260] Vgl. Bongard 1967, S. 7.
[261] Vgl. Marlow 2002, S. 177.
[262] Vgl. Stephens / Stout 2004, S. 28-29.
[263] Ebd., S. 29.
[264] Vgl. ebd., S. 29, 32. Zu den ausgestellten Künstlern gehörten jedoch auch bereits relativ gut etablierte Medienberühmtheiten wie David Hockney oder Bridget Riley. Vgl. Kat. Ausst. Blast to Freeze 2002, S. 346, 354; Kat. Ausst. The New Generation 1964.
[265] Vgl. Garlake 2002, S. 314-315.

sich brachte. Seit Ende der 1950er-Jahre hatte sich diese in Europa und Amerika gebildet, indem sich Künstler von den traditionellen Formen des Kunstschaffens gelöst und neuen Möglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks zugewandt hatten. Ihre Positionen riefen zur Veränderung der politischen und sozialen Verhältnisse auf. In London entstand in diesem Kontext Gustav Metzgers Konzept der Auto-destructive Art, dessen hauptsächliche Forderungen gegensätzlich zur Pop-Art formuliert waren.[266] Weitere Beispiele waren Arbeiten wie die der Künstler Mark Boyle, John Latham oder David Medalla. Sie alle standen mit Metzger auf verschiedene Art und Weise in Verbindung.[267] Einige ihrer Aktivitäten sollen exemplarisch vorgestellt werden, um einen Einblick in die Formen der sich in London herausbildenden Gegenkultur geben zu können.

Für den Künstler Marc Boyle war die Frage nach dem Verhältnis zwischen Publikum und Künstler genauso wichtig wie die nach Wirklichkeit und illusionistischer Darstellung. Um diese Thematiken zu behandeln, hatte er 1964 zusammen mit Joan Hills das Projekt *Street* realisiert. Dabei war eine Zuschauergruppe in einen Laden im Londoner Stadtteil Notting Hill geführt worden. Durch die Tür mit der Aufschrift „Theater" eintretend, gelangten sie in einen Raum, in dem Stuhlreihen vor einem Vorhang standen. Als er sich öffnete, blickten sie durch ein Schaufenster auf die Straße und wurden somit direkt mit der „Realität" des Alltags konfrontiert. In anderen Arbeiten hatte die Hinterfragung der traditionellen Rollenverteilung von Künstler und Betrachter im Fokus gestanden, wie bei der Performance *Oh What a Lovely Whore* 1965 im ICA. Hier hatte Boyle das Publikum zur selbstständigen Durchführung des Happenings aufgerufen, woraufhin die Zuschauer zu einer spontanen Orgie von Zerstörung und Neuerschaffung übergegangen waren.[268]

Auch für den Künstler John Latham war die Thematik der Zerstörung ein Aspekt seines Schaffens gewesen. Dieser trat vor allem durch seine *Skoop Towers* in Erscheinung, Büchertürme, die auf Metallarmaturen montiert in Brand gesetzt wurden. Den Kern seiner Arbeit bildete die Auseinandersetzung mit der Metaphysik der Zeit, sein Interesse galt der Entmaterialisierung von Objekten zugunsten von Denkprozessen, die in der Zeit ablaufen und nicht zu fassen sind. Gleichzeitig hinterfragten seine Werke den Status von Wissen.[269]

---

[266] Trotzdem gab es auch inhaltliche Überschneidungen, zum Beispiel in der Auseinandersetzung mit der Massenproduktion. Vgl. Stiles 1987, S. 41-42.

[267] Vgl. Wilson 2002, S. 221-222. So waren sowohl Mark Boyle als auch John Latham Teilnehmer des *Destruction in Art Symposiums*, das 1966 von Metzger organisiert wurde. Zudem veröffentlichte Metzger 1964 sein fünftes Manifest in dem von Medalla herausgebrachten Magazin *Signals* und schrieb auch einen Artikel über die Aktivitäten des Künstlers. Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 127, 136; Metzger 1964a.

[268] Vgl. Wilson 2002, S. 222-223; ders. 2003, S. 47-48.

[269] Vgl. Wilson 2002, S. 224-225. Zu Lathams Konzept der Skulptur siehe auch Le Feuvre 2016.

Arbeiten, die sich von statischen Gewissheiten entfernten und sich sozialrelevanten Kräften öffneten um die Welt zur Darstellung zu bringen, entstanden auch bei David Medalla. Er war Mitbetreiber der unkommerziellen Signals Gallery in London und brachte ein gleichnamiges Magazin heraus.[270] Zu seinen bekanntesten Werken gehören seine Seifenblasenmaschinen *Cloud Canyons,* die er ab Beginn der 1960er-Jahre fertigte. In Anlehnung an die kinetische Kunst entwickeln diese unabhängig von ihrem Urheber ihre skulpturale Form aus Seifenblasen und widersetzen sich dabei der Idee des Monumentalen der Skulptur.[271]

Zu resümieren ist somit, dass sich Boyle, Latham und Madalla ebenso wie Metzger mit der Erweiterung der traditionellen Kunstformen, dem Ausbruch aus dem Rahmen der Ausstellungsinstitution und der Hinterfragung der Rolle des Künstlers beschäftigten. Zerstörung und die damit verbundene Sorge um die Lage der Menschheit sind Thematiken, mit denen sich Künstler der Gegenkultur in den 1960er-Jahren international auseinandersetzten. Davon zeugte das *Destruction in Art Symposium (DIAS)*, das im September 1966 in London stattfand.[272] Als Metzger es zusammen mit John J. Sharkey sowie einem „Ehrenkomitee“ aus internationalen Künstlern und Kritikern organisierte, sandten etwa 100 Beteiligte aus 18 Ländern Material ein oder reisten nach London.[273] Verbunden durch den Einsatz von Destruktion trafen Pioniere in den Bereichen Happening, Fluxus, Wiener Aktionismus und Konkreter Poesie aufeinander, unter ihnen Künstler wie Otto Mühl, Peter Weibel und Günter Brus, Wolf Vostell, Hermann Nitsch, Robin Page, John Latham, PROVO oder Yoko Ono.[274] An Schauplätzen wie dem internationalen Gegenkultur-Buchladen Better Books, dem Africa Centre oder auf der Baulücke Free School Playground wurden Performances, Zerstörungsaktionen oder Diaprojektionen aufgeführt sowie Vorträge gehalten.[275] *DIAS* wurde damit zum größten Zusammentref-

---

[270] Vgl. Wilson 2002, S. 225. Wie die Galerie war das Magazin *Signals* nach einer Serie kinetischer Arbeiten des griechischen Künstlers Takis (Vasilakis) benannt worden. Sein Themenkatalog bewegte sich dabei zwischen Kunst, Wissenschaft, Technik und neuen Medien. Vgl. Overy 1997, S. 493.

[271] Vgl. Brett 1989, S. 159.

[272] Kristine Stiles hat mit Ihrer Dissertation *The Destruction in Art Symposium (DIAS): The Radical Cultural Project of Event-Structured Live Art* von 1987 eine umfangreiche Arbeit über das Symposium erstellt. Vgl. Stiles 1987.

[273] Vgl. Stiles 2005, S. 41. Das Honorary Committee setzte sich aus Wolf Vostell, Enrico Baj, Mario Amaya, Frank Popper, Bob Cobbing, Dom Sylvester Houédard, Ivor Davies, Roy Ascott, Jim Haynes und (Barry) Miles zusammen. Vgl. ebd., S. 64.

[274] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 136-145; Stiles 2005, S. 41, 43. Zerstörung wurde hier als eine Form des Widerstands gegen psychische, soziale und politische Gewalt, als Prinzip organischen Lebens und in der Auseinandersetzung mit der Wechselbeziehung von Zerstörung und Schöpfung angewandt. Sie wurde als ursächliches Prinzip verstanden, das mit der Kreativität in Einklang steht. Zudem wurde Destruktion als Mittel zur Kritik an konventionellen Kunstformen benutzt und sollte die soziale Notwendigkeit des direkten kulturellen Engagements von Künstlern aufzeigen. Vgl. Stiles 2005, S. 41. Metzgers Einladung der anarchistischen Gruppe PROVO aus Holland, die direkt mit der Situationistischen Internationale und Alexander Trocchis *Sigma* Projekt in Verbindung standen, verband *DIAS* mit radikalen Gruppen und Ereignissen in Europa. Vgl. ebd., S. 43.

[275] *DIAS* bot eine Plattform für diverse Aktionen und Ausstellungen, die an Dutzenden Londoner Schauplätzen stattfanden. Hier sollen einige genannt werden: So führte Raphael Montañez Ortis am

fen experimenteller Kunst in London seit den 1930er-Jahren und legte einen Grundstein für sozial engagierte Kunst. Obwohl die Künstler der Gegenkultur durch ihren Zusammenschluss während des Symposiums als Einheit erschienen, waren sie jeder für sich jedoch egozentrisch und konkurrenzsüchtig. *DIAS* war keine Bewegung, sondern eine einmalige Zusammenkunft, nach deren Beendigung die geknüpften Verbindungen praktisch vollkommen abrissen und die Künstler wieder allein für Anerkennung und Ausstellungsmöglichkeiten kämpften.[276]

Während somit viele Vertreter der objektbasierten Kunst am Kunstmarkt hoch gehandelt wurden, war der damalige Stand der Gegenkultur-Künstler auf dem Kunstmarkt wie folgt zu charakterisieren: Sie erschufen weniger Produkte als neue Formen des künstlerischen Ausdrucks und wurden dadurch selten von Galerien vertreten oder durch Unternehmen gefördert.[277] Zwar eröffneten in den 1960er-Jahren in London auch Galerien wie die Gallery One von Victor Musgrave, die auch experimentelleren Positionen einen Raum bot. Dennoch lag die Hauptquelle für Fördergelder dieser Künstler beim Staat, daher beim Arts Council und lokalen Kunstorganisationen der Regierung. Als der Kunstmarkt zu Beginn der 1970er-Jahre wieder abflaute, spitzte sich die schwierige Ausstellungssituation zu.[278] Der Arts Council, seit 1945 die Institution zur Verteilung des staatlichen Kunst-Budgets, blieb dem als normativ geltenden Geschmack verpflichtet und investierte von Anfang an beson-

---

31. August im St. Bride Institute eine Stuhl-Zerstörungsaktion durch. Seine Aktion der rituellen Tötung eines Huhns am 4. September, die er ohne die Unterstützung von *DIAS* vorführte, hatte beinahe zu einem Presseskandal geführt. Im Buchladen Better Books zeigte Robin Page seine Performance *KROW I* („I work" rückwärts geschrieben), wobei er ein Loch im Kellerraum des Ladens aushob, sich dabei gegen den Objektcharakter der Kunst aussprach und den Arbeitsprozess betonte. Auf der Baulücke Free School Playground wurden verschiedene Sprengstoff-Aktionen abgehalten, unter anderem von Al Hansen, John Latham und Werner Schreib. Yoko Ono führte am 28. September im Mercury Theatre mehrere Performances durch, darunter das berühmte *Cut Piece*. Für den Abschlussabend, der hier am 30. September mit zahlreichen Aktionen endete, schuf Barry Flanagan eine Sandskulptur im Mittelgang des Theaters, durch die die Besucher notgedrungen hindurchgehen und sie somit zerstören mussten. Mark Boyle zeigte *Projections*, eine Diashow mit Aufnahmen der Künstler und ihrer Aktionen, die während *DIAS* entstanden waren, und die so lange im Projektor gelassen wurden, bis sie schmolzen und sich auflösten. Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 136; Stiles 2005, S. 45-54. Zur genauen Darstellung der stattgefundenen Aktionen und Ereignisse siehe Stiles 1987, S. 221-631. Das eigentliche Symposium fand vom 9. bis 11. September statt und gab den Künstlern das Forum, um über theoretische Überlegungen zur Zerstörung im Bereich Gesellschaft, Wissenschaft und Kunst zu diskutieren. Vgl. Metzger 1966; Stiles 2005, S. 43. Eine negative Folge von *DIAS* sollte tatsächlich die Konfrontation mit dem Gesetz sein, nachdem Hermann Nitsch am 16. September seine *21. Aktion* (auch bekannt als *5. Abreaktionsspiel*) abgehalten hatte. Wie bei den vorangegangenen Aktionen stand die Zerfleischung eines geschlachteten und gehäuteten Lamms im Mittelpunkt, wiederholt unterbrochen von der Projektion eines Films über eine Penisspülung, wobei ein Rinderhirn auf den Penis gelegt und mit Blut, Wasser und Ei übergossen wurde. Metzger und Sharkley wurden daraufhin als Veranstalter für die Initiierung und Durchführung „unzüchtiger Zurschaustellung" angeklagt und zu einer Geldstrafe von £ 100 (Metzger) bzw. Bewährung (Sharkley) verurteilt. Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 151; Stiles 2005, S. 45-54. Bis in die 1980er-Jahre war *DIAS* in Vergessenheit geraten und viele der Künstler hatten das Symposium als gescheitert angesehen, da sie es nicht geschafft hatten, die Gesellschaft zu verändern. Vgl. Jean Jaques Lebel zitiert nach Stiles 2005, S. 54. Inzwischen ist seine Bedeutung durch Forschungsarbeiten wie der von Kristine Stiles oder Justin Hoffmann, aber auch durch die erfolgte Anerkennung seiner Beteiligten akzeptiert worden. Vgl. Stiles 2005, S. 54-55.

[276] Vgl. Stiles 2005, S. 41-43.

[277] Vgl. Garlake 2002, S. 314-315; Stephens / Stout 2004, S. 29; Walker 2002, S. 23.

[278] Vgl. Stephens / Stout 2004, S. 29; Walker 2002, S. 85.

ders wenig in den Bereich der Bildenden Kunst – eine Situation, die sich durch den Wirtschaftseinbruch nach der Ölkrise 1973 noch verschlimmerte.[279] Die Schwierigkeiten des Ausschusses in der Beurteilung und Rechtfertigung bei der Verteilung der Fördergelder an neue Praktiken außerhalb der Kategorien Malerei oder Skulptur führten Ende der 1960er schließlich zur Gründung des New Activities Committee (NAC). Dies wurde nach nur einem Jahr vom Experimental Projects Committee abgelöst, das von 1970 bis 1973 bestand. Die ihm jährlich zugesprochene Fördersumme fiel dabei jedoch so gering aus, dass sie weniger eine Unterstützung darstellte als eine Situation des aussichtslosen Konkurrenzkampfs unter Künstlern schuf.[280]

Die zunehmende Diskrepanz, die sich zwischen der fortlaufenden Kommerzialisierung des internationalen Kunstmarkts und den schwierigen Ausstellungsbedingungen der Gegenkultur seit Ende der 1950er-Jahre entwickelt hatte, stellte die Rahmenbedingung für Metzgers wachsende Kritik am Kunstbetrieb dar. Dieser empfand sich selbst bis in die 1970er-Jahre hinein als vornehmlich isoliert arbeitend, von den Entwicklungen auf dem Kunstmarkt soll er weniger durch andere Künstler als durch das Studium aktueller Zeitungen und Zeitschriften erfahren haben.[281] Nachdem er jahrelang erfolglos versucht hatte, eines seiner autodestruktiven Monumente zu realisieren, begann er sich Anfang der 1970er-Jahre verstärkt mit der Thematik der eingeschränkten Ausstellungsmöglichkeiten für Vertreter der neuen Kunstformen zu beschäftigen. Statt nur durch seine Kunst, versuchte er nun auch durch den organisierten Zusammenschluss mit anderen Künstlern auf das bestehende Kunstsystem einzuwirken. Dies verdeutlicht, wie sich der Wille des Künstlers zur Veränderung des Ausstellungssystems bereits vor dem Kunststreik mehr und mehr zuspitzte.

II.1.3.2. Metzgers kunstpolitische Organisation und Demonstration

Da es dem Arts Council bei seiner Förderung von Kunst eher um deren Rezeption als um die Bedürfnisse der Künstler ging, beschäftigte sich nicht nur Gustav Metzger mit dieser Problematik. Ab Mitte der 1960er-Jahre hatten einige Londoner Künstler Vorschläge entwickelt, um eine Lösung für die mangelnden Ausstellungsmöglichkeiten zu finden. So war 1966 die Artist Placement Group (APG) von Barry

---

[279] Vgl. Garlake 2002, S. 312-313; Walker 2002, S. 24. So kam bis Ende der 1960er-Jahre der Großteil der Finanzmittel der Sparte Oper zugute, was einer Politik entsprach, die klassenspezifische Prioritäten setzte und der Rezeption Vorrang vor der Hilfe an Kunstschaffende gab. Vgl. Garlake 2002, S. 313.

[280] Vgl. Taylor 1999, S. 231; Walker 2002, S. 23-24.

[281] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 305-307.

Flanagan, John Latham, Barbara Steveni und Jeffrey Shaw gegründet worden.[282] Diese versuchte Künstler in alternative Beschäftigungsfelder wie akademische Institutionen, Industrien oder Regierungen einzusetzen, damit sie dort ihre Beobachtungen und Vorschläge einbringen. Beide Seiten sollten aus der Interaktion profitieren und der Eingriff der Kunst in die zukunftslenkenden Strukturen eine Veränderung in der Gesellschaft erwirken.[283] Ein weiterer Versuch, das Problem fehlender Ausstellungsmöglichkeiten selbst zu beheben, stellte die Institution SPACE (Space Provision Artistic, Cultural and Educational) dar. Sie war von Bridget Riley, Peter Sedgley und Peter Townsend gegründet worden und hatte es sich zur Aufgabe gemacht, bezahlbaren Atelierraum für zeitgenössische Kunst bereitzustellen.[284] Sowohl die APG als auch SPACE waren paradoxerweise vom Arts Council unterstützt worden.[285]

Generell waren die 1970er-Jahre für Künstler eine Periode intensiver Selbstreflexion in Bezug auf das Konzept der Institution sowie auf die Konditionen der Kunst: Kunstkritik, Magazine, die Kunstausbildung, Förderung durch den Staat und private Unterstützung, Galerien, Museen und der Kunstmarkt standen im Fokus der Kritik. Unzufrieden über die existierenden Organisationen gründeten viele Künstler ihre eigenen, eröffneten selbst Ausstellungsräume oder okkupierten diese für Meetings und Veranstaltungen.[286] Metzger selbst beschäftigte sich intensiv mit den alternativen Organisationsversuchen anderer Künstler und besprach sie in Texten.[287] Seinem Aufruf zum Kunststreik sollten seine eigenen kunstpolitischen Aktivitäten zu Beginn der 1970er-Jahre vorangehen, die sich im Kontext dieser optimistischen Strömung zur Veränderung des Kunstbetriebs entwickelten. Im Folgenden wird auf diese eingegangen.

Nachdem Metzger die Auto-destructive Art als Waffe gegen die Regierung und das bestehende Gesellschaftssystem konzipiert hatte, hatte er einen zunehmenden Konflikt darin empfunden, auf Gelder des Arts Council und ähnlicher Organisationen angewiesen zu sein, die ihre Budgets direkt von der Regierung erhielten. So erklärte

---

[282] Vgl. Garlake 2002, S. 314; Walker 1976, S. 162.

[283] Vgl. Walker 2002, S. 55; Barbara Steveni zitiert nach ebd.

[284] Bis 1985 betrieb SPACE zehn Atelierkomplexe in London. Vgl. Garlake 2002, S. 315.

[285] Vgl. ebd.

[286] Vgl. Walker 2002, S. 6-7.

[287] So veröffentlichte Metzger beispielsweise 1972 einen Artikel über die APG in *Studio International*. Vgl. Metzger 1972. Seine Kritik an der Gruppe bestand dabei in ihrer zu engen Zusammenarbeit mit den Großmächten. Vgl. Gustav Metzger zitiert nach Obrist 2008, S. 19. Außerdem schrieb er 1969 im *Zagreb Manifesto* über FACOP (Friends of Arts Council Operative), einer Gruppe von Aktivisten, die der Politik des Arts Council kritisch gegenüberstand und u.a. versuchte, Künstler in die verschiedenen Gremien des Councils zu berufen. Vgl. Bental / Hyde / Metzger 1969; Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 245.

er in seinem Text *From the city pages*, den er 1972 anlässlich seiner Ausstellung *Executive Profile* in *Studio International* veröffentlichte:[288]

> Now many artists oppose the Government and the kind of society it seeks to foster, and there is therefore inevitably a sense of compromise when accepting money or invitations to exhibit from organisations whose source of finance is ultimately Government money.[289]

Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Metzger den Konflikt teilweise dadurch gelöst, dass die Werke, die er in Ausstellungen präsentierte, seine politischen Absichten zur Veränderung der Gesellschaft und seine Kritik an den Ausstellungsinstitutionen deutlich machten.[290] In Vorträgen hatte er die Problematik jedoch direkt zur Sprache gebracht. Ein Beispiel dafür ist der Talk *The Artist in Technological Art and Social Responsibility?,* den er am 4. Februar 1970 an der Slade School of Fine Art des University College of London hielt.[291] Das damals verteilte Flugblatt (Abb. 10) prangerte die Situation direkt an, indem es folgende kritische Fragen stellte:

> Do you Eat?
>
> Where does the money come from?
>
> (a) Private funds
>
> (b) State funds
>
> (c) Sale of work
>
> (d) Through being employed
>
> Does it matter where your money comes from?
>
> Do you feel responsible towards society? [...][292]

Wie Metzger berichtete, fand er in den öffentlichen Proklamationen seiner Meinung meist Zuspruch. Dennoch musste er feststellen, dass nicht jeder, der im Kunstsystem arbeitet, sich unabhängig genug fühlt, um es genauso zu kritisieren.[293] So berichtete er:

> Was mich öfter gestört hat war, dass die Leute, nachdem ich etwas Radikales gesagt hatte, zu mir kamen, ‚oh I'm so glad you said that', but they wouldn't say it, because they were scared losing their jobs, and this is very important. I didn't have a job in art, so I was free to criticise. But I was free to criticise anyhow, anybody has the freedom to criticise.[294]

---

[288] Vgl. Metzger 1972a. Zur Ausstellung *Executive Profile* s.o.
[289] Metzger 1972a.
[290] Vgl. ebd.
[291] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 163; Metzger 1970.
[292] Metzger 1970.
[293] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 306.
[294] Ebd.

Die Freiheit zu kritisieren sollte sich schließlich auch die International Coalition for the Liquidation of Art nehmen.[295] Die lose Organisation war im Sommer 1970 von internationalen Künstlern in Amsterdam gegründet worden. Sie hatten einen Aufruf an Künstler auf der ganzen Welt entworfen und dazu aufgefordert, am 20. Oktober 1970 zusammenzukommen, um die Ablehnung der bestehenden Ordnung von Kunstproduktion, -konsum und -manipulation auszudrücken. Ihr Manifest wandte sich dabei gegen die Rolle des Künstlers, der das kommerzielle System durch Produktion von Ware unterstützt und durch seinen Status als Avantgarde die Elite aufrechterhält.[296] In gewisser Weise scheint es Metzgers Aufruf zu den *Years without Art* vorzuzeichnen, indem es zur Propaganda überspitzt formulierte:

> There is only one solution. We must liquidate this crazy thing called art to make it possible for all people everywhere to be creative. It is our duty as artists to become self-destructive in a constructive way. We must liquidate not only our own function as artists but we must liquidate the art system as well.[297]

Metzger hatte von dem Aufruf der Coalition durch John Latham erfahren. Mit einem kleinen Komitee organisierte er daraufhin am 20. Oktober 1970 eine Demonstration vor der Tate Britain.[298] Bei den rund 60 Beteiligten, die sich dort zum Ausdruck des Protests zusammenfanden, handelte es sich hauptsächlich um Künstler und Studenten. Neben Metzger waren unter anderem der mexikanische Bildhauer Felipe Ehrenberg, Stuart Brisley, John Plant und der Galerist Sigi Krauss beteiligt.[299] Um Mitarbeiter wie Besucher in eine Debatte zu verwickeln, positionierten sich diese vor dem Museum.[300] Ehrenberg, der eine Maske mit Augenlöchern trug, wurde durch das Wachpersonal am Betreten der Tate gehindert. Als er angab, ein Kunstwerk zu sein, entgegnete man ihm, dass nur die Kuratoren die Fähigkeit hätten, Werke für die Sammlung auszusuchen.[301] Die Begebenheit verdeutlicht die Problematik, die die grundlegende Veränderung der ästhetischen Ordnung nach sich gezogen hatte: Die alternativen Kunstformen bedeuteten nicht nur einen Generationenkonflikt, sondern stellten auch die Kunstinstitutionen vor große Herausforderungen.[302] Die Demonstranten forderten dabei von der Tate, Künstlern eine Möglichkeit zur Mitbestimmung einzuräumen und lokale Positionen vermehrt auszustellen.[303] Wie Metzger berichtete, versammelten sie sich vor dem Gebäude und sperrten es damit für

---

[295] Vgl. Walker 2002, S. 30-31.
[296] Vgl. International Coalition for the Liquidation of Art 1970 (TA).
[297] Ebd.
[298] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 164; Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 307.
[299] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 307; Ehrenberg 1971.
[300] Vgl. Walker 2002, S. 30.
[301] Vgl. Ehrenberg 1971.
[302] Vgl. Taylor 1999, S. 230-231.
[303] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 307.

den Tag ab.

> Zuerst waren wir auf den Treppen. Nach einigen Stunden sind wir in einem Block reingegangen und haben uns in die Rotunde gesetzt. Mit diesem Schritt hatten wir die Tate besetzt. Wir hatten einen Kreis geformt, und nach ungefähr einer Stunde kamen Officials von der Tate heraus und sagten: „Kommen Sie doch mit, wir finden ein Zimmer für Sie." Wir sind alle aufgestanden, sind in dieses Zimmer gegangen und haben dort weiter diskutiert und weiter Fragen an die Tate gestellt. Dann kam es zu einem Gespräch. Zuerst wollte die Tate nichts mit uns zu tun haben, da war es schon ein Erfolg, dass sie nach einigen Stunden bereit war, mit uns zu sprechen.[304]

Durch den Aufruf der International Coalition for the Liquidation of Art fanden am gleichen Tag ähnliche Demonstrationen in Amsterdam und New York statt.[305] Der Zusammenschluss als Mittel zum Protest scheint sich dort in größeren Dimensionen entwickelt zu haben, denn gleich mehrere amerikanische Gruppen okkupierten einen Teil des Metropolitain Museums.[306] Gleiche Ausstellungsmöglichkeiten für Frauen, mehr Möglichkeiten für ethnische Minderheiten, eine Reduktion des Elitismus und der Macht der großen Museen sowie die breitere Verteilung von Hilfsmitteln waren hier die Forderungen.[307] Trotz des verhältnismäßig kleineren Protests in London schätzte Metzger das Ergebnis der von ihm organisierten Demonstration als erfolgreich ein:

> Stück für Stück gab es mehr Zusammenarbeit zwischen der Direktion der Tate, den Kuratoren und Künstlern und Künstlerinnen. Wir haben schon während der Demonstration die Auswirkungen gespürt. Am Nachmittag wurde unseren Forderungen schon nachgegeben und man hat ernsthaft überlegt, etwas mit uns zusammen zu machen.[308]

Dass so viele Künstler zusammengebracht werden konnten und die Tate sich interessiert gezeigt hatte, stellte für den Künstler zudem einen Propagandasieg dar.[309] Dabei zeigte sich schon seine Einstellung, dass auch dann für eine Überzeugung einzutreten sei, wenn dies zu keinem Ergebnis führt: „Aber es war schon ein Erfolg, dass es nur stattgefunden hat. Hätten wir auch nur den ganzen Tag draußen gesessen, ohne direkte Konversation, wäre es schon ein Erfolg gewesen. Ich sehe

---

[304] Ebd., Anhang, S. 308.

[305] Vgl. International Coalition for the Liquidation of Art 1970 (TA). In Amsterdam war diese durch die holländische Künstler-Gewerkschaft BBK organisiert, in New York war Alex Gross von der Art Workers Coalition einer der Hauptinitiatoren. Vgl. ebd.; Glueck 1970.

[306] So war die Demonstration am 20. Oktober von fünf verschiedenen Gruppierungen durchgeführt worden: Der Art Workers Coalition, dem New York Art Strike, der Women Artists in Revolution, der SoHo Artists Association sowie der Black & Puerto Rican Coalition. Vgl. Schwartz 1973. Zum weiteren Einblick in die, sich in New York organisierenden Gruppierungen, siehe auch Glueck 1970. Diese hatten sich zusätzlich mit anderen Gegenkultur-Bewegungen verbunden und standen in Kooperation mit Student Mobe oder der New York Peace Action Coalition. Vgl. Gross 1973.

[307] Vgl. Gross 1973; Walker 2002, S. 30.

[308] Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 308.

[309] Vgl. ebd., Anhang S. 307.

das auf jeden Fall so."[310] Wie John Walker, Autor des Buches *Left Shift. Radical Art in 1970s Britain* zu berichten weiß, hatte man Metzger durch Aktionen wie der Demonstration vor der Tate Gallery auch „das Gewissen der Kunstwelt" genannt.[311] Deutlich hatten sich seine Bestrebungen gezeigt, durch den Zusammenschluss mit anderen Künstlern eine Veränderung im Kunstsystem zu erwirken. Die Demonstration kann somit als ein Vorbote des Aufrufs zu den *Years without Art* gesehen werden. Weil die Aktion jedoch kaum genug Aufmerksamkeit generiert hatte, um sich auf Metzgers Ausstellungsmöglichkeiten auszuwirken, sollte der Künstler bald auf anderem Wege erneut versuchen, Veränderungen im Kunstbetrieb herbeizuführen. Dieses Mal würde er auf die verstärkte Macht in Form einer gewerkschaftlichen Organisation hoffen.

In den 1970er-Jahren hatten sich in Großbritannien zahlreiche Gewerkschaften in unterschiedlichsten Arbeitsbereichen gebildet. Mit organisierter Macht versuchten sie sich gegen die Regierung zu stellen, um Lohnerhöhungen einzufordern. Viele linksorientierte Künstler sympathisierten mit ihren Anliegen, beteiligten sich an den Streiks oder entwarfen Spruchbänder dafür. Währenddessen war auch für sie selbst das Bedürfnis nach einer gewerkschaftlichen Organisationsform gewachsen, um sich für ihre Arbeitsbedingungen einzusetzen. Nachdem es diese Art der Formierung in England bereits für Schauspieler, Musiker und Schriftsteller gab, wurde 1972 in den Londoner Camden Studios die Artists Union (AU) gegründet.[312] Die Künstlerin Mary Kelly wurde von 1972 bis 1974 zur Vorsitzenden ernannt, zu den weiteren Mitgliedern gehörten Stuart Brisley, Marc Chaimowitz und Peter Sedgley. Gustav Metzger trat bald der Union bei und wurde ihr stellvertretender Vorsitzender.[313] Wie andere Gewerkschaften hatte die AU Mitglieder, Mitgliedsbeiträge und eine Leitung. Sie organisierte Workshops und Arbeitsgruppen, die sich mit Thematiken wie der Gleichberechtigung von Frauen in der Kunst, Förderungsmöglichkeiten, den Leitregeln der Regierung im Kunstbereich oder der Rolle des Künstlers in der Gesellschaft auseinandersetzten.[314] Das Ziel war, dem Künstler mehr Geltung bei den

---

[310] Ebd., Anhang S. 308.

[311] Vgl. Walker 2002, S. 31. Was aus der Coalition wurde, bleibt ungewiss. Nach den Demonstrationen 1970 wird diese in der Literatur nicht mehr erwähnt.

[312] Vgl. Gosford 1980, S. 117; Walker 2002, S. 82-83. So zeigte beispielsweise der politische Konzeptkünstler Conrad Atkinson 1972 im ICA die Ausstellung *Strike at Brannans*, die den einjährigen Streik von Arbeitern gegen ihre Arbeitsbedingungen in der Brannans Thermometer-Fabrik in Cumbria dokumentierte. Vgl. Walker 2002, S. 82.

[313] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 173; Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 309; Walker 2002, S. 85. Zu den weiteren Gründungsmitgliedern zählten: Conrad Atkinson und Margaret Harrison, Barry Barker, Stuart Edwarts, Gareth Evans, Garry und Kay Fido Hunt, Carol Kenna, Robin Klassnik, Don Mason, Jeff Sawtell, Colin Sheffield und Peter Sylveire. Vgl. AU 1972a (TA); Walker 2002, S. 83-85.

[314] Zusätzliche Thematiken der Union waren die Demokratisierung der Kunstausbildung, die Abwehr von sexueller oder rassistischer Diskriminierung in der Kunst, die Versorgung der Mitglieder mit Infor-

Entscheidungen des Arts Council über Förderung und Ausstellungsmöglichkeiten zu beschaffen:

> [...] we will be in a position to demand the kind of representation which will protect the interests of our members in relation to public patronage. In addition, we will promote legislation which will regulate the exploitative relation now existing between artists and private patrons.[315]

In Newslettern und Berichten wurde die widersprüchliche Lage des Künstlers thematisiert, der zwar durch die Entwicklung der kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung als Produzent von Waren gesehen wurde, dessen Arbeitssituation sich jedoch von der des Arbeiters unterschied. Während für andere Gewerkschaften der Streik das Druckmittel zur Veränderung der Arbeitssituation darstellte, sah die Künstlergewerkschaft ihre Aufgabe darin, sich um neue Arbeitgeber in Form von Kunstförderern zu bemühen, um ihre Situation als Selbstständige zu verbessern. Gleichzeitig sah man eine Entfremdung der Kunst von der Gesellschaft, man wünschte sich, der Künstler werde wieder zu einem Arbeiter, dessen Leistung auch benötigt wird. Nachdem es Ende des 19. Jahrhunderts zu einer „Befreiung" der Kunst von der Praxis der privaten Förderung gekommen war, forderte die Artists Union in ihren Propagandatexten das, was der englische Dichter und Maler William Blake ausgerufen hatte:[316] „Liberality! We want no Liberality! We want a fair price, and proportionate value, and a general demand for Art!"[317] Ein zentrales Ziel der Union war dabei die engere Verbindung mit den Teilen der Gesellschaft, die sich nicht mit Kunst beschäftigten. Dies sollte trotz der unterschiedlichen Arbeitsbedingungen durch den Zusammenschluss mit einer anderen, handwerklichen Gewerkschaft erreicht werden:[318]

> Affiliation to the trade union movement suggests more than fighting for our own ends, it means identifying our aims ultimately with the working class as a whole. This in turn means questioning the very nature of art and the role of artists in a class society.[319]

Auch für den geplanten Beitritt in den Trades Union Congress (TUC), dem Dachverband der Gewerkschaften in Großbritannien, wäre der Zusammenschluss mit einer anderen Union wichtig gewesen, da die AU durch ihre niedrige Mitgliederzahl von dieser nicht als unabhängige Organisation angesehen wurde.[320] Nachdem Metzger sich immer für den Zusammenschluss ausgesprochen hatte, es jedoch

---

mationen über Wissenschaft, Technologie und Industrie oder der Zugang zu Massenmedien. Vgl. AU 1972a (TA); AU 1972b (TA).

[315] AU 1972 (TA).

[316] Vgl. AU 1974 (TA); Brockhaus: Blake, William; Saltsman 2001.

[317] William Blake zitiert nach AU 1974 (TA).

[318] Vgl. AU 1972 (TA); AU 1972b (TA).

[319] AU 1972 (TA).

[320] Vgl. Forkert 2010, S. 58; Saltsman 2001; Brockhaus: Trade-Unions.

auch nach langen Diskussionen nicht zu diesem kam, wandte er sich schließlich von der Idee der gewerkschaftlichen Organisation von Künstlern ab und trat kurz danach wieder aus der AU aus.[321] Diese sollte noch zehn weitere Jahre bestehen. Nachdem das politische und soziale Klima durch die Entwicklungen um Margaret Thatcher in den 1980er-Jahren bereits zu vermehrten Auflösungen von Gewerkschaften mit weit größerer Mitgliederzahl geführt hatte, kam es auch zum Ende der AU.[322] Avis Saltsman, seit 1978 Mitglied und „Bibliothekar" der Vereinigung, erklärte im Nachhinein die eingeschränkten Handlungsmöglichkeiten der Organisation zur fundamentale Schwäche, denn:[323] „While striking performers can affect the economics of capital-intensive performance space, no one would notice if creative artists went on strike".[324] Diese Einschätzung wird im Bezug auf Gustav Metzgers anschließenden Aktivitäten an späterer Stelle zu überprüfen sein. Seine Organisation der Demonstration vor der Tate Gallery und die Beteiligung an der AU müssen als frühe Versuche gesehen werden, durch den Zusammenschluss mit anderen Kulturschaffenden positiv auf seine Arbeitsbedingungen einzuwirken. Als kunstpolitische Aktionen verdeutlichen sie die Zuspitzung seiner Kritik am Kunstsystem zu Beginn der 1970er-Jahre und stellen Vorboten seines Aufrufs zu den *Years without Art* 1974 dar. Der Aufruf wird im Folgenden dargelegt. An späterer Stelle ist jedoch erneut darauf zurück zu kommen, wie sich die kritische Haltung zum Kunstsystem bei Metzger entwickelte, wie sie sich bereits vor den *Years without Art* in seinem künstlerischen Werk zeigte und zu Beginn der 1970er Jahre immer weiter zuspitze. Diese Punkte müssen mit den Entwicklungen von Stewart Home verglichen werden, die ihn Mitte der 1980er-Jahre dazu bewegten, die Idee vom Kunststreik aufzugreifen. Wie war Homes Einstellung zum Kunstsystem, wie zeigte sie sich in seinem künstlerischen Werk, und in welchen Kontext sollte er zum *Art Strike* ausrufen? All diesen Fragen muss nachgegangen werden, um Schnittpunkte und Gegensätzlichkeiten in der Entstehungsgeschichte von den *Years without Art* und dem *Art Strike* herauszuarbeiten.

---

[321] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 309, 330-331. Beachte hier auch Metzgers Beschreibung seiner Zeit in der AU.
[322] Vgl. Forkert 2010, S. 60. Zu den Problematiken der Gewerkschaften in den 1980er-Jahren siehe Kapitel: III. 2.2.1. Kunststreik als Akt des Klassenkampfes im kulturellen Bereich.
[323] Vgl. Saltsman 2001.
[324] Ebd.

II.2. *Years without Art* (1977–1980)

II.2.1. Der Aufruf zu Jahren ohne Kunst

Im Rahmen eines Deutschland-Monats wurde 1974 im Londoner ICA die Ausstellung *Art into Society, Society into Art* geplant, die Aspekte der Beschäftigung in der Beziehung zwischen Kunst und Ideologie in Deutschland aufzeigen sollte.[325] Dem Konzept der „Mitbestimmung" folgend, waren einige der ausstellenden Künstler von den Kuratoren Norman Rosenthal und Christos Joachimides im Vorfeld zu einem Kolloquium eingeladen worden, das im April 1974 in Berlin stattfand. Während dieses Kolloquiums wurde Gustav Metzger von den anderen Künstlern als weiterer Teilnehmer der Ausstellung vorgeschlagen.[326] Über die Entscheidung schrieb Rosenthal:

> Metzger, as an emigrant from German Nazi oppression, had in a totally English context, carried on, almost single handled, a discussion on the problems with which this exhibition was concerned.[327]

Nachdem Metzger in den letzten Jahren wiederholt erfolglos für gerechtere Ausstellungsmöglichkeiten und gegen die wachsende Kommerzialisierung der Kunst gekämpft hatte, war er zu diesem Zeitpunkt allerdings zu dem Entschluss gekommen, sich von der Kunstwelt abzuwenden und sich nicht mehr an Ausstellungen zu beteiligen.[328] Über die Anfrage der Kuratoren berichtete er jedoch:

> There I was asked – put under pressure, in fact – to participate. There were the two curators, Norman Rosenthal and Christos Joachimides, who had discussions with me for hours, trying to persuade me. Eventually I caved in, but, as you know, I decided not to exhibit, as a gesture.[329]

Anstatt auszustellen, brachte Metzger sich lediglich durch einen Beitrag im Ausstellungskatalog ein. Auf acht Seiten, die ihm zur freien Gestaltung zur Verfügung standen, verdeutlichte er seine kritische Einstellung und veröffentlichte einen einseitigen Text, in dem er zur Abwendung vom Kunstsystem aufrief. Nachdem er bereits Jahre vorher im *Manifesto World* den Angriff auf das Kunstsystem proklamiert hatte, stellte dieser Text die zweite Etappe für seine Kritik dar.[330] Im Gegensatz zur vorherigen Ikonoklasmus-Propaganda bestand er aus einem konkreten Handlungsvorschlag.

---

[325] Vgl. Kat. Ausst. Art into Society, Society into Art 1974, S. 3.
[326] Vgl. Rosenthal 1974, S. 5, 9.
[327] Ebd., S. 9-10.
[328] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 310, 312. Nebenbei sei erwähnt, dass *Art into Society, Society into Art* von der britischen Regierung sowie der Bowater Corporation finanziert und der Ausstellungskatalog vom Goethe-Institut bezuschusst worden war, was für Metzger sicherlich nicht gegen seine Entscheidung gesprochen haben wird. Vgl. Kat. Ausst. Art into Society, Society into Art 1974, S. 3; Rosenthal 1998, S. 82. Zur Bowater Corporation siehe weiter Anonym o.J. b.
[329] Gustav Metzger zitiert nach Obrist 2008, S. 16.
[330] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 310, 315; Gustav Metzger zitiert nach Obrist 2008, S. 16.

Obwohl er keinen Titel trägt, benannte ihn die Literatur später nach seinem Inhalt: *Years without Art* (Abb. 11).[331] Im Weiteren soll er beschrieben und somit Metzgers ursprüngliches Konzept des Kunststreiks dargelegt werden.

Folgende Worte leiten den Text ein: „Artists engaged in political struggle act in two key areas: the use of their art for direct social change; and actions to change the structures of the art world.“[332] Dies beschrieb die hauptsächlichen Inhalte linksorientierter, politischer Kunst in Großbritannien zu Beginn der 1970er-Jahre. Gleichzeitig verband es den Text mit Aktivitäten kommunistischer und sozialistischer Künstler aus Ländern wie Deutschland oder Ungarn.[333] Anschließend wurden die beschränkten Möglichkeiten von kunstsystemkritischer Kunst dargelegt, die trotz ihrer Ablehnung das bestehende System weiter unterstützt. Durch die verhängnisvolle Abhängigkeit zwischen Kunst und Staat bzw. staatlicher Finanzierung sei es ihr nicht möglich, unabhängig zu agieren:[334]

> The state supports art, it needs art as a cosmetic cloak to its horrifying reality, and uses art to confuse, divert and entertain large numbers of people. Even when deployed against the interest of the state, art cannot cut loose from the umbilical cord of the state. Art in the service of revolution is unsatisfactory and mistrusted because of the numerous links of art with the state and capitalism.[335]

Durch das Abhängigkeitsverhältnis schätzte Metzger die zahlreichen Ansätze der Künstler, die in den letzten Jahren die Methoden der Produktion, Verteilung und des Konsums von Kunst attackiert hatten – und damit auch seine eigenen Aktivitäten – letztendlich nicht als gewinnbringend ein.[336] Nach erfolglosen Versuchen, durch kunstpolitische Aktionen Veränderungen zu erwirken, schlug er somit eine drastische Maßnahme vor:

> The refusal to labour is the chief weapon of workers fighting the system; artists can use the same weapon. To bring down the art system it is necessary to call for years without art, a period of three years – 1977 to 1980 – when artists will not produce works, sell work, permit work to go on exhibition, and refuse collaboration with any part of the publicity machinery of the art world. This total withdrawal of labour is the most extreme collective challenge that artists can make to the state.[337]

---

[331] Vgl. Dangel 2012, S. 35.
[332] Metzger 1974, S. 79.
[333] Vgl. Walker 2002, S. 3. Dazu erklärte Metzger: „Die Leute, die sich damit beschäftigen, werden natürlich nicht in Galerien ausgestellt, sie haben eben allgemein Schwierigkeiten auszustellen. Sie leben, sie arbeiten, sie agieren und sie schreiben, nur es wird von dem allgemeinen Markt nicht wahrgenommen oder gebraucht. [...] Ich habe diese Künstler zum Teil verfolgt, aber nicht sehr stark.“ Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 315-316. Spezielle Namen von Künstlern wurden dabei nicht genannt.
[334] Vgl. Metzger 1974, S. 79.
[335] Ebd.
[336] Vgl. ebd.
[337] Ebd.

Das Konzept sah folglich die Arbeitsniederlegung der Künstler vor, die zum Zusammenbruch privater Galerien, Museen und Institutionen zeitgenössischer Kunst führen sollte. Das verfolgte Ziel stellte die Bedrängnis von nationalen und regionalen staatlichen Institutionen sowie die Einstellung von Kunst-Magazinen dar:[338]

> The international ramifications of the dealer / museum / publicity complex make for vulnerability, it is a system that is keyed to a continuous juggling of artists, finance, works and information – damage one part, and the effect is felt worldwide.[339]

Der Text beschrieb einen Zeitrahmen von drei Jahren als ausreichend, um die gewünschten Auswirkungen zu erzielen, während ein längerer Zeitraum die Künstler selbst in Schwierigkeiten bringen würde. Metzger ging dabei davon aus, dass die Wenigen, die durch ihre Kunst Geld verdienten, für drei Jahre von ihrem Ersparten leben könnten. Da die meisten jedoch auf andere Weise ihren Lebensunterhalt bestreiten müssten, würden diese sowohl Zeit wie Geld sparen. Mit einem Augenzwinkern schlug er außerdem eine Lösung für jene Künstler vor, die der Kunstproduktion während der drei Jahre nicht wiederstehen könnten:[340]

> Some artists may find it difficult to restrain themselves from producing art. These artists will be invited to enter camps, where the making of art works is forbidden, and where any work produced is destroyed at regular intervals.[341]

Weiter forderte der Text die Künstler dazu auf, ihre durch den Rückzug gewonnene Zeit zu nutzen, um sich theoretisch mit historischen, ästhetischen und sozialen Aspekten der Kunst auseinanderzusetzen. Durch den Zusammenbruch des Kunstbetriebs sollte ein Neuaufbau von gerechteren Formen des Ausstellens, der Vermarktung und des Bekanntmachens von Kunst möglich werden:[342] „As the twentieth century has progressed, capitalism has smothered art – the deep surgery of the years without art will give art a new chance."[343]

Von den acht Seiten, die Metzger im Ausstellungskatalog zur Verfügung standen, nahm der Aufruf zu den *Years without Art* gerade mal eine ein. Die übrigen sieben Seiten nutzte der Künstler allerdings zur Verdeutlichung seiner Kritik an der Kunstwelt,[344] weshalb sie ebenfalls näher untersucht werden sollen. Im Anschluss ist auf den Aufruf zurück zu kommen, um dessen Bedeutung und Inhalt zu analysieren und die *Years without Art* in Metzgers bisheriges Werk einzuordnen.

---

[338] Vgl. ebd.
[339] Ebd.
[340] Vgl. ebd.; Hoffmann 1997a, S. 7.
[341] Metzger 1974, S. 79.
[342] Vgl. ebd.
[343] Ebd.
[344] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 313, 315.

Die folgende Doppelseite zeigt eine Abbildung von Vincent van Goghs *Selbstbildnis mit verbundenem Ohr* (1889) sowie eine Fotografie von Chris Burdens Performance *SHOOT* (1971) (Abb. 12).[345] Beide Werke stellen Künstlermythen aus dem kollektiven Gedächtnis dar: Die Geschichte von van Goghs Ohr, das er sich nach einem Streit mit Paul Gauguin abschnitt und später einer Prostituierten schenkte, ist selbst den meisten Kunstlaien bekannt.[346] Das „Body Work" *SHOOT,* bei dem Burden mit einem Geschoss Kaliber 22 auf sich schießen ließ und damit eine der spektakulärsten Performances der 1970er-Jahre vollzog, kreierte eine ebensolche Legende.[347] Im Katalog von *Art into Society, Society into Art* hinterfragte Metzger durch die Werk-Zitate, welch große Opfer manche Künstler bereitwillig für ihren Ruhm bringen. Mit der Frage „How long ... before artists cease to multilate themselves in the interests of the art trade?",[348] die er neben den Abbildungen abdrucken ließ, protestierte er gegen ihre Grenzüberschreitung durch Selbstverletzung:

> Ich habe mich dagegengestellt und hier war der Beweis, dass es Künstler doch tun. Das wollte ich mit dem Beitrag kritisieren. Dass Künstler zum Beispiel um der Kunst willen bereit sind, zu verhungern. Dass Künstler bereit sind, sich in Gefahr zu begeben, um Publicity zu bekommen.[349]

Auf den anschließenden vier Seiten des Kataloges wurde unter dem Titel *The art dealer* eine Bibliografie veröffentlicht (Abb. 13/14). Hierbei handelt es sich um eine Zusammenstellung von Literatur in internationalen Büchern und Zeitschriften, die über Kunsthändler, den Kunstmarkt, Auktionen und Galerien berichten. Sortiert nach den Medien „Book" und „Periodical literature" – mit Aufsätzen in Zeitschriften wie *Studio International*, *Art News* oder *Art in America* – umfasst die Liste 178 Titel.[350] Zwei Zitate befinden sich exemplarisch am Anfang der Literatursammlung und verdeutlichen ihre Thematik. Zuerst ein Ausschnitt aus *Art Monthly:*

> What better place for a gallery than halfway between Bond Street and the city? Isn't that where art is after all? Between taste and money.[351]

Danach ein Zitat aus *Art in America*:

> The dramatic expansion of public interest in art for both esthetic and investment reasons must affect relations between artists and dealers. Does the dealer continue as counselor

---

[345] Vgl. Metzger 1974, S. 80-81.
[346] Vgl. Kaufmann / Wildegans 2008, S. 255-256.
[347] Vgl. Schröder 1996, S. 192. Damals hatte der Schuss, der Burdens Oberarm nur streifen sollte, diesen versehentlich ganz durchschlagen. Vgl. ebd.
[348] Metzger 1974, S. 81.
[349] Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 313.
[350] Vgl. Metzger 1974, S. 82-85.
[351] Vgl. ebd., S. 82. Tatsächlich konnte das Zitat unter Metzgers Literaturangabe nicht gefunden werden. Vgl. dazu Esterow 1972.

> moral and financial supporter, guide and friend of the artist? Will his present functions be seriously affected by the rapidly changing values in the art world?[352]

Mit der Bibliografie veröffentlichte Metzger sein Arbeitsmaterial, mit dem er die aktuellen Entwicklungen des Kunstmarkts verfolgte, und auf dessen Basis er seinen Aufruf zu den *Years without Art* entwickelt hatte.[353] Gleichzeitig sollte die Literaturliste ein Leitfaden sein, anhand dessen sich der interessierte Leser weiter informieren konnte, um im Anschluss daran, die Möglichkeiten eines neuen Kunstsystems zu diskutieren.[354] In Metzgers Werk wiederholen sich solche Art von Informationszusammenstellungen konstant. Dadurch erkannte Samuel Dangel bereits, dass diese nicht nur als Ergebnisse seiner wissenschaftlichen Arbeit, sondern als künstlerische Praxis anzuerkennen sind.[355] So können auch die Zeitungsartikel, die Metzger in *Executive Profile* ausstellte, als eine Art materielle Literaturliste zum Thema des Selbstverständnisses kapitalistischer Wirtschaftsgrößen gesehen werden.[356] An anderer Stelle platzierte der Künstler ganze Literaturstapel in Ausstellungen oder publizierte weitere Bibliografien in Aufsätzen.[357] Das Sammeln und Ordnen von Literatur entsprach seiner Arbeitsweise zur Werkerstellung, die nicht immer als künstlerische Praxis präsentiert wurde. War dies jedoch der Fall, diente sie dazu, dem Betrachter einen vereinfachten Zugang zu Informationen zu ermöglichen, um ihn zur Aktion zu bewegen und Veränderung anzustoßen. Dies war auch der Nutzen der Bibliografie im Ausstellungskatalog von *Art into Society, Society into Art*, wobei andere Künstler aktiv dazu ermutigt wurden, sich mit den Problematiken der Kunstwelt auseinanderzusetzen.[358] Die Aufforderung zur ihrer Stellungnahme verstärkte Metzger schließlich durch die Gestaltung der letzten – achten – Seite seines Beitrags, auf der er provozierende Fragen veröffentlichte (Abb. 15).[359] Sie beginnen ganz einfach, beispielsweise mit der Frage: „When is political art political?“[360] Dann werden sie rasch provozierender, wie bei „Was Hitler a political artist?“[361] Schließlich erinnern sie an Prüfungsaufgaben, so die Frage „The political art of the Weimar Repub-

---

[352] Varian 1970, S. 68. Siehe dazu auch Metzger 1974, S. 82.
[353] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 315.
[354] Vgl. Dangel 2012, S. 35; Rosenthal 1998, S. 82-83.
[355] Vgl. Dangel 2012, S. 35.
[356] Zur Ausstellung *Executive Profile* siehe Kapitel: II.1.2. Die Kritik im Konzept der Auto-destructive Art.
[357] Vgl. Dangel 2012, S. 35. So hatte Metzger 1965 bei einer Ausstellung im Londoner Buchladen Better Books Bücher im Schaufenster und auf dem Boden arrangiert, die eine Auswahl drängender aktueller Themen darstellen sollten. Vgl. Gustav Metzger zitiert nach ebd., S. 35. Der Aufsatz des Künstlers in der Oktoberausgabe 1970 der Zeitschrift *PAGE: Bulletin of the Computer Arts Society* hatte ebenfalls eine Literatursammlung enthalten. Durch ihre Reduzierung auf Zahlenreihen wird hier der künstlerische Umgang deutlicher. Vgl. ebd., S. 36; Metzger 1970a.
[358] Vgl. Dangel 2012, S. 35-37; Gustav Metzger zitiert nach Phillpot 2009, S. 27-28.
[359] Vgl. Dangel 2012, S. 37; Metzger 1974, S. 86.
[360] Metzger 1974, S. 86.
[361] Ebd.

lik maintains a far stronger position in the international art market than the political art of the Third Reich. Give reasons for this."[362] Ein reproduzierter Zeitungsausschnitt am unteren Rand der Katalogseite belegt die Situation des Overkills: Eine Grafik vom 23. September 1974 verdeutlicht die nukleare Übermacht Amerikas zur Zeit des kalten Krieges.[363] Die letzte Seite in Metzgers Beitrag entfernt sich damit inhaltlich von der Kritik am Kunstbetrieb. Die Fragestellungen und der Zeitungsartikel sprechen Thematiken an, die in den Aktivitäten des Künstlers allgemein von Bedeutung waren. Der Aufruf zu den *Years without Art* wurde so in direkter Verbindung zu den Thematiken der autodestruktiven Kunst gestellt.

Nach der Betrachtung des gesamten Katalogbeitrags soll genauer auf den Aufruf zu den *Years without Art* eingegangen werden. In der Analyse des Textes wird sein manifestartiger Charakter deutlich.[364] Dabei diente Metzger das Medium Manifest als Möglichkeit, seine Ziele offen darzulegen, bereits seit Beginn seiner künstlerischen Laufbahn. Schließlich hatte er auch die Inhalte der Auto-destructive Art dadurch formuliert. Spätestens seit dem frühen 20. Jahrhundert, als Futuristen, Expressionisten, Dadaisten oder Surrealisten vielfach ihre Positionen mit wortreichen Statements flankierten, sind Manifeste als künstlerische Ausdrucksform anerkannt. Gleichwertig zu jeder anderen künstlerischen Handlung erweitern sie die Produktion des Künstlers. Historisch stehen sie oft nicht nur für den Wunsch nach einer Veränderung im ästhetischen Denken und künstlerischen Handeln, sondern auch für eine radikale Umgestaltung von Ordnungen in der Welt. Manifesten wie *A Short Manifesto* (1964) von Stanley Brouwn oder Yvonne Rainers *No-Manifesto* (1965) ist, wie dem Aufruf zu den *Years without Art,* die Negation, das Nein-Sagen zu eigen.[365] Bei der Verweigerung von Kunst ist das Manifest zudem geradezu das notwendige Mittel, schließlich bedarf die Nicht-Kunst der Ankündigung, um deren Bedeutung zu verstehen. Vergleichbare Beispiele sind die Texte der Situationisten, die den Übergang der Kunst zur Nicht-Kunst forderten, oder die Schriften von Lee Lozano, die für das Ende der Kunst plädierten. Wie Stewart Home, der seine Vorstellungen später durch mehrere *Art-Strike*-Manifeste bewarb, diente Metzger das Manifest zur Darstellung seines Kunststreik-Konzepts.[366]
Vergleicht man die Rhetorik von Metzgers *Years-without-Art*-Manifest mit dem *Manifesto World*, das sich inhaltlich schon früher mit der Ablehnung des Kunstsystems

[362] Ebd.
[363] Vgl. Dangel 2012, S. 37. Siehe dazu die „Footnote", das Faksimile des Zeitungsausschnitts, in Metzger 1974, S. 86.
[364] Vgl. Brockhaus: Manifest.
[365] Vgl. Dogramaci / Schneider 2017a, S. 10-11.
[366] Vgl. Weiss 2017.

beschäftigt hatte, ist sein Stil sehr viel weniger aggressiv und reißerisch. Vielmehr erscheint der spätere Aufruf analytisch und erklärend. Es fehlt jeglicher direkter Angriff auf Protagonisten im kapitalistischen Kunstsystem, stattdessen wird die Ausgangslage sachlich dargelegt. Und auch die tatsächliche Aufforderung zur Arbeitsniederlegung kommt gänzlich ohne Ausrufezeichen aus. Manchem Leser mag bei dem Gedanken, weltweit die Niederlegung der künstlerischen Arbeit zu fordern, sofort sein utopischer Charakter aufgegangen sein. Der Aufruf könnte fast als rein symbolischer Akt erscheinen. Seine Ernsthaftigkeit wird jedoch durch die zeitliche Planung deutlich, die hinter ihm steckt. Metzger hatte vor Beginn des Streikes ca. zwei Jahre Zeit zu dessen Bewerbung eingeplant: „Wie viel Zeit braucht man, dass die weltweite Kunstwelt davon hört, und wie viel Zeit braucht man, um eine Organisation zu schaffen? Ich brauchte so viel Zeit als Minimum, das war es."[367]

Die proklamierte Aktion trägt dabei Charakteristiken in sich, die Metzger bereits in seinen vorherigen Manifesten formuliert hatte. Die Kritik an Kunstinstitutionen, der Angriff auf das kapitalistische Kunstsystem und der Wunsch nach gesellschaftlicher Veränderung charakterisierte sein bisheriges Werk. Die Konzepte *Years without Art* und Auto-destructive Art sind somit miteinander verbunden.[368] Die Jahre ohne Kunst können außerdem als Aufruf zu einem Ereignis gesehen werden, das erst durch die Beteiligung anderer entsteht. Dies entspricht dem Schaffensprozess des autodestruktiven Werks, das sich, einmal vom Künstler in Gang gesetzt, selbstständig entwickelt bzw. zerstört.[369] Metzger erklärte: „In der Zeit der *Years without Art* ist es möglich, alles neu zu überlegen und neu aufzubauen. In diesem Bereich ist die Konstruktion für mich wichtiger als die Destruktion."[370] Somit steht der Aufruf zusätzlich in Bezug zur Auto-creative Art.

Die spätere Forschungsliteratur sollte Metzgers Text auch als Aufruf zum „Art Strike" bezeichnen.[371] Sein Verfasser selbst hatte die Niederlegung der Arbeit als Waffe der Arbeiter im Kampf gegen das System beschrieben und damit die Assoziation des Streiks hervorgerufen. Dennoch war es für Metzger immer von Bedeutung gewesen, zu betonen, dass er den Titel *Years without Art* für seine Idee verwendete.[372] Der Grund dafür lag wohl weniger daran, dass Metzger auf seinem Titel beharren wollte, sondern vielmehr daran, dass der Titel das spezielle Konzept beschreibt,

---

[367] Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 311.

[368] Dass Metzger selbst die *Years without Art* als Bestandteil der Auto-destructive Art verstand, wird auch im Interview mit Michaela Unterdörfer deutlich. Auf die Frage, ob hinter dem Aufruf auch der Angriff auf das kapitalistische Wirtschaftssystem stehe, antwortete er: „Unbedingt, das ist zentral für die autodestruktive Kunst: Angriff." Gustav Metzger zitiert nach Unterdörfer 1999, S. 46.

[369] Zu den Charakteristika des autodestruktiven Werks siehe Kapitel: II.1.2. Die Kritik im Konzept der Auto-destructive Art.

[370] Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 315.

[371] Vgl. Hoffmann 1997, S. 7.

[372] Vgl. Metzger 2004, Min. 0:00-0:11.

dass Metzger im Sinn gehabt hatte. Denn obwohl der Aufruf zur kollektiven Handlung aufforderte, hatte der Künstler nie vorgehabt, einen Streik in Form eines Zusammenschlusses von Künstlern zu leiten: „Es sollte keine Massenbewegung werden, sondern im Gegenteil, die Künstler sollten für sich sein, es so durchführen, wie sie es tun wollen. Also maximale Freiheit, das war es eigentlich."[373] Stattdessen war es Metzger wichtig gewesen, sich während der Jahre ohne Kunst der Theorie widmen zu können: Da er für sich die Beschäftigung des Lesens und Verstehens als „innerlich" durchzuführende Handlung geplant hatte, hätten Aktivitäten in einer Gruppe für ihn keinen Sinn gemacht.[374] „Ich wollte auch kein Führer sein, ich wollte kein Leiter einer weltweiten Sache sein. Ich wollte die Idee nur lancieren und dann sehen, wie es weitergeht."[375]

Dabei zeigten sich schon in der Art der Veröffentlichung des Aufrufs Widersprüchlichkeiten in Metzgers Vorgehen: Zwar hatte er es abgelehnt auszustellen, trotzdem publizierte er den Aufruf als Beitrag zum Katalog. Obwohl er seine vorherigen Manifeste meist in Form von Flugblättern an die Öffentlichkeit weitergegeben hatte, wählte er hier somit ein Medium, das eine wichtige Rolle für die Karriere eines Künstlers im Kunstsystem spielt. Zusätzlich erhielt seine (Nicht-)Beteiligung an der Ausstellung durchaus „Raum" in dieser, indem ein Schriftzug auf einer Wand im ICA auf Metzgers Vorgehen und seinen Katalogbeitrag verwies. Joachimides berichtete zusätzlich von kleinen, an den Wänden angebrachten Mitteilungen, wegen denen Metzger sichtbar präsent gewesen sei.[376] Und Rosenthal erklärte: „His contribution would be extremely ambivalent. He would contribute to the catalogue, he would visit the exhibition often, but he would make no art work as such."[377] Durch die wiederholten Ausstellungsbesuche wollte Metzger trotz seiner Nicht-Teilnahme seine Sympathie für diese ausdrücken.[378] Das paradoxe Vorgehen sollte verdeutlichen, dass sein Rückzug nicht speziell gegen *Art into Society, Society into Art*, sondern gegen das Kunstsystem allgemein gerichtet war. Metzger erklärte: „Es war ein Versuch, irgendwie durchzukommen, ohne dass jemand beleidigt ist oder denkt, ich wäre ein Einzelgänger."[379] Der durch die Besuche ermöglichte Umgang mit den anderen Künstlern der Ausstellung war auch sinnvoll, um die Umsetzung der kollektiven Handlung der *Years without Art* zu ermöglichen. Weil Metzgers ganzer Katalogbeitrag von ihm auf die Entstehung einer Diskussion hin konzipiert worden war, machte das den kontinuierlichen Kontakt notwendig. Die möglichen Adressaten sei-

[373] Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 319.
[374] Vgl. ebd.
[375] Ebd.
[376] Vgl. Joachimides 1975, S. 169, 175.
[377] Rosenthal 1974, S. 10.
[378] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 316.
[379] Ebd.

nes Aufrufs waren sicherlich die anderen an der Ausstellung im ICA beteiligten Künstler. Durch die Veröffentlichung im Katalog konnten jedoch auch diejenigen Kulturschaffenden angesprochen werden, die nur die Publikation lasen. Indem der Künstler seinen Text im Katalog abdrucken ließ und nicht wie häufig zuvor mit Flugblättern verbreitete, schränkte er seinen Verteilerradius allerdings auf Personen aus dem Kontext der Ausstellung ein. Andererseits wählte er ein sehr viel langlebigeres Medium – weshalb der Text noch zehn Jahre später für Stewart Home zur Verfügung stand. Es ist jedoch der Frage nachzugehen, wie die Rezeption von Metzgers Aufruf verlief.

II. 2.2. Kontext der Veröffentlichung – *Art into Society, Society into Art*

Um den Kontext darzustellen, in dem Metzgers Aufruf veröffentlicht wurde, ist es sinnvoll, die Ausstellung *Art into Society, Society into Art* genauer zu untersuchen: Neben Metzger waren Albrecht D., Joseph Beuys, K. P. Brehmer, Hans Haacke, Dieter Hacker und Klaus Staeck an ihr beteiligt. Mit dem Untertitel *Seven German Artists* fand sie vom 30. Oktober bis 24. November 1974 im ICA statt. Dabei stellte sie eine überarbeitete Version der Ausstellung *Kunst im politischen Kampf* dar, die 1973 von Christos Joachimides und Helmut Leppien im Kunstverein Hannover kuratiert worden war.[380] In *Art into Society, Society into Art* verfolgten Joachimides und Rosenthal das Ziel, deutsche Modelle künstlerischer Arbeit im gesellschaftspolitischen Bereich exemplarisch zu präsentieren.[381] Durch ein alternatives Ausstellungskonzept wollten sie die Rolle der Kunst als passives Konsumgut durchbrechen: Der Besucher sollte die Möglichkeit erhalten, direkt mit dem Künstler in Kontakt zu treten, um seine „Angst vor der Kunst" abzubauen und sein soziales Engagement anzuregen.[382] Überdies war von Künstlern und Kuratoren das Experiment des kollektiven Ausstellungsaufbaus mit vorher stattfindendem Kolloquium gewagt worden.[383] Joachimides erklärte das Vorgehen, das mit der Hinterfragung der bisherigen Rolle des Künstlers einherging:

> Denn die von manchen Ausstellungsleitern immer wieder zäh verteidigte These von dem Künstler als dem ‚kindlich-inspirierten', praxisfernen Genie, das Hilfe, Schutz und Geleit braucht, hat die objektive Funktion die ‚Boheme'-Ideologie des 19. Jahrhunderts zu per-

---

[380] Vgl. Kat. Ausst. Art into Society, Society into Art 1974, S. 3; Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 174. Während Gustav Metzger zur Ausstellung im ICA zusätzlich eingeladen wurde, waren in Hannover noch die Künstler Siegfried Neuenhausen und Wolf Vostell beteiligt gewesen. Vgl. Kat. Ausst. Art into Society, Society into Art 1974, S. 25-35; Kat. Ausst. Kunst im politischen Kampf 1973.

[381] Vgl. Joachimides 1975, S. 171.

[382] Vgl. ebd.; Schwarz o.J.

[383] Vgl. Rosenthal 1974.

> petuieren. Im neuen Gewand bringt sie den von der bürgerlichen Gesellschaft abhängigen Künstler in Selbstdarstellungs- und Vermittlungszwänge, die ihn weiter gesellschaftlich unmündig halten.[384]

Das neue kuratorische Konzept mit der Stärkung der Rolle des Künstlers kam Metzgers Bestrebungen nach einer gerechteren Ausstellungspraxis entgegen. Dies mag ein Grund dafür gewesen sein, dass er sich für seine Form der Beteiligung entschied und diese nicht ganz abgelehnt hatte. Um der Frage nachzugehen, welchen Bezugsrahmen die Ausstellung für seinen Aufruf spannte, muss ein Einblick in die Aktivitäten der anderen beteiligten Künstler sowie in ihre Werkpräsentationen in *Art into Society, Society into Art* gegeben werden. Der Fokus liegt dabei auf der Untersuchung inhaltlicher Schnittpunkte mit Metzgers Kritik am Kunstsystem.

II.2.2.1. Analyse des Bezugsrahmens

> Nach dem Abschluss einer ersten restaurativen Phase werden Anfang der 60er-Jahre in der westdeutschen Gesellschaft die ersten Krisenzeichen vernehmbar, die ersten Infragestellungen des zurückgelegten Wegs und die Wiedergewinnung der kritischen historischen Erinnerung. Unbehagen verbreitet sich an einem System, dessen Wertvorstellungen sich beschränken auf ein scheinbar garantiertes Wohlleben.[385]

Mit diesen Worten beschrieb Kurator Christos Joachimides den historischen Kontext der Künstler, die in der Ausstellung vertreten waren.[386] Wie Gustav Metzger setzten sich diese mit der Gesellschaft und aktuellen politischen Thematiken auseinander, wobei ihre Stellungnahme in Bezug auf den Kunstbetrieb darzulegen ist. Bereits die von ihnen verwendeten Ausdrucksformen zeigen, dass sie die traditionellen Medien der Kunst und die mit ihnen verbundenen Wertigkeiten auf dem Markt hinterfragten. So produzierten beispielsweise Albrecht D. und K. P. Brehmer vornehmlich Flugblätter, Postkarten oder Briefmarken, die mit niedrigen Produktions- und Verkaufskosten Massenauflagen ermöglichten und damit für den damaligen Kunsthandel so gut wie unbrauchbar waren.[387] Das gleiche galt auch für Klaus Staecks politische Postkarten und Plakate, die mit Satire und Ironie Kritik an Regierung und Gesellschaft äußerten und mehr als Mittel zur Kommunikation im öffentlichen Raum als für die Präsentation in Kunstinstitutionen gedacht waren.[388] Interessant sind die Verbin-

---

[384] Joachimides 1973, S. 12-13.
[385] Ebd., S. 14.
[386] Eigentlich stammt die Beschreibung aus der vorherigen Ausstellung *Kunst im politischen Kampf*, durch die nahezu identische Künstlerbesetzung stimmt sie jedoch auch für *Art into Society, Society into Art*.
[387] Vgl. Joachimides 1973, S. 18-22.
[388] Vgl. Hüppauf 2012, S. 5-6; Klaus Staeck zitiert nach Reuther / Romain 1973, S. 9, 11. Plakate mit Slogans wie „Die Mieten müssen steigen – wählt christdemokratisch“ oder „Deutsche Arbeiter! Die

dungspunkte zwischen Metzgers Aktivitäten und Staecks Arbeiten. Ab dem Ende der 1960er-Jahre hatte Staeck gleichermaßen damit begonnen, sich vermehrt mit dem Kunstbetrieb auseinander zu setzen. Allerdings war seine Kritik weniger gegen die fortschreitende Kommerzialisierung als mehr gegen veraltete bürgerliche Begriffe von Kunst und Künstler gerichtet gewesen. Gleichzeitig hatte er allerdings auch die Vermittlung und Verteilung von Kunst durch den Kunstmarkt und die elitären Kunstmessen angeprangert.[389] Um nur ein Beispiel seines Schaffens zu nennen, sei auf *intermedia '69* verwiesen.[390] Dabei handelte es sich um eine gattungsübergreifende Gegenausstellung, die 1969 auf das Programm reagierte, das der Heidelberger Kunstverein anlässlich seines 100-jährigen Jubiläums organisierte und das man als zu konservativ empfand.[391] Zusammen mit Jochen Goetze hatte Staeck 60 internationale Aktions- und Objektkünstler auf das Gelände eines Heidelberger Studentenwohnheims eingeladen, wo diese drei Tage lang ihre Arbeiten zeigten.[392] Über das Konzept berichtete er:

> Die Auflösung der Gattungen war für uns zentral. Wir dachten nicht mehr in dem traditionellen Kanon und den Schubladen, sondern begannen, angeregt durch den Geist von '68, alle Begriffe in Frage zu stellen. Bis heute ist für mich das Entscheidende von '68, dass alles hinterfragt wurde und jeder und jede Institution sich Fragen gefallen lassen musste, die vorher kaum jemand zu stellen wagte.[393]

Ein weiteres Beispiel verdeutlicht, inwiefern sich auch die anderen Künstler aus der Ausstellung im ICA bereits zuvor kritisch mit dem Kunstbetrieb auseinandergesetzt hatten: Die Aktion *Betreten des Kölner Kunstmarkts.* Sie stellt sogar einen direkten Angriff auf die damals bestehende Ausstellungspolitik dar. Sowohl Staeck als auch Joseph Beuys waren an ihr beteiligt, wobei sie sich durchaus mit Metzgers Demonstration vor der Tate Gallery vergleichen ließe. Ausgangspunkt der Kritik war die marktbeherrschende Monopolstellung des ersten Kölner Kunstmarkts. Dieser

---

SPD will euch eure Villen in Tessin wegnehmen" zu Beginn der 1970er-Jahre gehören zu Staecks bekanntesten. Vgl. Karst 1973, S. 162, 232.

[389] Vgl. Karst 1973a.

[390] Vgl. Buschmann / Goetze / Staeck 2009. Weitere Aktionen, die Staecks kritische Sicht auf das Kunstsystem verdeutlichten, sind die *Handschellenaktion* von 1970 (bei der er den Preis für sozialkritische Grafik der Heinrich-Zille-Stiftung aus Protest in Handschellen entgegennahm) oder das von ihm 1972 erstellte *Deutsche Kunstsiegel* (das augenscheinlich den Wert eines Kunstwerks bescheinigen sollte). Vgl. Karst 1973a, S. 278-279, 285-287.

[391] Dabei beinhaltete *intermedia '69* sowohl Ausstellung, Performance, Aktionen, Musik als auch Theater. Vgl. Klaus Staeck zitiert nach Buschmann 2009, S. 10.

[392] Vgl. Klaus Staeck und Jochen Goetze zitiert nach Buschmann 2009, S. 7; Karst 1973a, S. 276. Unter den Teilnehmern waren Jochen Gerz, Günther Uecker, Christo, Henning Christiansen oder Robert Filliou, aber auch Albrecht D. und K. P. Brehmer. Vgl. Karst 1973a, S. 276. Staecks Beitrag hatte dabei aus einer Waschmaschinenaktion bestanden, bei der er ein Kaufhaus-Ölbild von Karstadt bei 90 Grad wusch, bis sich die Farbe gänzlich von der Leinwand gelöst hatte. Die Methode empfahl er allen Kulturinstitutionen zur Nachahmung. Vgl. Buschmann / Goetze / Staeck 2009, S. 100-101; Karst 1973a, S. 277. Dabei verdeutlicht die Aktion nicht nur seine kritische Sicht auf den Kunstbetrieb, sondern kann durch den Aspekt der Zerstörung auch mit Arbeiten Metzgers wie den *Acid Nylon Paintings* verglichen werden.

[393] Klaus Staeck zitiert nach Buschmann 2009, S. 9.

wurde vom Verein progressiver deutscher Kunsthändler betrieben und handelte nach dem Konzept, jedes Jahr nur wenige Auserwählte einzuladen und ansonsten unter sich zu bleiben. Zur Eröffnung des vierten Markts hatten Beuys und Staeck zusammen mit Wolf Vostell und Galerist Helmut Ryweklski die Aktion *Betreten des Kölner Kunstmarkts* durchgeführt, indem sie am 12. Oktober 1970 mit Schlüsseln an die Glaswand der Kölner Kunsthalle klopften. Mit der platt wirkenden Symbolik protestierten sie gegen die bestehende Exklusivität und forderten eine Öffnung des Kunstmarkts.[394] Nachdem sich die Ausstellungspolitik des Vereins progressiver deutscher Kunsthändler jedoch nicht änderte, wurden Künstler und Händler zum Boykott aufgerufen, ein Hauptkritikpunkt lag wiederum auf den als veraltet empfundenen Strukturen des Markts. Kurz darauf wurde von Beuys, Staeck und Erwin Heerich ein Manifest veröffentlicht, das wie folgt argumentierte:[395]

> Es ist schizophren und unaufrichtig, wenn Künstler, die mit ihren Produkten und Ideen ständig für eine Bewusstseinsveränderung und eine freiere Gesellschaftsordnung eintreten, erstarrte repressive institutionelle Erscheinungen wie die konservativ strukturierten Kölner und Berliner Kunstmärkte weiter mit ihren Produkten beliefern und unterstützen. Wir fordern alle Produzenten auf, dieses Prinzip aufzuheben und derartige Märkte nicht mehr mit ihren Produkten zu beliefern.[396]

Den Künstlern war es jedoch nicht um den generellen Boykott des Ausstellens, sondern direkt um die Entwicklung eines Gegenmodells gegangen. Im nachfolgenden *Internationalen Meeting Freier Kunstmarkt* hatte man allerdings beschlossen, sich statt der eigenen Entwicklung eines Markts zukünftig vermehrt auf die Vermittlung seiner Struktur zu konzentrieren.[397]

Neben diesen gemeinschaftlichen Protestaktionen hatte sich bei den im ICA vertretenen Künstlern das Bedürfnis nach mehr Selbstbestimmung auch durch Galeriegründungen gezeigt. So hatten nicht nur Klaus Staeck, sondern auch Dieter Hacker einen Ausstellungsraum eröffnet.[398] Hacker, der Ende der 1960er-Jahre das Medium Kunst selbst in den Mittelpunkt seiner politischen Arbeit stellte, hatte aus Kritik am Kunstbetrieb 1971 die 7. Produzentengalerie in Berlin gegründet.[399] Diese war

---

[394] Vgl. Graw 2009; Karst 1973a, S. 289.

[395] Vgl. Beuys / Heerich / Staeck 1971.

[396] Ebd.

[397] Vgl. Karst 1973a, S. 294-295. Das Meeting fand vom 6. bis 7. September 1970 in Heidelberg statt. Zu den Teilnehmern gehörten u.a. Joseph Beuys, Daniel Buren, Jochen Gerz, Erwin Heerich, Mario Merz, Siegfried Neuenhausen und Klaus Staeck. Zudem beteiligten sich Galeristen wie Lucio Amelio und Kritiker wie Tommaso Trini. Vgl. ebd., S. 295.

[398] Zum Ausstellungsraum von Staeck siehe Klaus Staeck zitiert nach Reuther / Romain 1973, S. 14.

[399] Vgl. Joachimides 1973, S. 22; ders. 1981, S. 9-10. 1968 zeigte Hacker erste Arbeiten zur Idee des eigenen Ausstellungsraums in der Galerie Schütze, Bad Godesberg. Ein von ihm erstelltes Plakat proklamierte: „Jeder schimpft über den Kunstbetrieb. Dies hindert die einen aber nicht, sich von ihm korrumpieren zu lassen, andere nicht, sich ihre Gegenausstellung von Burda finanzieren zu lassen. Meinen Sie nicht, dass wir endlich unsere traditionelle Funktion als Hofnarren der Reichen aufgeben müssen?“ Siehe Abbildung von Hackers Ausstellungsplakat in Joachimides 1973, S. 22.

weniger als ein Verkaufsort von Bildern geplant gewesen, denn als ein Ort der Kommunikation zwischen Künstlern und Publikum. Gleichzeitig sollte sie speziell Ausstellungen ermöglichen, die nirgends sonst realisierbar waren. Konzipiert als Prototyp für die Gründung weiterer, prophezeite Hacker erst nach der Entstehung tausender Produzentengalerien ökonomische Möglichkeiten.[400] Das von ihm verfolgte Konzept verdeutlichte auch seinen Wunsch, unabhängiger vom Kunstmarkt agieren zu können:

> Die Produzentengalerie ist ein Modell für die Massen – zumindest für die Massen von Künstlern. Sie ist ein Medium, von Künstlern entwickelt, um ihr gestörtes Verhältnis untereinander und zu ihrem Publikum zu entstören. In seiner eigenen Galerie hat der Künstler die Chance, unberührt von den modischen Interessen des Kunstmarktes, seine eigenen Bedürfnisse herauszufinden und an ihrer Erfüllung zu arbeiten. [...] Er überwacht den Weg seiner Produkte – der Kunstwerke – von der Produktion bis zur Distribution. Er lernt die Meinung seines Publikums kennen und fürchten. Das verändert ihn, seine Kunstwerke und sein Publikum.[401]

Staeck, Beuys und Hacker war es somit besonders um die Entwicklung neuer Konzepte für Ausstellungsmöglichkeiten gegangen. Der ebenfalls an *Art into Society, Society into Art* beteiligte Hans Haacke widmete sich hingegen vermehrt der kritischen Darlegung der Strukturen bestehender Institutionen. Dabei hatte ihn das Problem mangelnder Präsentationsmöglichkeiten seiner Arbeiten zuerst kaum betroffen. Tatsächlich hatte es der in New York lebende Künstler früh zu großer Anerkennung gebracht und dem gerade mal 35-Jährigen war bereits 1971 eine Einzelausstellung im Guggenheim Museum angeboten worden.[402] Diese wurde jedoch kurz vor ihrer Eröffnung abgesagt, da Haacke die Präsentation eines Werkes plante, das mit Fotos, Schaubildern und Datenblättern dokumentarisch die Machenschaften der Shapolsky Immobiliengruppe darlegte – und das Museum damit in Bedrängnis brachte.[403] Von einem Tag auf den anderen war der Künstler somit zur Persona non

---

[400] Vgl. Joachimides 1981, S. 11; Kat. Ausst. Art into Society, Society into Art 1974, S. 74, 76.

[401] Hacker 1981, S. 22.

[402] Vgl. Grasskamp 2006, S. 25. Haacke hatte sich in seinem Frühwerk vor allem mit physischen und biologischen Systemen und Prozessen auseinandergesetzt, wobei es zwischen seinem und Metzgers künstlerischem Werk der 1960er-Jahre mehrere interessante Schnittstellen gibt. So hatten beide Künstler mit Schwebezuständen und Kondensationsprozessen gearbeitet und in ihren Ausstellungen die Besucher zur Stellungnahme aufgefordert. Vgl. ebd., S. 27; Kat. Ausst. Hans Haacke Wirklich 2006, S. 85-109.

[403] Vgl. Glueck 1993, S. 66; Kat. Ausst. Hans Haacke Wirklich 2006, S. 113-116. Haackes Werk *Shapolsky et al. Manhatten Real-Estate Holdings, a Real-Time Social System as of May 1, 1971* (1971) zeigte auf, wie die Immobiliengruppe die Macht des Grundbesitzes in der Stadt zum Nachteil vieler ausübte und hinterfragte dabei auch die Rolle des Guggenheims und anderer Kulturinstitutionen, deren Sitze in Immobilien erster Lage durch Steuergelder finanziert wurden. Vgl. Glueck 1993, S. 65; Grasskamp 2006, S. 26-27. Die durchsichtige Zensur des stark von privaten Spenden abhängigen Museums hatte zu einer Protestaktion und Boykottaufruf zahlreicher Künstler geführt. Vgl. Grasskamp 2006, S. 26-27.

grata im Amerikanischen Kunstbetrieb geworden.[404] Trotz oder gerade wegen dieses Vorfalls hatte sich Haacke danach intensiviert der kritischen Auseinandersetzung mit dem Museums- und Galeriesystem zugewandt. Der neue Themenschwerpunkt zeigte sich 1974 in seinem Werk *Manet-Projekt*, das als Installation auf zehn Tafeln die wechselnden Besitzer von Manets *Spargel-Stilleben* (1880) seit seiner Entstehung dokumentierte. Dabei gab der Text auf den Tafeln auch die Vergangenheit von Hermann J. Abs wieder, der als Vorsitzender des Kuratoriums vom Wallraf-Richartz-Museum das Bild 1968 für das Museum erworben hatte, jedoch ehemals Aufsichtsrat einer Werkzeugmaschinenfabrik in Hitlers Rüstungsindustrie und Vorstand der Deutschen Bank während des Zweiten Weltkrieges gewesen war. Als Haacke seine Arbeit zur Ausstellung *PROJEKT '74* anlässlich des 150-jährigen Jubiläums des Wallraf-Richartz-Museums in Köln einreichte, wurde es aus diesem Grund abgelehnt.[405] Dennoch widmete sich der Künstler auch zukünftig vermehrt der Betrachtung großer Firmen oder bedeutender Personen und deckte auf, wie diese versuchten, durch „Imagepflege" – häufig mit Hilfe von Kunstprogrammen – öffentliche Akzeptanz zu erreichen. Über 20 Jahre später sollte das zur direkten Aufnahme seiner Werke in den Kanon der Institutionskritik führen.[406]

Zusammenfassend ist folglich zu sagen, dass die in *Art into Society, Society into Art* vertretenen Künstler sich ebenso wie Gustav Metzger bereits vor Ausstellungsbeginn vermehrt mit der Kritik am Kunstbetrieb auseinandergesetzt hatten. Der Einblick in ihre Werkpräsentationen im ICA verdeutlicht den Ausstellungskontext für den Aufruf zu den *Years without Art* (Abb. 16). Während Albrecht D. eine Arbeit präsentierte, die sich mit der Hungersnot in den Sahel-Ländern beschäftigte, zeigte Staeck einige seiner politischen Plakate zur Wahl in Deutschland 1972, die durch ironische Slogans wie „Die Reichen müssen noch reicher werden – wählt christdemokratisch" die ablehnende Haltung zur kapitalistischen Werteordnung aussprachen (Abb. 17).[407] Diese formulierte auch K. P. Brehmer in seiner Arbeit *Realkapital – Produktion* (1974): Mit großformatigen Diagrammen stellte er die Beziehung zwischen Arbeit und Kapital anhand von Beispielen wirtschaftlicher Macht einiger führender multinationaler Konzerne dar. Statt exakte wissenschaftliche Daten zu vermitteln, zeichneten seine Diagrammlinien jedoch emotional die aggressive Profitgier

---

[404] Der zuständige Kurator Edward F. Fry hatte außerdem seine Position verloren und sollte auch danach nie wieder an einem Museum angestellt werden. Vgl. Grasskamp 2006, S. 26.

[405] Vgl. Glueck 1993, S. 66; Kat. Ausst. Hans Haacke Wirklich 2006, S. 117-122.

[406] Vgl. Graw 2005, S. 41-42. So beleuchtete Haackes Arbeit u.a. das weltweit operierende Werbe-Imperium Saatchi & Saatchi, das die beiden Wahlkampagnen von Margaret Thatcher führte. Vgl. Glueck 1993, S. 66. Zum Begriff Institutionskritik siehe Kapitel: I.2. Quellenlage, Forschungsstand und Rezeption.

[407] Vgl. Joachimides 1975, S. 168; Kat. Ausst. Art into Society, Society into Art 1974, S. 88-94; Morris 1975, S. 16. Über den Konflikt zwischen Kunst und Politik in Staecks Beitrag siehe Tisdall 1974a.

nach.[408] Speziell die kritische Haltung zum Kunstbetrieb thematisierten vor Ort Hackers und Haackes Arbeiten. Hacker, der mit seinem Environment aus beschriebenen Stoffbahnen auf das Konzept der 7. Produzentengalerie verwies (Abb. 18), sprach im Ausstellungskatalog die Problematik direkt an:[409] „How can one make a living from art? Don't know."[410] Und Haacke, der im ICA zum ersten Mal sein *Manet-Projekt* nach der Ablehnung in Köln im „Museumskontext" zeigte (Abb. 19), äußerte sich in seinem eigens für die Ausstellung verfassten Katalogbeitrag ebenso kritisch über das Konstrukt der Kunst an sich:[411]

> Products which are considered ‚works of art' have been singled out as culturally significant objects by those who at any given time and social stratum wield the power to confer the predicate ‚work of art' unto them: they cannot elevate themselves from the host of man-made objects simply on the basis of some inherent qualities.[412]

Zu resümieren ist insofern, dass die in der Ausstellung vertretenen Positionen ihre Kritik am Kunstbetrieb mit verschiedenen Schwerpunkten äußerten. Sie sprachen sich gegen konservative Ausstellungsprogramme und für größere Selbstbestimmung aus oder hinterfragten die internen Strukturen der Institutionen. Folglich fügten sich Metzgers Bestrebungen nach gerechteren Ausstellungsbedingungen und gegen die wachsende Kommerzialisierung der Kunst gut zwischen diesen ein. Somit könnte vermutet werden, dass seine Idee vom Rückzug aus der Kunst zumindest auf Interesse bei den anderen Künstlern gestoßen sein und zu Diskussionen geführt haben müsste. Jedoch kam es in der Ausstellung zu Widersprüchlichkeiten und Kontroversen, die sich auf die Rezeption des Aufrufs zu den *Years without Art* auswirkten. Auf diese Umstände ist ausführlicher einzugehen.

II. 2.2.2. Bedingungen der Rezeption

In *Art into Society, Society into Art* wurde genau jene Unvereinbarkeit aufgezeigt, gegen die sich der Aufruf zu den *Years without Art* wandte. Das Paradoxon liegt in der Ausstellung von Werken, die das Ausstellungssystem angreifen, wobei es sich gleichzeitig um die Präsentation von Arbeiten handelt, die das Ende der Kunst proklamieren und sich dennoch als Kunst verstehen.[413] In seiner Ausstellungsbespre-

---

[408] Vgl. Anonym o.J. c; Joachimides 1975, S. 169; Kat. Ausst. Aspekte der Engagierten Kunst 1974, S. 13.
[409] Vgl. Joachimides 1975, S. 168; Kat. Ausst. Art into Society, Society into Art 1974, S. 74, 76.
[410] Kat. Ausst. Art into Society, Society into Art 1974, S. 76.
[411] Vgl. ebd., S. 63; Joachimides 1975, S. 168.
[412] Kat. Ausst. Art into Society, Society into Art 1974, S. 63.
[413] Vgl. Fuller 1975.

chung klagte Kunstkritiker Peter Fuller genau diese Inkonsequenz an, die auch Metzger kritisiert hatte:

> The paradox was abundantly evident on the night of the private view. Around the walls were all the aggressive slogans against art and capital; all over the floor was London's fashionable art world, sipping it's wine and enjoying yet another of its bizarre spectacles. Of course, this variety of hysterical anti-art is, in itself, very big business.[414]

Mit dieser Widersprüchlichkeit einhergehend, präsentierte man im ICA unbeabsichtigt zwei gegensätzliche Rollen von Künstlern im Kunstsystem, indem man Gustav Metzger und Joseph Beuys gleichzeitig ausstellte. Da dies einerseits die von Metzger angeklagten Mechanismen des Markts demonstrierte und sich gleichzeitig auf die Rezeption seines Aufrufs auswirkte, soll näher darauf eingegangen werden.
Das deutsche Wirtschaftsmagazin *Capital* hatte Beuys gerade auf Platz 5 der am besten verkaufenden lebenden Künstler der Welt gelistet.[415] Zwar könnte man vermuten, dass der Künstler an der Aktion *Betreten des Kölner Kunstmarkts* teilgenommen hatte, um gegen seinen fehlenden Zugang zum Kunstmarkt zu protestieren. Tatsächlich stand die Aktion bei Beuys jedoch eher symbolisch dafür, die eigene Vermarktung selbst in die Hand zu nehmen.[416] Auch in der Ausstellung im ICA zeigte sich, wie gut er sich den Mechanismen des Marktes zu bedienen wusste und wie geschäftstüchtig er war: Während der gesamten Laufzeit wurde er von seinem Galeristen begleitet.[417] Dabei vertrat er einerseits die Auffassung, dass prinzipiell jeder ein Künstler sei, wenn man den Begriff nur so weit erweitert, dass er praktisch den Denk- und Selbstbestimmungsprozess mit einschließt. Dies wendet sich direkt gegen den Mythos vom Künstler. Gleichzeitig präsentierte Beuys sich jedoch bewusst als solchen, stets darum bemüht, seine Arbeiten mit realen und imaginären Lebensdaten zu unterfüttern und bewusst Legenden um sich zu produzieren.[418] Auch im Rahmen der Ausstellung im ICA trat er mit Pelzmantel und dem für ihn typischen Hut auf und trug somit zur Aufrechterhaltung seiner Rolle bei: „He appears, as he did at the ICA, dressed in his curious clothes and presents himself as a star. The cameras train on him as he babbles and scribbles away"[419], so Fullers Beobachtung.

---

[414] Ebd., S. 84.
[415] Siehe die Liste der Top 20 der bestverkaufenden Künstler aus der Top-100-Liste des Magazins *Capital* von 1972, erneut abgedruckt in Whitford 1972.
[416] Vgl. Graw 2009. Zur Aktion *Betreten des Kölner Kunstmarkts* s.o.
[417] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 317. So soll Beuys auch sorgfältig abgewogen haben, welchem seiner Galeristen er welche Arbeit gab und Exklusivverträge mit ihnen vermieden haben. Vgl. Graw 2009.
[418] Vgl. Graw 2009; Joachimides 1973, S. 17-18; Riegel 2013, S. 9. Es ist mittlerweile allgemein bekannt, dass es sich bei Beuys berühmter Lebensgeschichte über seinen Flugzeugabsturz und sein Leben unter Tartaren um eine Erfindung handelt. Vgl. Graw 2009; Riegel 2013, S. 65-71.
[419] Fuller 1975, S. 84.

Beuys' Ausstellungsbeteiligung bestand aus der Arbeit *Richtkräfte,* deren vierwöchiger Entstehungsprozess an seine Anwesenheit während der Öffnungszeiten geknüpft war. Während seiner Präsenz-Aktion trug er immer einen Spazierstock bei sich – den er mit der Krümmung nach unten hielt und der einen Hirtenstock bzw. „Eurasienstab" versinnbildlichen sollte, ein weiteres Puzzleteil der Beuys-Saga. Vor Ort sprach er mit dem Publikum über seine plastische Theorie in seminarähnlichen Diskussionen und arbeitete zeitgleich an schwarzen Schultafeln auf Böcken, auf denen er mit Kreide schriftliche und gezeichnete Hinweise hinterließ (Abb. 20). Sobald eine Tafel abgeschlossen war, nahm er diese und warf sie auf den Fußboden, wo sie nach dem Einsprühen mit Fixativ von den Besuchern betreten werden konnte (Abb. 21/22). Als Zeugnisse des Kommunikationsprozesses zwischen Künstler und Publikum hielten die Tafeln seine Theorie der Sozialen Plastik, Texte und Pläne über die Neuordnung des Wirtschaftslebens, Notizen zum Freien Sozialismus, Sätze mit verborgenem Sinn sowie weitere Zeichen fest, die auf sein Denksystem verwiesen.[420]

Beuys' öffentliche Anerkennung sowie seine Fähigkeit zur Selbstpräsentation und -vermarktung unterschieden sich gänzlich von denen Metzgers. Da keiner der anderen in *Art into Society, Society into Art* ausgestellten Künstler in London lebte, waren sie kaum im ICA zugegen. Im Gegensatz dazu waren sowohl Metzger, durch seine Ausstellungsbesuche, als auch Beuys, wegen der Produktion von *Richtkräfte* vor Ort präsent. Doch trotz der erhofften Partizipation an seinem Aufruf nahm Metzger sich zurück und besprach diesen mit niemandem, was an der Persönlichkeit des Künstlers gelegen haben mag.[421] So erklärte er:

> Es ist auch wichtig, dass ich in mir keine Begabung habe mich zu profilieren. Hätte ich mich als Prophet dargestellt, dann wäre zu viel Aufmerksamkeit auf mich gerichtet worden, damit kann ich eigentlich nicht leben.[422]

Dies stand im Gegensatz zu Beuys' Auftreten, der so gut wie die ganze Zeit während seiner Aktion im ICA von Menschentrauben umgeben gewesen sein soll.[423] Die hier angesprochene Problematik der Fokussierung der Aufmerksamkeit auf Beuys zum Nachteil der anderen Künstler erkannte auch die Presse, die ihn den „Frank Sinatra der Kunstwelt" nannte.[424] So schrieb *Studio International*:

---

[420] Vgl. Joachimides 1977a.
[421] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 311, 316, 319.
[422] Ebd., Anhang, S. 311.
[423] Vgl. Joachimides 1977a, S. 5. Fotografien der Ausstellung zeigen die Besucher um Beuys versammelt. Sie demonstrieren, wie sehr die Ausstellung von seiner Präsenz bestimmt wurde. Vgl. ebd., S. 7-8.
[424] Vgl. Morris 1975, S. 16.

> Beuys would had been the star attraction under any circumstances. He behaved in a way which showed how easily democratic intensions break down even amongst seven artists.[425]

In der Ausstellungsbesprechung von Kunstkritikerin Caroline Tisdall zeigte sich erneut die Manipulierbarkeit des Kunstsystems. Sie hatte allein Joseph Beuys' Arbeit als herausragend bewertet, eine scheinbar nicht unvoreingenommene Wertschätzung, stand sie doch in enger Beziehung zu dem Künstler.[426] Metzgers Aufruf zu den *Years without Art* fand in den Ausstellungsrezensionen hingegen kaum Beachtung, lediglich Peter Fuller schrieb ein paar abschätzige Sätze, wobei er sogar die Möglichkeit der gescheiterten Kreativität des Künstlers als Grund für seinen Beitrag in Betracht zog.[427]

Der unterschiedliche Umgang mit dem Kunstsystem von Beuys und Metzger sollte tatsächlich ihr Zerwürfnis zur Folge haben. Bereits Beuys' Akt des Fixierens der Tafeln von *Richtkräfte* und ihre damit einhergehende „Haltbarmachung" für die Kunstwelt war gegenläufig zu Metzgers Arbeit an Werken, die sich durch Selbstzerstörung dem Markt entzogen. Dies führte zu einem Missverständnis. So berichtete Metzger, wie Beuys bei einem Besuch erwähnte, sich zukünftig von der Kunst abwenden und sich nur noch in sozialen Belangen engagieren zu wollen.[428] Durch welche Umstände es zu der Verkennung kam, ist schwer zu sagen, so verdeutlicht doch ein früheres Werkbeispiel Beuys' Auffassung von Kunst und seine Einstellung zu dessen Gebrauch: Dieser hatte am 11. September 1964 in einer Live-Sendung des ZDF die Fluxus-Aktion *Das Schweigen des Marcel Duchamp wird überbewertet* ausgeführt. Dabei baute er einen zweiseitigen Bretterverschlag und legte ihn mit Filz aus, verwandelte den entstandenen Winkel mit Margarine in eine „Fettecke" und schrieb seine Kritik auf ein großes Transparent. Seine Referenz an die berühmte Episode des Schweigens von Duchamp, der sich in einer bestimmten Phase völlig der Kunstwelt entzogen und ganz dem Schachspiel gewidmet hatte, ließe sich mit Metzgers Bestrebungen nach Jahren ohne Kunst vergleichen.[429] In einem späteren

---

[425] Ebd.

[426] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 317-318; Tisdall 1974. Auch Beuys-Biograf Hans Peter Riegel vermutete eine erotische Komponente in der Beziehung zwischen Beuys und Tisdall. Vgl. Riegel 2013, S. 406-407.

[427] Vgl. Fuller 1975, S. 84. So schrieb Fuller: „Poor Metzger! He just does not understand that the economic conditions affecting the production and sale of art are not comparable with those faced by other workers – nor does he seem to realise that the concept of a ‚collective challenge' by artists is not just a practical, but also a theoretically impossibility." Ebd.

[428] Metzger zitierte Beuys im Gespräch folgendermaßen: „I stop making art, I'm only interested in social issues now." Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 317.

[429] Vgl. Weiss 2015, S. 67. Duchamp hatte 1936 in einem Interview angegeben, die Malerei zugunsten des Schachspiels aufgegeben zu haben. Zwar bestätigte Duchamp diesen Abschied ebenso oft wie er ihn widerrief, in den frühen 1920er-Jahren siegte jedoch wohl gänzlich das Interesse für das Spiel. Da-

Statement erklärte Beuys seinen Kunstbegriff jedoch in Abgrenzung zu Duchamp: Er ziehe Reden und Handeln dem Schweigen und Nichtstun vor.[430] Dabei muss jedoch auf Beuys' Möglichkeiten verwiesen werden, die ihm dank seines Erfolges gegeben waren: Während seine Taten durch seine öffentliche Anerkennung Auswirkungen hatten, waren zahlreiche Versuche Metzgers zu Veränderungen in der Gesellschaft oder im Ausstellungsbetrieb ungehört geblieben. Hieraus ergibt sich die Problematik des Aufrufs zu den *Years without Art*, die für jede Kunstform gilt, die sich gegen das Kunstsystem richtet: Je mehr der jeweilige Künstler Teil des Systems ist, desto mehr Aufmerksamkeit und Wirkung haben seine Handlungen in diesem. Um wahrgenommen zu werden, muss er seine Forderungen für Veränderung im Kunst-Kontext aussprechen. Je stärker er sie jedoch selbst umsetzt und sich vom System abwendet, umso geringer werden Rezeption und Auswirkung seiner Ideen ausfallen.

Es bleibt zu erwähnen, dass sich der idealistische Metzger ganz von Beuys abwandte, nachdem dieser *Richtkräfte* nach der Ausstellung im ICA für 190.000 DM an die Nationalgalerie Berlin verkauft hatte:[431]

> Zuerst das Gespräch, dass er aufhört Kunst zu machen, und dann macht er doch Kunst und will sich absichern. Ich habe dann nach einigen Wochen gehört, dass diese ganzen Tafeln von der Nationalgalerie Berlin für einen sehr hohen Preis angekauft wurden. Das hat mich tief gestört und ich habe mich von diesem Zeitpunkt an von ihm abgegrenzt. Vor dem Publikum agierte er so, als sei die Kunst nur Dreck, die er nur mache, um sich im Gespräch zu verständigen, und dann ... sinnlos ...[432]

Sicherlich litt die Beachtung von Metzgers Aufruf und die der Beiträge der anderen Künstler von *Art into Society, Society into Art* unter der auf Beuys gerichteten öffentlichen Aufmerksamkeit. Dennoch hätte Metzger die für den 1. November im ICA zur Ausstellung anberaumte Podiumsdiskussion theoretisch nutzen können, um über seinen Katalogbeitrag zu sprechen und die *Years without Art* zu propagieren.[433] Jedoch führte dieser Abend dazu, dass Metzger zukünftig einen noch schwierigeren Stand in der Londoner Kunstwelt einnahm. Gleichzeitig wurde der bestehende Konkurrenzkampf zwischen Künstlern deutlich, der durch mangelnde Ausstellungsmöglichkeiten entstanden war, weshalb näher darauf einzugehen ist.

Als in dem zum Bersten gefüllten ICA das Gespräch für das Publikum eröffnet wurde, übernahm Künstler Stuart Brisley – der sowohl 1970 mit Metzger vor der Tate

---

raufhin versäumte kein Interpret mehr, auf die Bedeutung des Schachs für Duchamps künstlerisches Werk zu verweisen. Vgl. Strouhal 1994, S. 7; ders. 2012, S. 21.

[430] Vgl. Ermen 2007, S. 51. So urteilte auch Lynda Morris: „If he is an important artist people will listen to its politics, out of curiosity. Perhaps this is the game Beuys is playing." Morris 1975, S. 17.

[431] Vgl. Ohff 1977.

[432] Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 317.

[433] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 174.

Gallery demonstriert hatte als auch Mitglied in der Artist Union mit ihm gewesen war – das Wort und kritisierte die Darstellung von Metzgers Werk durch Kurator Rosenthal im Katalog.[434] Nachdem die Ausstellung mit der Präsentation deutscher Künstler die Frage nach der sozialen und politischen Kunst in England aufgeworfen hatte, verstand Brisley die Würdigung für das Engagement in gesellschaftlichen Themen dort zu sehr auf Metzger konzentriert.[435] Mit dem Vorwurf an das ICA, den deutschen vor den englischen Positionen eine öffentliche Plattform gegeben zu haben, las er eine Liste von englischen Künstlern vor, die sich ebenfalls mit diesem Bereich beschäftigten.[436] Metzger berichtete: „Auf jeden Fall kippte plötzlich die ganze Stimmung. Brisley war gegenüber den Künstlern auf dem Podium sehr aggressiv, inklusive mir [...]."[437] Dies demonstrierte die in Metzgers unmittelbarem Umfeld herrschende Rivalität unter den Künstlern, die seinen idealistischen Vorstellungen von der gemeinsamen Veränderung des Kunstbetriebs keinen Raum gab. Nachdem sich ähnliches Verhalten im Vorfeld auch zwischen den Organisatoren der Podiumsdiskussion gezeigt hatte, war Metzger durch die Spannungen an dem Abend zu erregt und meldete sich kaum zu Wort. Somit ließ er auch diese Möglichkeit der Verbreitung seiner Idee der *Years without Art* ungenutzt.[438] Metzger fasste seine traurige Bilanz zusammen:

> Dieser Aufruf wurde in einer großen Ausstellung mit international bekannten Künstlern gemacht, doch es gab keine einzige Reaktion auf diese Schrift. Ich war auch nicht mit dem abgedruckten Text herumgegangen und habe ihn nicht ausgelegt. Er war in dem Katalog, und so habe ich es belassen. Die Schrift hat keine Reaktion gehabt und war irgendwie bedeutungslos.[439]

Künstlermanifeste entfalten ihre Kraft vor allem in Momenten, in denen sie von den handelnden Akteuren ausgesprochen, proklamiert und aktiviert werden. So wurden futuristische Manifeste 1910 als Flugblätter von einem Uhrenturm geworfen. Protagonisten der Fluxus- und Happening-Bewegung wie Henry Flynt oder Allan Kaprow deklamierten in Lecture-Performances ihre manifestartigen Texte.[440] Diese Möglichkeiten unterließ Metzger. Zusätzlich soll er, nachdem die Präsentation im ICA unter

---

[434] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 318. Brisleys Kritik bezog sich auf folgenden Wortlaut: „Metzger, as an emigrant from German Nazi oppression, had in a totally English context, carried on, almost single handled, a discussion on the problems with which this exhibition was concerned." Rosenthal 1974, S. 9-10. Wie Metzger selbst anmerkte, schrieb Rosenthal jedoch „*almost* single handled" und reduzierte damit die Beschäftigung als Künstler in England mit sozialen Themen nicht allein auf Metzger. Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 318.

[435] Vgl. Morris 1975, S. 17. Siehe auch Ausschnitte der englischen Pressestimmen in Joachimides 1975, S. 171.

[436] Vgl. Morris 1975, S. 17.

[437] Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 318.

[438] Vgl. ebd., Anhang, S. 318-319. Zuvor sollen sich auch Rosenthal und Tisdall tagelang über die Zuständigkeit der Leitung des Programms uneinig gewesen sein. Vgl. ebd., Anhang, S. 318.

[439] Ebd., Anhang, S. 311.

[440] Vgl. Dogramaci / Schneider 2017a, S. 12-13.

dem Untertitel *Seven German Artists* konzipiert worden war, nach seiner Teilnahme plötzlich stark mit dem damals in England noch bestehenden Hass auf Deutsche konfrontiert worden sein – eine bizarre Entwicklung, bedenkt man seinen biografischen Hintergrund. All diese Begebenheiten hatten zur Folge, dass er nicht nur enttäuscht von der fehlenden Reaktion auf seinen Aufruf aus der Ausstellung herausging, sondern sich von jetzt an auch in einer noch schwierigeren Position in der Londoner Kunstwelt befand. Nachdem er sich hier nun noch isolierter als vorher fühlte, verschwand er bald darauf sowohl aus dem Kunstsystem als auch ganz aus London. Erst Mitte der 1990er-Jahre kehrte er zurück.[441]

Bisher wurden Metzgers Vorstellungen vom Kunststreik dargelegt und aufgezeigt, warum es wohl zu keiner Resonanz kam. Zwar wurde der Aufruf im Kontext einer Ausstellung von Künstlern veröffentlicht, die sich gleichermaßen kritisch zum Kunstsystem äußerten wie Metzger, dennoch hatte der Aufruf keine Auswirkungen auf sie. Dies wirft die Frage auf, inwiefern es eine Ausführung von Metzgers Kunststreik gab. An späterer Stelle ist jedoch erneut auf das Konzept der *Years without Art* zurückzukommen. Um seine Bedeutung gänzlich zu analysieren, ist der Vergleich mit dem Konzept von Stewart Homes *Art Strike* notwendig. Es stellen sich allerdings jetzt schon folgende Fragen: Warum hatte die Idee vom Kunststreik für Home zehn Jahre nach ihrer Proklamation durch Metzger eine solche Relevanz? Inwiefern veränderten sich seine Inhalte? In welchem Kontext veröffentlichte Home die Idee und in welchem Maß trug das Umfeld zu seiner Realisierung bei? Bevor diesem nachgegangen wird, ist jedoch auf die Umsetzung von Metzgers *Years without Art* einzugehen.

II.3. Gustav Metzgers Jahre ohne Kunst (1975–1995)

II.3.1. Zur Neu-Definition der *Years without Art*

Über Metzgers Verschwinden aus dem Kunstsystem in der Mitte der 1970er-Jahre besteht bei einigen wissenschaftlichen Autoren der bisherigen Forschungsliteratur eine etwas einseitige Darstellung. Dies resultiert wohl daraus, dass Justin Hoffmann 1997 Folgendes über den Aufruf zu den *Years without Art* festgehalten hatte:

[441] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 176-196; Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 311-312, 318; Wilson 2005, S. 69-70. Zu Metzgers Rückkehr siehe Kapitel: II. 4.1. Metzgers Rückkehr in die Kunstwelt.

> Dieses Pamphlet hatten nicht nur GaleristInnen und KuratorInnen übel genommen, auch viele KünstlerkollegInnen sahen nun die Gelegenheit gekommen, sich eines der seit Jahren stärksten Kritikers des gesamten Kunstbetriebs zu entledigen.[442]

Als Grund für den beschriebenen Ausschluss wusste Hoffmann von der kritischen Aufnahme einer Textpassage aus *Years without Art* zu berichten. Darin hatte Metzger wohl etwas zu salopp die Möglichkeit formuliert, dass jene Künstler, denen es nicht gelänge, gänzlich mit der Produktion von Kunstwerken aufzuhören, sich in Lager begeben könnten. In diesen würde jedes hergestellte Werk in regulären Intervallen zerstört werden. Metzger, der einige Familienmitglieder in den KZs der Nationalsozialisten verloren hatte, wird dabei sicherlich nicht an eine Form von Konzentrationslagern gedacht haben.[443] Die Annahme von der Verbannung aus dem Kunstbetrieb hielt sich dennoch, während in nachfolgenden wissenschaftlichen Texten wiederholt auf Hoffmanns Darstellung zurückgegriffen wurde.[444] So erklärte noch 2012 Samuel Dangel: „Es ist offensichtlich, dass mit diesem Katalogbeitrag der Ausschluss aus dem Kunstsystem erfolgte, welches eine solch extreme Ironie nicht gelten lässt.“[445]

Hinzu kamen weitere Unklarheiten, die die Einordnung von Metzgers anschließenden Aktivitäten in den 1980er- und frühen 1990er-Jahren betreffen. Da sich der Künstler durch den Rückzug scheinbar aus dem Forschungsfeld der Kunsthistoriker begab, stellte dieser Zeitraum lange Zeit für viele eine unbedeutendere Leerstelle in seinem Gesamtwerk dar. Die Wissenschaftler, die ihm eine größere Wichtigkeit einräumten, definierten seinen Rahmen jedoch weder klar noch einheitlich. So war Andrew Wilson der Auffassung, Metzger sei, wie in seinem Aufruf gefordert, von 1977–1980 in einen Streik getreten. Anschließend soll er sich in eine „Periode der Reflexion“ begeben haben, während der er sich in ganz Europa einer Reihe von Vorträgen, Symposien und Konferenzen widmete, bis er nach langen Reisen Mitte der 1990er-Jahre nach London zurückkehrte.[446] Samuel Dangel hingegen, der sich zusammen mit Sören Schmeling intensiver mit Metzgers Aktivitäten der 1980er-Jahre auseinandersetzte, beschrieb sie unter anderem in einem Katalogbeitrag mit dem Titel *Gustav Metzger – Jahre ohne Kunst?* Dabei hinterfragte er lediglich indirekt, ob Metzgers Tätigkeiten in dieser Zeit dem ursprünglich geforderten Rückzug widersprachen, ohne den genauen Zusammenhang mit dem vorherigen Aufruf des Künstlers zu klären.[447]

---

[442] Hoffmann 1997a, S. 7.
[443] Vgl. ebd; Metzger 1974, S. 79.
[444] Siehe beispielsweise Bowron 1998, S. 65. Sowie dies. 1999, S. 62.
[445] Dangel 2012, S. 37.
[446] Vgl. Wilson 2005, S. 69-70.
[447] Vgl. Dangel 2012.

Die unterschiedlichen und uneindeutigen Auffassungen in der bisherigen Forschungsliteratur machen deutlich, dass es einer klaren Definition von Metzgers Rückzug aus der Londoner Kunstwelt bedarf. Die in dieser Arbeit dargelegte Definition entstand durch Gespräche mit dem Künstler, die im Sommer 2013 stattfanden. Wie genau es zur These des Ausschlusses anstatt zur Anerkennung seines bewussten Austritts aus dem Kunstsystem kommen konnte, ist unklar. Schließlich hatte Metzger durch seine (Nicht-)Teilnahme an *Art into Society, Society into Art* demonstriert, nicht weiter an der Praxis des Ausstellens festhalten zu wollen, und seinen Entschluss zum Rückzug mit seinem Katalogbeitrag quasi öffentlich bekannt gegeben. An dieser Stelle soll somit richtiggestellt werden: Metzger, der nach Ende der Ausstellung im ICA noch weitere sechs Monate auf Reaktionen auf seinen Aufruf wartete, gab nach ausbleibendem Interesse schließlich die Idee auf, die *Years without Art* als gemeinschaftliches Projekt zu organisieren. Somit könnte man der Auffassung folgen, dass die Jahre ohne Kunst – wie viele Projekte von Metzgers Auto-destructive Art – unrealisiert blieben. Metzger hatte sich jedoch bereits vor der Ausstellung zu seinem Rücktritt aus dem Kunstbetrieb entschieden, weshalb die Aktion als seine aktive Entscheidung zu bewerten ist, die *Years without Art* alleine umzusetzen.[448] Zwar beteiligte der Künstler sich 1977 noch durch eine Zeitungspräsentation an der Ausstellung *Towards another Picture* in der Midland Group Gallery in Nottingham, die Werkpräsentation erfolgte jedoch anonym.[449] Ansonsten befolgte Metzger von 1977–1980 die Strategie des Nicht-Ausstellens. Dieses Vorgehen stellt allerdings nicht die gänzliche Realisierung der *Years without Art* dar, stattdessen müssen die Jahre ohne Kunst, in dem Moment, wo sie von Metzger alleine durchgeführt wurden, auch neu definiert werden. Nachdem das ursprüngliche Konzept vorgesehen hatte, innerhalb von drei Jahren Veränderungen im Kunstsystem zu erwirken, war dies durch den Rückzug eines einzelnen Künstlers nicht mehr realisierbar. Dafür trat für Metzger die theoretische Auseinandersetzung mit neuen Thematiken als das von ihm allein zu erfüllende Ziel in den Vordergrund, das er in seinem Aufruf bereits als mögliches Beschäftigungsfeld während der *Years without Art* vorgeschlagen hatte. Metzger hatte sein Leben lang in Bibliotheken geforscht, Zeitungsartikel oder Katalogbeiträge geschrieben und Vorträge an verschiedenen Universitä-

---

[448] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 311-312; Metzger 2004, Min. 1:30-1:52.

[449] Nach Metzgers Werkkonzept sollte hier täglich die Seite drei der Tageszeitung *The Sun* im Ausstellungsraum platziert werden. Am Ende hätten so alle Seiten der Ausgaben an den Wänden gehangen, die während der Ausstellungszeit erschienenen waren. Das Projekt wurde jedoch nicht richtig ausgeführt und die jeweiligen Seiten übereinander gehängt, so dass immer nur die aktuelle Seite drei zu sehen war. Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 179. Wie Metzger berichtete, sei es – ähnlich wie bei *Art into Society, Society into Art* – zu seiner damaligen Werkpräsentation allein durch die Überredungskünste der Kuratoren Andrew Brighton und Lynda Morris gekommen. Dabei handelte es sich um eine nicht-kommerzielle Ausstellung. Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 320. Zu *Towards Another Picture* siehe außerdem Mc Pherson 1978. In der Rezension findet Metzgers Beitrag dementsprechend keine Erwähnung.

ten und Instituten gehalten.[450] Dies demonstriert die Bedeutung der theoretischen Arbeitsweise für den Künstler, die der eines Kunsthistorikers ähnelt. Dabei spiegelten sich seine somit erworbenen Erkenntnisse in seinen künstlerischen Werken wider oder gingen auch darüber hinaus. Die Praxis intensivierte sich in den 1980er- und frühen 1990er-Jahren, bis Metzger in die Londoner Kunstwelt zurückkehrte, weshalb dies im Weiteren den zeitlichen Rahmen der *Years without Art* bildet.[451] So präzisierte Metzger selbst:

> *Years without Art* ist ein lebenslanges Projekt, das natürlich in Abschnitten kam. Das Ziel war etwas Neues, im Bereich von Kunstgeschichte und Politik, die Bereitschaft etwas Neues zu schaffen und neu zu denken.[452]

Durch die Zuwendung zu neuen Themenfeldern bedeuteten die *Years without Art* keine direkte Abkehr von der Kunst, sondern vielmehr eine Reduktion der Praxis des Ausstellens und des praktischen Arbeitens zu Gunsten der theoretischen Arbeit. Ihre Ausführung stellte somit keinen Streik im Sinne von Arbeitsniederlegung dar.

> Und warum nicht, ich dachte das ist doch eine brillante Idee. Ich wollte mehr Kunstgeschichte studieren. Ich hatte im Laufe der Zeit gemerkt, dass ich sehr wenig über Architektur und Design wusste, und vor allem Design war immer schon ein großes Interesse von mir. Ich habe mich dann intensiv mit diesen Themen beschäftigt.[453]

Zusammengefasst bedeutet das: Bei der Untersuchung der *Years without Art,* wie sie von Metzger durchgeführt wurden, kann der Fokus nicht mehr auf Ereignissen im propagierten Zeitrahmen von 1977–1980 liegen.[454] Stattdessen ist es nötig, diesen auf Mitte der 1970er-Jahre bis Mitte der 1990er-Jahre auszuweiten und sich auf Metzgers kunsttheoretische Projekte in jener Zeit zu konzentrieren, die inhaltlich zu seiner Intention hinter den *Years without Art* passen. Dabei wird nicht nur der Frage nachgegangen, was Metzger während seiner Abwesenheit aus London tat und wo er sich aufhielt, sondern es wird auch untersucht, welche Auswirkungen seine theoretische Arbeit auf seine praktische haben sollte. Umfassend ist zu klären, welche Bedeutung dem Rückzug im Kontext seines Gesamtwerks einzuräumen ist.

---

[450] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 87-221.

[451] Vgl. Dangel 2012, S. 34; Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 312, 322. Dangel bezog die Intensivierung von Metzgers wissenschaftlicher Arbeitsweise jedoch nur auf die 1980er-Jahre. Der Künstler forschte jedoch bis Mitte der 1990er an dem Vermeer-Projekt und bezeichnete dieses später als die wichtigste Arbeit in den *Years without Art*. Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 322. Der zeitliche Rahmen der Jahre ohne Kunst muss daher entsprechend ausgedehnt werden.

[452] Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 322.

[453] Ebd., Anhang, S. 312.

[454] Bei der Frage, ob Metzger für sich den Zeitraum der *Years without Art* ebenfalls auf 1977-1980 begrenzt formuliert hatte, sollten seine Angaben widersprüchlich bleiben. Im Gespräch bejahte er diesmal, korrigierte es jedoch später wieder. Dies liegt jedoch daran, dass der Künstler die Frage mal darauf bezog, ob er seine Arbeitsniederlegung zeitlich begrenzt hatte, und mal darauf, ob seine Beschäftigung mit Theorie befristet war. Siehe dazu Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 331, 322.

II.3.2. Neues Schaffen und neues Denken

II.3.2.1. Metzgers Lebensumstände während der *Years without Art*

Nachdem sich die folgende Analyse der *Years without Art* mit Projekten von Gustav Metzger aus einem Zeitraum von 20 Jahren auseinandersetzt, ist vorab ein Einblick in seine damaligen Lebensumstände zu geben. Es erscheint paradox, aber die Tatsache, dass Metzger seinen Lebensunterhalt bisher kaum als Künstler verdienen konnte, ermöglichte ihm nun die Durchführung seines Rückzugs. So berichtete er:

> Es war eine revolutionäre Idee aufzuhören, für drei Jahre nicht mitzumachen. Ökonomisch ist das eine Art suicide. Die Leute haben Familien; wie werden die Kinder ernährt, wenn der Mann nicht arbeitet? Ich hatte keine Kinder, ich habe relativ einfach gelebt, und ich konnte es mir leisten, drei Jahre kein Geld durch die Kunst zu verdienen.[455]

Dass Metzger es sich „leisten" konnte, bedeutete in diesem Fall wohl eher, dass der Austritt aus dem Kunstsystem keine finanzielle Einbuße für ihn bedeutete, da er vorher als Künstler kaum Geld verdient hatte. Zudem wurde er während der *Years without Art* vermutlich erneut von Lord Goodman finanziell unterstützt, der bereits seit seinem Studium eine wichtige Stütze für ihn darstellte.[456] Andererseits zeugten einige Berichte des Künstlers über seine Aktivitäten aus den 1980er- und frühen 1990er-Jahren davon, sich finanziell „irgendwie durchgeschlagen" zu haben.[457]
Insgesamt bedeutete die Beschäftigung mit „dem Neuen" während der *Years without Art* für Metzger nicht nur der Austritt aus dem Kunstsystem, sondern der generelle Rückzug aus dem gewohnten Lebensumfeld, was ebenfalls sein Verschwinden aus London erklärt. So verließ er nach 1974 England immer wieder für längere Reisen. Bis in die Mitte der 1990er-Jahre sollte sein Leben zum großen Teil von langen Aufenthalten im Ausland geprägt sein.[458] Über sein Lebensgefühl berichtete er:

> I left England a bit like a refugee, not really being settled anywhere, and so I was to some extent reliving or living the idea of somebody being followed, persecuted. I think that's part of the experience. Living on the Continent meant a certain amount of insecurity for me.[459]

So reiste Metzger Ende der 1970er-Jahre vor allem wiederholt nach Deutschland, wo er in Abschnitten in Frankfurt am Main lebte, aber auch seine Geburtsstadt

---

[455] Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 311.
[456] Vgl. Gustav Metzger zitiert nach Obrist 2008, S. 109-113. So berichtete Metzger: „In the seventies I had difficulties in managing my life, and he offered to give me a personal grant for several years, which was very important for me in terms of survival." Ebd., S. 111.
[457] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 325. So erklärte Metzger beispielsweise Anfang der 1990er-Jahre bis nach Rom gereist zu sein, da ihm jemand angeboten hatte, dort für die Gegenleistung des Blumengießens in seinem Haus leben zu können. Vgl. ebd.; Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 190.
[458] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 323-324.
[459] Gustav Metzger zitiert nach Phillpot 2009, S. 28.

Nürnberg wieder besuchte.[460] In den 1980er-Jahren folgten Reisen von Deutschland in die Schweiz, vor allem nach Bern und Zürich. Ende 1990 unternahm der Künstler eine Fahrt nach Rom, während der er die Städte Verona, Venedig, Bologna, Ravenna und Florenz durchquerte. Als ihm nach einem längeren Aufenthalt in Verona auf dem Weg nach England in Holland sein Staatenlosen-Pass abhanden kam, blieb er bis zu seiner Rückkehr nach London 1994 dort und lebte vor allem in Amsterdam und Utrecht.[461]

Metzger hatte bereits Ende der 1940er-Jahre nach Erhalt des Staatenlosen-Passes Reisen unternommen, um Länder kennenzulernen und ihre Museen zu besichtigen. Die Auslandsaufenthalte der 1980er- und frühen 1990er-Jahre waren jedoch meist zweckgebunden gewesen und wurden aus finanziellen Gründen oder wegen Einladungen durchgeführt.[462] Die Verlagerung von Metzgers Lebensmittelpunkt nach Frankfurt am Main am Ende der 1970er-Jahre scheint allerdings vor allem durch seine Beziehung zu Cordula Frowein bedingt gewesen zu sein. Diese hatte der Künstler im Zuge des Deutschland-Monats in Großbritannien kennengelernt, in dessen Rahmen die Ausstellung im ICA stattgefunden hatte. Frowein war wohl nicht nur für mehrere Jahre Metzgers Lebensgefährtin, sondern arbeitete bald mit ihm zusammen, so dass einige der den *Years without Art* zugehörigen Projekte durch ihr Zusammenwirken entstanden.[463] Sie selbst war Künstlerin und Kunsthistorikerin, wobei sie sich vor allem mit emigrierten Künstlern und Kunsthändlern, oft jüdischer Abstammung, auseinandersetzte und als Mitarbeiterin am jüdischen Museum in Frankfurt am Main tätig war.[464] Obwohl sie als Künstlerin ihre Werke kaum ausstellte, nannte Gustav Metzger sie als – einzige – weitere Beteiligte der *Years without Art*, während denen sie sich vor allem ihrer Dissertation gewidmet haben soll.[465] Hier wird auch die enge Zusammenarbeit ersichtlich: So beschäftigte Frowein sich

---

[460] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 324, 327; Gustav Metzger zitiert nach Phillpot 2009, S. 28.

[461] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 176-195; Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 323-325.

[462] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 324-325. Ende der 1940er-Jahre hatte Metzger mit einem Stipendium für drei Semester an der Koninklijke Academie voor Schoone Kunsten in Antwerpen studiert und zwei Monate lang die Mittelmeerküste Frankreichs bereist. Hinzu kamen 1952 eine dreimonatige Schottland-Reise und 1964 erneute Aufenthalte in den Niederlanden und Frankreich sowie Deutschland. Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 94-95, 127.

[463] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 174; Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 324, 327-328.

[464] Vgl. Frowein / Schneider 1994, S. 10; Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 174; Morat 2012, S. 22.

[465] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 332. So gab lediglich ein Ausstellungsheft zu ihrer Installation *Ohne Titel (Zwischen Literatur und Wüste)* von 1994 im Literaturhaus Frankfurt am Main einen Einblick in ihr künstlerisches Werk. Vgl. Frowein / Schneider 1994. Ausstellungsansichten zeigen auf dem Boden angeordnete, aufgefächerte Bücher und mit Zeichenkohle bearbeitete und durch Frottage und Überlagerung an der Wand angeordnete Zeitungen. Vgl. ebd., S. 8-9, 12. Das Medium Buch und Zeitung als künstlerisches Mittel erinnert an Metzgers Zeitungs-Arbeiten. Sein Ziel, das Wissens in den Büchern und Zeitungen dem Betrachter zu vermitteln, entspricht Frowein jedoch nicht. Stattdessen thematisierte sie im Literaturhaus den Stillstand in der Massenproduktion von Taschenbüchern. Vgl. ebd., S. 4, 10.

in der 1985 abgeschlossenen Arbeit über *Bildende Künstler im Exil in Großbritannien 1938–1945* unter anderem explizit mit der Analyse der Buchgestaltung von John Heartfield während seiner Zeit in England. Gleichzeitig nannte auch Metzger seine Auseinandersetzung mit Heartfield im Zusammenhang mit einem Buchprojekt, das er thematisch zu den *Years without Art* zählte.[466] Metzgers Untersuchung des Werkes von Samson Schames, die er in den 1980er-Jahren anstellte, konnte wiederum überhaupt nur durch Frowein entstehen, da diese eine Schames-Ausstellung für das Jüdische Museum kuratiert hatte.[467]

Obwohl Metzger sich in den 1980er- und frühen 1990er-Jahren mit vielen neuen Thematiken auseinandersetzte und durch seine Reisen und langen Auslandsaufenthalte mit seinem vorherigen Leben nahezu brach, sollte sich in manchen seiner Aktivitäten auch eine Kontinuität widerspiegeln. So engagierte er sich während der gesamten 1980er-Jahre weiter in der Anti-Atomkraft-Bewegung.1982 entwickelte er unter anderem seine unrealisierte Werkidee *The Button*, die sich mit dem Wahnsinn der gegenseitig gesicherten Zerstörung durch die Atomwaffen der Supermächte USA und UdSSR beschäftigte.[468] Außerdem gründete der Künstler in dieser Zeit die Artist Support Peace Bewegung, eine Organisation zur Unterstützung des Women's Peace Camp, das auf dem ehemaligen Flugfeld Greenham Common die Stationierung von US-Atomraketen belagerte.[469] Nach Beendigung des selbst auferlegten Ausstellungsverbots nahm Metzger ab 1980 auch wieder an Werkpräsentationen teil oder hielt Vorträge. Dies geschah jedoch nur vereinzelt und in sehr kleinem Rahmen, indem er meist seine früheren Arbeiten der Auto-destructive bzw. Auto-creative Art erneut vorführte.[470] Der augenscheinliche Stillstand in seiner künstlerischen Entwicklung verdeutlicht die Relevanz, die Metzger seiner theoretischen Auseinandersetzung mit neuen Thematiken in dieser Zeit zugemessen haben muss,

---

[466] Vgl. Frowein 1985, S. 92-114; Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 320. Zu welchem Ausmaß dieser Teil der Dissertation als das Ergebnis des gemeinsam verfolgten Buchprojekts gesehen werden muss, bleibt ungeklärt.

[467] Vgl. Kat. Ausst. Samson Schames 1989, S. 4; Metzger 1989; Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 328-329. Zu Metzgers Untersuchung über Samson Schames s.u.

[468] Metzger hatte bei einem Besuch in Paris *The Button* als komplexes multimediales Projekt mit Zuschauerbeteiligung auf Einladung von Frank Popper zur geplanten Ausstellung *Electra* entwickelt. Nachdem es von den Organisatoren zuerst enthusiastisch aufgenommen worden war, wurde es in der Realisierung jedoch blockiert. Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 187.

[469] Vgl. ebd., S. 187-188; Wilson 2005, S. 69. Dabei veranstaltete Artists Support Peace 1984 bei der Sandham Memorial Chapel in Burghclere (Großbritannien) eine Feier für den Frieden sowie einen anschließenden Marsch um die Raketenbasis Greenham Common. Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 188; Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 329-330. Bei der Gründung der Organisation verdeutlicht sich erneut Metzgers Wunsch, durch den Zusammenschluss mit Künstlern Veränderungen zu erwirken.

[470] So hielt der Künstler beispielsweise 1981 einen Vortrag über die autodestruktive Kunst an der Philosophischen Fakultät der Universität Frankfurt am Main. 1992 führte er die Veranstaltung *Auto-Destructive Art* mit Vortrag, Happening, Lichtprojektionen und Präsentation seiner Arbeit *Earth Minus Environment* an der V2-Organisation 's-Hertogenbosch (Niederlande) durch. Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 187, 193.

sowie die Wichtigkeit von etwas, das er als „Art History with a Gun“ bezeichnete.[471] Als eine Leitidee während der *Years without Art* soll dessen Bedeutung dargelegt, auf Metzgers neue Projekte eingegangen und seine Bestrebungen dahinter erklärt werden. Ziel ist die Herausarbeitung des Stellenwerts der Jahre ohne Kunst innerhalb von Metzgers Gesamtwerk.

II.3.2.2. „Years with Art History“

Die *Years without Art* sind eng verknüpft mit „Years with Art History“, denen Metzger sich als neues Beschäftigungsfeld nun widmete.[472] Es mag verwundern, dass er der kunsthistorischen Arbeit eine solch starke Bedeutung einräumte. Schließlich ist diese genauso wie die Praxis des Künstlers eine Arbeit, die die Mechanismen des Kunstsystems unterstützt. Außerdem verließ Metzger somit den Bereich der Kunst nicht wirklich, er wechselte lediglich die Position von der Praxis zur Theorie. Indes stellte die Kunstgeschichte für ihn eine politische Waffe dar, so wie es auch seine praktische Arbeit stets getan hatte.[473] In einem Text, den er 1976 in *Studio International* veröffentlichte, erklärte er seine Vorgehensweise, die er als „Art History with a Gun“ bezeichnete.[474] Diese sprach sich gegen die bisherige Verwendung der Kunstgeschichte aus (Abb. 23):[475]

> Art history has been an instrument which upheld the sacredness of art and social institutions. It bolstered the cash and prestige value of collections. It distorted reality and history in every conceivable way in order to uphold the status quo. Art history is produced by the politically neutered for the eternally unsatisfiable. The field of art history is directly affected by the increased power and violence in the world.[476]

In gewisser Weise bedeutet der in *Studio International* veröffentlichte Text dabei eine Ergänzung zu Metzgers Aufruf zu den *Years without Art*. Nachdem der Künstler bereits mit der Kunsthistorikerin Cordula Frowein zusammenarbeitete, beschrieb er darin die Vision einer weltweiten Zusammenarbeit zwischen Künstlern – die sich der Produktion von Kunstwerken verweigern – und Kunsthistorikern. Das formulierte Ziel war von neuem der Umsturz des Kunstsystems. Beginnend mit dem Angriff auf

---

[471] Vgl. Metzger 1976.

[472] Die *Years without Art* werden in dieser Arbeit auch als künstlerisches Werk betrachtet und deshalb kursiv genannt. Im Gegensatz dazu handelt es sich bei den „Years with Art History“ um eine von der Autorin gewählte Bezeichnung um das Beschäftigungsfeld von Gustav Metzger während der *Years without Art* besser beschreiben zu können. Die Nennung erfolgt aus diesem Grund in Anführungszeichen.

[473] Vgl. Dangel / Schmeling 2016, S. 415-419.

[474] Während *die Years without Art* in dieser Arbeit als künstlerisches Werk betrachtet kursiv geschrieben werden, erscheinen „Art History with a Gun“ ebenso wie „Years with Art History“ (s.o.) als Begrifflichkeiten in Anführungszeichen.

[475] Vgl. Metzger 1976.

[476] Ebd.

die existierende soziale Ordnung sollten die sozialen und ökonomischen Machtstrukturen aufgezeigt werden, die die Produktion und den Konsum der Kunst bestimmten. Wieder wurde hier von der Notwendigkeit berichtet, gegen die bestehenden Institutionen, Kunstschulen, Kunstmagazine, Händler, Museen etc. anzukämpfen, um daraufhin eine gänzlich neue Geschichte der Kunst aufzubauen.[477] Ein Beispiel zeigt das Feld auf, in dem „Art History with a Gun" sich gegen die Verzerrungen in den Interpretationen des Systems der Kunst wenden sollte. So kritisiert der Text das Vorgehen des französischen Staats, der nach Picassos Tod die Erbschaftssteuer in Form von Werken einzog und sie somit für die Öffentlichkeit unzugänglich machte.[478] Da Picasso die Auffassung von Kunst als politischer Waffe mit Metzger teilte, forderte dieser:[479] Kunsthistoriker müssten sich durch ihre Arbeit gegen solche Entwicklungen stellen, die Manipulierbarkeit des Kunstsystems aufzeigen und politische Kunst für die Allgemeinheit erfahrbar machen. Die Prinzipien der „bewaffneten Kunstgeschichte" charakterisieren die Projekte der *Years without Art*, wie im Folgenden näher erläutert wird.[480]

Metzgers erstes Experimentierfeld, um einige Prinzipien von „Art History with a Gun" herauszuarbeiten, bestand in der Organisation eines Symposiums zur Auseinandersetzung mit dem Dritten Reich. Der Text in *Studio International* stand mit der Veranstaltung *Art in Germany Under National Socialism (AGUN)* in Verbindung, die der Künstler 1976 zusammen mit Cordula Frowein in London organisierte und die sein erstes Projekt der *Years without Art* darstellte.[481] Für Metzger ermöglichte es sowohl die erste Umsetzung des verfolgten Ziels, sich neuen Thematiken zuzuwenden, als auch die intensive Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit. So war er bereits in seiner Kindheit alltäglich mit den Ausdrucksformen der Macht der Nationalsozialisten konfrontiert gewesen und hatte erfahren, wie manipulativ sie Kunst als politi-

---

[477] Vgl. ebd. Dabei verwies Metzger hier auf seinen Beitrag im Ausstellungskatalog von *Art into Society, Society into Art*.

[478] Vgl. ebd.; Dangel / Schmeling 2016, S. 419; Dobel / Horsten / Kahl 2013. Entgegen Metzgers Befürchtungen sollten die vom Staat eingezogenen Werke später jedoch den Grundstock des Picasso-Museums in Paris bilden und somit wieder dem breiten Publikum zugänglich gemacht werden. Vgl. ebd.

[479] Siehe dazu Metzgers Anspielung in seinem Text *From the city pages* von 1972: „Picasso said that art is a weapon to fight the enemy. I have something to say; and I am saying it – and this is politics." Metzger 1972a, S. 211. Metzger bezog sich dabei auf folgende Aussage Picassos von 1945: „Was ist in deinen Augen ein Künstler? Ein Narr, der nur Augen hat, wenn er Maler ist, oder nur Ohren, wenn er Musiker ist ...? Im Gegenteil. Er ist gleichzeitig ein politisches Wesen, stets aufnahmebereit für bewegende, brennende oder glückliche Ereignisse, die er in jeder Weise erwidert. Wie ist es möglich, für andere Menschen kein Interesse zu zeigen und sich in einen elfenbeinernen Turm vor dem Leben zu flüchten, das sie dir so reichlich bescheren? Nein, Malerei ist nicht dazu da, um Appartements zu schmücken. Sie ist eine Waffe zum Angriff und Verteidigung gegen den Feind." Pablo Picasso zitiert nach Lex. Kindlers Malerei Lexikon 1967, S. 740-742. Siehe weiter Dangel / Schmeling 2016, S. 419.

[480] Vgl. Dangel / Schmeling 2016.

[481] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 176; Metzger 1976. Dabei betonte auch das Akronym der Veranstaltung, *AGUN*, seinen Zweck. Vgl. Dangel / Schmeling 2016, S. 419.

sche Waffe benutzt hatten. Das Symposium sollte sich nun gegen das bis dahin bestehende Tabu der NS-Kunst wenden und somit das allgemeine Verständnis über die Funktion des totalitären Systems ermöglichen.[482] Zur adäquaten Aufarbeitung des Faschismus gehörte für Metzger die gründliche theoretisch-historische Auseinandersetzung.[483] Seine Prinzipien der „bewaffneten Kunstgeschichte" lauteten: „Darstellung – Analyse – Bekämpfen".[484]

Ausgangspunkt war die Ausstellung *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung* gewesen, die 1974 im Frankfurter Kunstverein stattgefunden und sich nach 1945 erstmals mit dem Kunstschaffen während des Nationalsozialismus wissenschaftlich auseinandergesetzt hatte.[485] Die eigentliche kunsthistorische Bearbeitung dieser Thematik begann erst allmählich Ende der 1990er-Jahre. Um die Erforschung der NS-Kunst jedoch voranzutreiben, wurde das Symposium organisiert.[486] Auf Initiative von Gustav Metzger und Cordula Frowein, aber ohne institutionelle oder finanzielle Hilfe, kamen vom 17. bis 19. September 1976 in London ein Expertenkreis aus den USA, England und Deutschland zusammen. Persönlichkeiten wie Georg Bussmann, Hildegard Brenner, Berthold Hinz, Wolfgang Schäche und Hans E. Mittig sollte die Möglichkeit geboten werden, Diskussionen und Vorträge zur nationalsozialistischen Kunst, Architektur und Design zu führen und die Frage nach Rückgabe und zukünftigen Ausstellungsmöglichkeiten der Werke zu erörtern.[487] Im Fokus stand vor allem das Zusammenkommen der Experten, wodurch ihre zukünftige Zusammenarbeit möglich, der Informationsstand aufgearbeitet und die deutschsprachigen Quellen für die englischsprachige Forschung sichtbar gemacht werden sollte.[488] Die im Rahmenprogramm organisierte Ausstellung einer Sammlung von Allach-Porzellan an der University of London stellte wohl die erste Präsentation dieser Stücke nach dem Krieg dar.[489] Wie mutig die Organisation der Veranstaltung gewesen war, wird durch ihren Ausgang ersichtlich. Um Zwischenfällen mit Natio-

---

[482] Vgl. Dangel / Schmeling 2016, S. 417; Metzger 2004a, Min. 1:19-1:48; O'Neill 2007, S. 335.

[483] Vgl. Hoffmann 2005, S. 35.

[484] Metzger 1981.

[485] Vgl. Kat. Ausst. Kunst im 3. Reich 1975, S. 3; Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 325.

[486] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 325; Rosenthal 1998, S. 83.

[487] Vgl. Anonym 1976; Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 176; Schönberger 1977. Die Veranstaltungsorte in London waren die School of Oriental and African Studies der Universität und die Drill Hall. Vgl. dazu Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 176.

[488] Vgl. Metzger 1976; Schönberger 1977, S. 70. Im Gegensatz zum allgemeinen Tenor, der die NS-Kunst vor allem aus dem politischen Blickwinkel betrachtete, plädierte Metzger für die Anerkennung ihrer ästhetischen Qualitäten. Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 179. Seine Rolle als Künstler scheint dabei kaum bekannt gewesen zu sein, so betitelte Angela Schönberger Metzger in ihrer Besprechung des Symposiums als „Privatmann", mit dem Zusatz von „artist and writer" in Gänsefüßchen. Vgl. Schönberger 1977, S. 70.

[489] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 176; Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 326. Dabei handelte es sich um eine englische Privatsammlung aus 75 Stücken des Porzellans, das im Dritten Reich exklusiv als Geschenkartikel für ranghohe SS-Mitglieder von Künstlern, Porzellandesignern und Kunsthandwerkern hergestellt worden war. Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 176.

nalsozialisten aus dem Weg zu gehen, waren Informationen zum Symposium von Metzger und Frowein im Vorfeld absichtlich nicht an die Presse weitergegeben worden. Allerdings war es bereits während der Durchführung wiederholt zum Eklat gekommen, nachdem zuerst einer der Vortragenden die Ausstellung des Porzellans stark verurteilte und die Referenten schließlich einen Nazi-Sympathisanten unter sich vermuteten. In Folge zogen so viele Experten ihre Teilnahme zurück, dass die abschließende Pressekonferenz nicht stattfinden konnte, wodurch die von Metzger geplante Publikation nicht realisiert wurde.[490] Dennoch zog der Künstler eine positive Resonanz:

> Für die *Years without Art* ist dieses Symposium von der allergrößten Wichtigkeit, denn es war der Versuch, sich mit etwas Neuem zu beschäftigen, und der Versuch ist gelungen, es war ein riesiger Erfolg für uns zwei.[491]

Ein Grund für diese Bewertung mag darin liegen, dass das Symposium eine weitere Veranstaltung angeregt hatte und damit die kunsthistorische Forschung vorantrieb. So organisierten einige der deutschen Teilnehmer anschließend die Tagung *Faschismus – Kunst und visuelle Medien*, die 1977 in Frankfurt stattfand, wobei der Themenbereich auf den internationalen Faschismus ausgeweitet wurde.[492] Die Publikation *Die Dekoration der Gewalt,* die auf Basis der hier gehaltenen Vorträge erschien, konnte Metzgers Wunsch nach der Veröffentlichung neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse dieser Thematik doch noch erfüllen.[493]

Neben dem Symposium ist das Konzept von *PASSIV-EXPLOSIV* ein weiteres Beispiel für die Umsetzung der Prinzipien der „bewaffneten Kunstgeschichte". Metzger verwirklichte die Ausstellung 1981 zusammen mit Cordula Frowein und Klaus Staeck.[494] Nachdem Metzger und Staeck während ihrer Teilnahme an *Art into Society, Society into Art* die Chance verpasst hatten, sich über ihre gleichermaßen kritische Einstellung zum Kunstbetrieb auszusprechen, kam es somit nachträglich zur Zusammenarbeit der beiden Künstler.[495] Dabei wandte man sich direkt gegen die Verzerrungen in den Interpretationen des Systems der Kunst und verwies

---

[490] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 325-327. Metzger selbst sah diese Reaktion als übertrieben an. Er verwies auf die ergebnisreichen Forschungen über Allach-Porzellan, die dieser Vortragende angestellt hatte, weshalb Metzger ihn zu dem Symposium einlud. Vgl. ebd., Anhang, S. 325-326.

[491] Ebd., Anhang, S. 326.

[492] Vgl. Hinz / Mittig / Schäche / Schönberger 1979, S. 5. Genauer gesagt, wurde die Tagung von Berthold Hinz, Wolfgang Schäche, Angela Schönberger und Hans-Ernst Mittig organisiert und fand vom 8. bis 11. Oktober 1977 im Historischen Museum in Frankfurt am Main statt. Vgl. ebd.; Schönberger 1977, S. 71; Schönberger 1977a. Gustav Metzger nahm an der Tagung teil. Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 179.

[493] Vgl. Hinz / Mittig / Schäche / Schönberger 1979. Metzger wurde in der Publikation jedoch nicht namentlich erwähnt. Vgl. ebd., S. 5-7.

[494] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 183.

[495] Zu Staecks Arbeit siehe Kapitel: II.2.2.1. Analyse des Bezugsrahmens.

gleichzeitig auf die Notwendigkeit, politische Kunst für die Allgemeinheit zugänglich zu machen. Anlass von *PASSIV-EXPLOSIV* war die Kritik an der *Westkunst*-Ausstellung, die 1981 von László Glózer und Kasper König in Köln ausgerichtet worden war. Zwar hatten die Kuratoren nach außen den Anspruch verfolgt, aufzuzeigen, wie sich die Avantgarde-Kunst in Europa und Nordamerika seit 1939 entwickelt hatte.[496] Dennoch war es bei vielen Kunstschaffenden zu Protesten gekommen: Man kritisierte wie Glózer und König versucht hatten, die – kaum beachtete – Präsentation der Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre in die konventionelle Museumsstruktur zu pressen. Gleichzeitig prangerte man sie an, politische Kunst fast gänzlich ignoriert zu haben.[497] Metzger, Staeck und Frowein bildeten in Folge ein Kollektiv zur Organisation von *PASSIV-EXPLOSIV*. Die Gegenausstellung sollte in den Räumen der Hahnentorburg des BBK Köln durch die Präsentation von kopierten Texten, Bildern, Büchern, Dokumenten und Plakaten über die verfälschte Sicht auf die Entwicklung der Kunst aufklären, sowie zukünftige Ausstellungsmöglichkeiten von zeitgenössischen Positionen zur Diskussion stellen (Abb. 24):[498]

> Wie kann man Aktionen, vergängliche Kunst, Concept Art, Mail Art, Kunstverweigerung, unverkäufliche Kunst, Land Art und andere Entwicklungen zeigen? Welche Informationen, außer den gewöhnlich angebotenen Fotografien oder Relikten von Aktionen, braucht der Besucher, um in die Kunst einzudringen?[499]

Dokumente, Fotos und Zeitungsausschnitte verwiesen hier auf die seit den frühen 1970er-Jahren vermehrt aufgetretenen Bestrebungen von Künstlern zur Selbstorganisation.[500] Gleichzeitig präsentierte Metzger mit einem Modell eines Museums seinen Vorschlag zur Veränderung in den Institutionen, um die Ausstellung von

---

[496] Dabei wurden in den Rheinhallen des Messegeländes Köln vom 30. Mai bis 16. August 1981 rund 1000 Exponate von 250 Künstlern auf 10.000 qm Fläche gezeigt. Vgl. Kat. Ausst. Westkunst 1981; Stachelhaus 1981, S. 50. Der Direktor des Museums Ludwig, Karl Ruhrberg, hatte 1939 als kunsthistorische Zäsur gewählt, um die Entwicklung ab Ausbruch des Zweiten Weltkriegs bis in die unmittelbare Gegenwart nachzuzeichnen. Dies führte jedoch dazu, dass die Ausstellung eher die „Klassizität der Moderne" bestätigte als die Utopien des neuen Lebensgefühls in der Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre durch Entwicklungen wie Happening, Fluxus, Kinetik, Konzeptkunst, Video oder Performance aufzuzeigen. Zudem lag ein Fokus auf der Dokumentation der Entwicklungen der amerikanischen Kunst, weshalb die deutsche Kunst seit 1945 kaum Raum erhielt. Vgl. Ruhrberg 1981; Stachelhaus 1981.

[497] Vgl. Dangel / Schmeling 2016, S. 421; Hofmann 1981, S. 258-259; Schmiester 1981; Stachelhaus 1981, S. 51.

[498] Vgl. Dangel / Schmeling 2016, S. 421; Frowein / Metzger / Staeck 1981. Metzger war dabei der Entwickler des Ausstellungskonzepts, die Ausstellungsarchitektur wurde von Hanns Fritz Hoffmanns erdacht. Die Pressemitteilung machte den Ausstellungstitel verständlich: „Die Welt wird zunehmend explosiv; die Menschen – unter der konstanten Bedrohung der Vernichtung – passiv." Frowein / Metzger / Staeck 1981.

[499] Frowein / Metzger / Staeck 1981.

[500] Darunter befanden sich Plakate zu Dieter Hackers 7. Produzentengalerie oder der Aufruf von Staeck, Heerich und Beuys zum Boykott des Kölner Kunstmarkts. Aber auch Material weiterer Organisationen wie dem Kölner depot oder vom genossenschaftlichen Kunstbetrieb zehn neun aus München waren dabei. Vgl. depot o.J.; zehn neun o.J. Aufrufe wie *A Call to Artists For Social Action* der Social Art Workers aus Ohio, der sich gegen die elitäre Rolle der Künstler und der Kunst außerhalb der Gesellschaft aussprach, verdeutlicht die Internationalität dieser Bestrebungen. Vgl. Social Art Workers 1972.

„vergänglicher“ Kunst zukünftig zu ermöglichen:[501] In fünf verschiedenen Räumen visionierte er die angepassten Bedingungen für Werke, die sich mit Destruktion, Wasser und Technologie auseinandersetzen oder aus Aktionen bestehen (Abb. 25).[502] Durch die Situation des florierenden Kunstmarkts im Deutschland der 1980er-Jahre erreichte die in *PASSIV-EXPLOSIV* geäußerte Kritik am Kunstbetrieb jedoch kaum eine große öffentliche Aufmerksamkeit.[503]

Das Symposium *AGUN* und der Ausstellungsentwurf *PASSIV-EXPLOSIV* stehen für Metzgers Ziel, sich während der *Years without Art* mit neuen Thematiken theoretisch zu beschäftigen, wobei beide Projekte den Prinzipien der „bewaffneten Kunstgeschichte“ folgten. Die Zuwendung des Künstlers zur kunsthistorischen Arbeitsweise sollte aber auch in der Produktion von Texten deutlich werden, in denen er sich mit den Werken anderer Künstler auseinandersetzte. Verwurzelt im Konzept von „Art History with a Gun“ befand sich ein weiteres Vorhaben, das sich durch Metzgers Aktivitäten der 1980er- und frühen 1990er-Jahre zog und die Kritik am Kunstsystem weiter in sich trug: Indem der Künstler sich in diesen Jahren weniger auf sein eigenes künstlerisches Werk konzentrierte, schuf er sich die Möglichkeit, andere Künstler bei ihrer Arbeit zu unterstützen und ihnen zu helfen:[504]

> Das war eben die Sache mit den *Years without Art*, dass man das machen konnte, ohne selbst zu sterben. Das war das Schöne dabei. Ich sagte, ‚wir haben drei Jahre, in denen man sich entspannen kann, ohne Sorgen, in denen man sich vielleicht mit anderen Künstlern ausspricht, vielleicht über sie schreibt, und wenn nicht, ist das auch nicht schlimm‘.[505]

Dabei war es für Metzger weniger von Bedeutung, ob die Künstler, denen er durch seine Arbeit zu vermehrter Anerkennung verhalf, Zeitgenossen waren. Er beschäftigte sich auch mit bereits historischen künstlerischen Positionen, wobei eine stille Kritik an Kunsthistoriker mitzuschwingen scheint, diese noch nicht aufgearbeitet zu haben. Metzgers Forschungen während der „Years with Art History“ – sei es zur NS-Kunst, zu aktuellen Entwicklungen, oder über einzelne Künstler – scheinen den

---

[501] Vgl. Dangel / Schmeling 2016, S. 421.

[502] Insgesamt bestand *PASSIV-EXPLOSIV* aus sechs verschiedenen Räumen, die vom Kollektiv jeweils unterschiedlichen Präsentationen zugeordnet wurden. So gab es einen „Strukturraum“, in dem die Künstlerproteste zu *Westkunst* dokumentiert waren und der Film *1939: Kunst im Schatten der Weltgeschichte* kritisch analysiert werden sollte. Außerdem waren an einer Wand die Titelseiten von Katalogen aufgehängt, um die Kunst der letzten Jahrzehnte darzulegen. Hinzu kam ein Bücherturm von Metzger mit Titeln zu aktuellen Themen wie Krieg und Frieden, Umweltschutz, Arbeitslosigkeit, Jugendrevolte oder Drogen. Vgl. Dangel 2012, S. 37; Frowein / Metzger / Staeck 1981a. Im „Textilraum“ waren Dokumente zu Kunstbewegungen an hängenden Stoffen befestigt. Im „Museumsraum“ befand sich Metzgers Modell eines zukünftigen Museums. Darüber hinaus gab es einen „Kinetischer Raum“, einen für Politische Kunst und einen „Interaktionsraum“ für die Besucher. Vgl. Frowein / Metzger / Staeck 1981.

[503] Vgl. Hoffmann 1997a, S. 8.

[504] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 329.

[505] Ebd.

ausgeschlossenen, widerständigen und ignorierten Positionen Vorrang gegeben zu haben. Seine Arbeit sollte diesen wohl eine Stimme geben und ihnen zu mehr Sichtbarkeit verhelfen. Da die Texte des Künstlers aus den 1980er- und frühen 1990er-Jahren jedoch hauptsächlich im unfertigen Status verblieben, nie veröffentlicht wurden oder auch verloren gingen, blieb ihre geplante Wirkung auf das Kunstsystem aus, so wie es bereits bei vielen Projekten der autodestruktiven Kunst der Fall gewesen war.[506]

Ein unpublizierter Text, den Metzger 1989 über das Werk des jüdischen Künstlers Samson Schames schrieb, bietet durch seine nachträgliche Veröffentlichung im Ausstellungskatalog *Gustav Metzger. Years without Art* die Möglichkeit eines Einblicks in die Umsetzung der Prinzipien von „Art History with a Gun" bei der Erstellung eines scheinbar kunsthistorischen Textes.[507] Obwohl der Beitrag für einen Ausstellungskatalog des Jüdischen Museums in Frankfurt am Main bis zur letzten Korrekturphase ausgeführt wurde, war er damals abgelehnt und nicht veröffentlicht worden.[508] Wie Metzger musste der jüdische Künstler Schames im Zweiten Weltkrieg aus Deutschland fliehen. In der Analyse seines Werkes im englischen Exil ging Metzger folglich auf die Auswirkungen ein, die die Entwicklungen des Krieges und der Nationalsozialismus auf den Künstler gehabt haben müssen. Zudem legte er Verbindungen zu anderen künstlerischen Positionen wie der Kurt Schwitters dar und ordnete Schames' Werk in die Kunstgeschichte ein.[509] Auf der anderen Seite erweiterte Metzger den Text, um darauf zu sprechen zu kommen, durch welche Entwicklungen die aktuelle Gesellschaft ihr Zerstörungspotenzial immer weiter ausbaut.[510] So thematisiert das in den Beitrag eingebaute Bildmaterial die wachsende Problematik der Umweltverschmutzung, indem neben Abbildungen von Schames' Werken Zeitungsausschnitte mit aktuellen Meldungen platziert wurden. Sie zeigen Hundebesitzer, die auf Grund von Luftverschmutzung Atemschutzmasken tragen: Auf der einen Fotografie als Schutz gegen den bestehenden Smog in Mailand, auf der zweiten symbolisch bei einem Demonstranten, der vor der drohenden Umweltverschmutzung durch den Bau einer Chemiefabrik in der ehemaligen Sowjetunion

---

[506] Vgl. Dangel 2012, S. 34; Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 190; Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 320. Siehe zudem auch ebd., Anhang, S. 329.

[507] Vgl. Metzger 1989. Zu erwähnen sind zwei weitere Texte, in denen Metzger sich dem Werk anderer Künstler widmete. So verfasste er einen Kurzbeitrag über Yves Klein und einen Kurztext über die Wiener Aktionisten, der neben der Würdigung der Künstler einen kurzen Einblick in Metzgers Auseinandersetzung mit Fotografie gibt. Vgl. Metzger 1995; ders. 2005.

[508] Vgl. Frowein o.J.; Kat. Ausst. Samson Schames 1989; Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 329.

[509] Vgl. Frowein 1989, S. 27; Metzger 1989.

[510] Dabei setzte Metzger seine eigene Position mit der von Schames in Verbindung: „Gefangen und eingeschlossen, der Zustand unseres Lebens. Unsere Risikogesellschaft: unser geteiltes Wissen um die Tatsache, daß die Katastrophe implantiert ist, ja sogar programmiert in das Gefüge der westlichen Gesellschaft, Wissenschaft und Technologie ist." Metzger 1989.

warnt (Abb. 26).[511] Auf Grund der Anwendung der Prinzipien von „Art Histoy with a Gun“ war Metzgers Text damit weit über eine bloße kunsthistorische Besprechung hinausgegangen. Anstatt sich objektiv mit dem Werk des anderen Künstlers auseinanderzusetzen, stellte seine „wissenschaftliche“ Arbeit einen erneuten Versuch dar, den potenziellen Leser auf aktuelle Gefahren in der Welt hinzuweisen, um Veränderungen in der Gesellschaft anzustoßen. Dies war wohl ein Grund dafür, dass die Veröffentlichung der Analyse damals abgelehnt wurde.[512]

Zusammen mit Frowein widmete Metzger sich in den 1980er-Jahren darüber hinaus weiteren kunsthistorischen Untersuchungen in verschiedenen Themenfeldern, die auf der lebenslangen Bücher-Sammeltätigkeit des Künstlers basierten. Die Öffnung zum Neuen, die Prinzipien von „Art History with a Gun“ sowie der Einsatz für das Verständnis von wichtigen Positionen in der Kunstgeschichte blieben dabei die verfolgten Ziele. Da diese Arbeiten jedoch ebenfalls unfertig und unpubliziert blieben, kann nur ein Einblick in ihre Thematiken gegeben werden.[513]
Ein wichtiges Projekt war die Erstellung eines Buches über John Heartfield, das dessen ganzes Leben inklusive seiner Periode in England erfassen sollte, die damals noch so gut wie unbehandelt war.[514] Der jüdischstämmige Künstler, der auf Grund seiner politischen Fotomontagen im Auftrag der Arbeiter-Illustrierten-Zeitung (AIZ) 1933 aus Deutschland fliehen musste, hatte auch im Exil mit seinen Arbeiten weiter den Führungszirkel des Dritten Reichs angegriffen und seine Mitglieder durch Satire öffentlich bloßgestellt.[515] Das zeigte sich auch in den von ihm entworfenen Schutzumschlägen, die er ab 1916 vorwiegend für den Malik Verlag anfertigte.[516] Zusammen mit Frowein versuchte Metzger, der sich bereits seit vielen Jahren mit Heartfield auseinandersetzte und die von ihm gestalteten Bücher gesammelt hatte, seine Sammlung zu vervollständigen.[517] Dabei ging seine Auseinandersetzung mit Heartfields Fotokollagen, die sich mit der manipulativen Verwendung der Fotografie durch die Presse beschäftigten, wohl allgemein mit seiner intensivierten theoretischen Beschäftigung mit dem Medium Fotografie in den 1980er-Jahren einher.[518]

---

[511] Vgl. Dangel 2012, S. 35; Metzger 1989. Siehe zu den Beobachtungen über Metzgers Katalogbeitrag Dangel 2012, S. 34-35.
[512] Vgl. Dangel / Schmeling 2016, S. 425.
[513] Vgl. Dangel 2012, S. 34; Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 320-321.
[514] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 320. Dabei entstand Metzgers Interesse an dem Künstler durch dessen politische Aktivitäten. Er erklärte: „It changed the way I understood what art was capable of.“ Gustav Metzger zitiert nach Jones 1998.
[515] Vgl. Coles 2014, S. 15; Kresja 1991, S. 368-370.
[516] Vgl. Haufe / Rettej 2014, S. 6, 127-158.
[517] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 320-321. Zu Publikationen über Heartfield, die Metzgers Intentionen entsprochen haben mögen, siehe weiter Haufe / Rettej 2014; Coles 2014.
[518] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 190, 196. Siehe dazu weiter John Heartfield im Gespräch mit Bengt Dahlbäck zitiert nach Kat. Ausst. John Heartfield 1991, S. 14.

Neben diesem Buchprojekt stellte Metzger weitere Untersuchungen über die deutsche Buchgestaltung von 1927 bis 1950 an.[519] Er befasste sich mit Lizenzausgaben jener Bücher, die in Deutschland zwischen 1945 und 1948 gedruckt wurden und den französischen, britischen und amerikanischen Großmächten vorgelegt werden mussten, damit diese die Entnazifizierung in der Gesellschaft kontrollieren konnten.[520] Im Zeitraum von 1980 bis 1988 sammelte der Künstler die Bücher und stellte daraufhin 1987 als Stipendiat am Hamburger Institut für Sozialforschung eine Untersuchung zur Buchentwicklung in der Lizenzphase an.[521] Als sich Metzger Ende der 1980er-Jahre schließlich dazu entschloss, Deutschland wieder zu verlassen, führte ihn dies in die Niederlande, wo er von 1990 bis 1994 ausschließlich an einer wissenschaftlichen Recherche über Jan Vermeer van Delft arbeitete.[522] Diese Tätigkeit wurde von ihm als das wichtigste Projekt der *Years without Art* gesehen, bei dem er sich ganz dem Werk eines anderen Künstlers widmete:[523]

> Wenn Sie nach einer Tat im Zusammenhang mit den *Years without Art* fragen, dann ist Vermeer die Antwort. Ich habe mich während dieser Zeit mit Vermeer beschäftigt und es war mehr als eine Beschäftigung, es war mein ganzes Leben.[524]

Somit begann Metzger 16 Jahre nach dem Aufruf zu den *Years without Art* mit seinen Nachforschungen zur Erstellung einer Monografie Vermeers, mit dem Fokus auf der ikonografischen Basis von dessen Gemälden in den emblematischen Büchern von Cesare Ripa.[525] Die Gründe für Metzgers Interesse lagen im Zuge dessen wohl in seiner ganz persönlichen Bewunderung für diesen Künstler. Er sprach von ihm als vielleicht dem „größte[n] Maler aller Zeiten", dessen „höchste Qualität von Malerei" er sehr schätzte.[526] Gleichzeitig ging es ihm jedoch auch um seine eigene

---

[519] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 190.

[520] Vgl. Dangel / Schmeling 2016, S. 419; Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 322.

[521] Vgl. Dangel 2012, S. 34. Metzger berichtete, eine Sammlung von mehreren hundert Büchern in dieser Zeit aufgebaut zu haben. Hinzu kam eine Zusammenstellung von Titeln, die vor 1945 entstanden waren und die Metzger eher als Konglomerat von interessanten Büchern bewertete. Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 322.

[522] Vgl. Metzger 2004c, Min. 2:54-3:18; Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 322-323. Metzger nannte die Enttäuschung darüber, seinen voll ausgearbeiteten Beitrag zu Samson Schames nicht veröffentlichen zu können, als einen seiner Gründe dafür, Deutschland wieder verlassen zu haben. Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 329.

[523] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 322.

[524] Ebd.

[525] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 190; Rosenthal 2009, S. 14. Ripa hatte 1593 das Buch *Iconologia* veröffentlicht, ein Sammelwerk von Sinnbildern meist menschlicher Gestalt, das bald zum Nachschlagewerk für die Bildung von Allegorien und in Folge gleichsam eine Künstler-Bibel wurde. In der Erforschung von Vermeers Werk ist die Verbindung zu Ripas Allegorien zum Verständnis der inzwischen vergessenen Bedeutung sinnbildlicher Motive von großer Wichtigkeit. Vgl. Hertel 1970, S. 9; Büttner 2010, S. 66.

[526] Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 322-323; Vgl. Gustav Metzger zitiert nach Phillpot 2009, S. 29. Hinzu kommen Gemeinsamkeiten zwischen den Künstlern, so sprach Metzger über Aspekte wie das Außenseitertum und den „Rückzug vor dem Weiterkommen", die das Leben und Schaffen beider charakterisieren würden. Vgl. Metzger 2004c, Min. 1:15-2:03. Entscheidend für Metzgers Wahl der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit genau diesem Künstler scheint auch die Herausforderung gewesen zu sein, die er in dieser Arbeit sah, da es bisher immer noch große Lücken im Wissen über

künstlerische Weiterentwicklung, so erklärte er: „[…] through the study of Vermeer I was expecting to become a better painter."[527] Obwohl der Künstler dem Vermeer-Projekt solch große Bedeutung beimaß, stand es unter keinem glücklicheren Stern als seine anderen Buchprojekte: Die Studie wurde nie fertiggestellt und ging verloren.[528] Inwiefern Metzgers Vorträge von 1994, *Johannes Vermeer and Cesare Ripa* sowie *Vermeer and Freud's Fetish Theory* in Utrecht und London die weitere kunsthistorische Aufarbeitung Vermeers vorantrieben, bleibt ungewiss.[529]

Neben den bereits genannten Künstlern und Thematiken, mit denen Gustav Metzger sich während der *Years without Art* theoretisch auseinandersetzte, studierte er zahlreiche Werke über Film, Fotografie, Skulptur, Technik, Grafik und Design. Er beschäftigte sich mit Büchern über Umweltverschmutzung, Atomenergie und Möglichkeiten eines alternativen Lebens. Außerdem las er zahlreiche Titel von Autoren wie Susan Sonntag, Friedrich Engels, Karl Marx und Ernst Bloch, oder Bücher über Künstler wie Picasso, van Gogh, David Bomberg, Jackson Pollock, Yves Klein, Lucio Fontana, Isaac Feinstein, Otto Dix und viele andere.[530] Während seiner Zeit in Frankfurt setzte er sich mit der „Frankfurter Schule" und Persönlichkeiten wie Max Horkheimer oder Jürgen Habermas auseinander, wobei sein besonderes Interesse dem Philosophen Walter Benjamin galt.[531] Wie diese Aufzählung zeigt, bedeuteten die *Years without Art* sicherlich eine Zeit der intensiven Weiterbildung für den Künstler, während der die neuen Thematiken innerlich wirkten. Nachdem die Beschäftigung mit Vermeer für Metzger die Kulmination der Jahre ohne Kunst dargestellt hatte, sollte er sich Mitte der 1990er-Jahre wieder stark genug dafür fühlen, in die Lon-

---

Vermeers Leben und Werk gab – und gibt. Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 323. Metzger nannte hier die ungeklärte Frage nach der künstlerischen Technik oder nach dem Umfeld – Sammler, persönliche Beziehungen – von Vermeer. Vgl. Metzger 2004c, Min. 2:10-2:50. Tatsächlich ist von Vermeers Leben nicht mehr bekannt als die wichtigsten Eckdaten, nach denen zahlreiche Kunsthistoriker verschiedenste Lebensverläufe nachzeichneten. Vgl. Büttner 2010, S. 11; Greub 2004, S. 53.

[527] Gustav Metzger zitiert nach Phillpot 2009, S. 28.

[528] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 322. Metzger sprach noch Jahre später davon, seine Recherchen fertigschreiben zu wollen. Vgl. ebd.; Metzger 2004c, Min. 3:30-3:42.

[529] Während der erstgenannte Vortrag 1994 von Metzger bei der Cesare-Ripa-Konferenz an der Universität in Utrecht gehalten wurde, trug er den zweiten bei der Veranstaltung *Dutch Past* am University College of London vor. Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 190, 195.

[530] Der Einblick in Metzgers Literaturliste wurde durch die Ausstellung im Freiburger Morat-Institut 2013 möglich. Diese zeigte die Bibliothek des Künstlers, die er während der 1980er-Jahre in der Wohnung von Cordula Frowein in Frankfurt am Main aufgebaut und danach eingelagert hatte. Vgl. Dangel / Schmeling 2016, S. 421; Morat 2012. Nachdem Metzger sich seit den 1950er-Jahren seinen Lebensunterhalt zum Teil durch den Handel mit antiquarischen Büchern verdient hatte, spielten diese, mit ihren innewohnenden Informationen, immer eine große Rolle für den Künstler. Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 196; Rosenthal 1998, S. 83.

[531] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 309-310, 327-328. Die Mitglieder des Frankfurter Instituts für Sozialforschung hatten in der Emigration nach Hitlers Machtergreifung ein innovatives Forschungsprogramm entwickelt. Unter der Leitung von Philosoph Max Horkheimer setzten sie eine philosophisch orientierte Sozialforschung um, die auf der Basis einer Version des Marxismus entstanden war. Sie wurde als „Kritische Theorie" bekannt. In den 1950er-Jahren war das Institut zurückgekehrt, woraufhin die sogenannte „Frankfurter Schule" unter der Leitung von Theodor W. Adorno stand. Vgl. Walter-Busch 2010, S. 13. Metzger beschäftigte sich in den 1980ern mit Adorno, der bis dahin in England kaum ein Begriff gewesen war, und nahm an Vorlesungen des Philosophen Jürgen Habermas teil. Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 309, 327.

doner Kunstwelt zurückzukehren.[532] Bevor hierauf eingegangen wird, ist jedoch das Wesen der *Years without Art* erst gänzlich zu erfassen. Dazu besteht die Notwendigkeit, die Bedeutung des Rückzugs sowie die daran angeknüpfte Vorstellung von Regeneration für Metzger zu klären. Da am Ende der *Years without Art* keine Kunst produziert wird und der Künstler verschwunden ist, ist schließlich darzulegen, was diese Leerstelle bedeutet.

II.3.3. Bedeutung von Rückzug, Regeneration und dem Nichts

Gustav Metzgers Rückzug aus der Kunstwelt, den er 1974 angetreten hatte, begründete sich einerseits durch seine Zurückweisung eines immer stärker werdenden Kunstmarkts, wobei sein Aufruf nahezu prophetisch die Entwicklungen der darauf folgenden Jahre voraussagte, in denen sich das kapitalistische System immer weiter entfaltete.[533] Auf der anderen Seite ging es dem Künstler in seinem Vorgehen jedoch auch um eine reflektierte Arbeitsweise: „just stop, wait and play it cool, see what happens."[534] Die Handlung des Rücktritts, um etwas Geschehen zu lassen, ist dabei eine zentrale Haltung in den *Years without Art*, wie sie generell zentraler Bestandteil der Auto-destructive Art ist.[535] Metzger ging es jedoch nicht nur um den Rückzug aus der Kunst, sondern um einen gesamten Rücktritt aus den alltäglichen Gewohnheiten, wodurch Platz für Neues und Unbekanntes geschaffen werden sollte.[536] Die eigene Veränderung hatte für ihn immer eine lebensphilosophische Rolle gespielt, in Anlehnung an Schriften des Sprachwissenschaftlers Edmond Szekely verband er diese mit der Gesellschaft und dem ganzen Kosmos.[537] Noch bevor er sich der Kunst zugewandt hatte, in der Zeit, als er 1944 in einer trotzkistischen Kommune lebte, hatte Metzger sich bereits mit Szekelys Texten beschäftigt, die die Möglichkeit der Heilung durch persönliche Veränderung proklamierten.[538] Daraufhin beschloss Metzger: „I would be moving in on line, to change myself and to change society."[539] Nachdem dies 1944 dazu geführt hatte, dass er sein ganzes Leben nach

---

[532] Vgl. Metzger 2004c, Min. 3:19-3:26.
[533] Vgl. ebd., Min. 3:21-4:10; Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 304-305.
[534] Metzger 2004, Min. 4:26-4:31.
[535] Vgl. ebd., Min. 4:58-5:12.
[536] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 321.
[537] Metzger bezog sich dabei besonders auf Szekelys *Cosmos, Man and Society*. Vgl. Gustav Metzger zitiert nach Phillpot 2009, S. 23. Darin schrieb Szekely: „So long as a man lives in an unnatural, artificial environment where there are no fresh air, sun or natural foods, and no quiet and freedom, man can never know harmony and happiness. So long as there exists the exploitation of man by man there will never be social peace and social tranquillity." Szekely 1973, S. 125.
[538] Vgl. Gustav Metzger zitiert nach Phillpot 2009, S. 22-23.
[539] Ebd., S. 22. Zu den weiteren Auswirkungen von Szekelys Schriften auf Metzgers gesamte Lebensführung siehe ebd., S. 23.

der Verbindung von Kunst und Politik ausrichtete, sollte seine Veränderung Mitte der 1970er-Jahre erneut mit „Heilung“ in Verbindung stehen: Ziel der *Years without Art* war die eigene Regeneration.[540] Rückzug und Regeneration sind dabei Thematiken, die eng mit den jüdischen Wurzeln des Künstlers in Verbindung stehen. Dazu erklärte er:

> Meine Kunst soll nicht Ausdruck meiner Religion sein. Aber wenn man die Religion als Kind so erlebt hat, wie ich es erlebt habe, dann kommt man von ihr nie weg. Sie bleibt einem für die Ewigkeit.[541]

Zur Verbindung zwischen seiner künstlerischen Arbeit und dem Judentum hatte Metzger selbst in einem Interview mit Clive Phillpot angegeben:[542]

> It was my duty to help the world, and so, by defining, by localising one destructive activity, one problem of violence and danger within art, within world art, I would be doing what I am supposed to do as a moral obligation. [...] Duty has to do, of course, with being a Jew. A Jew has duties. […] But the duty is very broad; the duty includes everything.[543]

Sowohl Rückzug als auch Regeneration sind Themen, die sich im Judentum wiederfinden, beispielsweise in der Tradition des Fastens als ein Gesetz der Tora und zur Erinnerung an verhängnisvolle Tage in der jüdischen Geschichte. Der Versöhnungstag, Jom Kippur, ist der wichtigste Festtag des Jahres. Als strenger Fastentag dient er dazu, den Menschen zu entsühnen, er ist ein Tag der Reue, der Buße und der Umkehr.[544] Das Thema des Rückzugs aus dem Alltag zur inneren Reinigung lässt sich zudem in anderen Ritualen wiederfinden, wie in dem rituellen Tauchbad Mikwe, in dem der Zustand der religiösen Reinheit wieder erlangt werden soll.[545] Das in den *Years without Art* implizierte Bedürfnis, sich dem Alltag zu entziehen und sich durch Verzicht zu regenerieren, lässt sich somit sicherlich mit Verhaltensweisen aus Metzgers jüdisch-orthodoxem Hintergrund in Verbindung bringen. Darauf angesprochen hielt er selbst die Verbindung durchaus für bedeutsam:

> Der Rückzug ist in der jüdischen Kultur wohl ein wichtiges Thema [...]. Es ist von der größten Wichtigkeit, dass in der jüdischen Religion alles eingeteilt ist. Der Tag ist eingeteilt, Bestimmtes darf man zu einer bestimmten Stunde tun, das heißt, das ist ja Rück-

---

[540] Vgl. Metzger 2004, Min. 5:05-6:11.

[541] Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 334.

[542] Spätere Vorträge des Künstlers demonstrieren erneut die Bedeutung von Religion für sein Werk. Hier wählte Metzger explizit Begrifflichkeiten oder Gleichnisse zu jüdischen Traditionen, um die selbstzerstörerische Entwicklung der Menschheit daran zu erklären. So beispielsweise 1997 in seinem Vortrag *Breath in(g) Culture* in der Tate Gallery, wo er den jüdischen Begriff „Ruach“ benutzte, der für den Atem steht, den Gott der Welt und allem Leben einhauchte. Metzger brachte diesen mit der „atmenden Landschaft“ in Verbindung, um zu erläutern, wie sich durch die Zerstörung der Natur Himmel und Erde in einem Kampf auf Leben und Tod befänden. Vgl. Metzger 1997; Wilson 2005, S. 79.

[543] Gustav Metzger zitiert nach Phillpot 2009, S. 25.

[544] Vgl. Kauschke 2009; Simon 2003, S. 28-31.

[545] Vgl. Simon 2004, S. 38. Zur weiteren Auseinandersetzung Metzgers mit der Mikwe als Form der rituellen Reinigung, aber auch über das Verstecken, Unsichtbarkeit und Verschwinden als wesentliche Begriffe im Judentum, siehe Wilson 2005, S. 80-81.

> zug, holdback. Das steht im Zentrum, im Zusammenhang mit der Auto-destructive Art. Ich muss sagen, ich habe das noch nie so gesehen, aber Sie bringen es jetzt hervor. Das ist ja alles Rückzug, Rückzug von dem Bestehenden und Rückzug von dem, was bestehen könnte. Man tut es nicht, man darf es nicht tun. Und so geht es 24 Stunden lang, man darf Bestimmtes in der Religion nicht berühren, man muss sich zurückhalten.[546]

Wie Metzger weiter berichtete, entspräche es außerdem gerade der jüdischen Handlungsweise, sich in Zeiten der Gefahr zurückzuziehen.[547] Auch das Bestreben nach Rückzug zur Beschäftigung mit Wissen findet sich hier wieder, so ist das Lernen im Judentum doch, wie in keiner anderen Religion, religiöse Pflicht und allgemeines Ideal.[548]

Neben Verhaltensmustern aus dem Judentum wirkte sich eine weitere religiöse Philosophie, mit der sich Metzger schon in jungen Jahren auseinandergesetzt hatte, auf das in den *Years without Art* immanente Thema des Rückzugs, der Nicht-Teilnahme bzw. Nicht-Handlung aus: So besaß der Künstler eine deutsche Übersetzung der Schriften von Laotse von 1948, die ihn stark prägte.[549] Die Erläuterung im *Tao Te King* über den Frieden, der durch das Aufgeben und Loslassen der Welt erhalten wird, ist von besonderer Bedeutung für das Konzept der autodestruktiven Kunst.[550] In Gesprächen zitierte Metzger öfter eine Passage des chinesischen Philosophen: „Die Welt ist ein geistiges Ding; das man nicht behandeln darf."[551] Für Laotse bedeutet das wichtige Prinzip des „Nichtwirkens" hierbei nicht etwa ein Nicht-Tun oder Nichts-Tun, sondern ein Tun, das frei von allen selbstbezogenen Strebungen ist. Dieses sogenannte „Wu-Wei" ist ein Grundgesetz der Weltordnung, wobei Laotse das Gesetz der Selbstordnung des Lebens voraussetzte, das davon ausgeht, dass in allem – im Einzelnen, in der Gesellschaft, im Staat, in der Natur und im ganzen Kosmos – Kräfte wirksam sind, die selbstständig für die notwendige Ordnung sorgen.[552] Diese Weisheiten scheinen Metzgers Haltung und Verhalten zu erklären:

> Wer im Wirken frei von sich ist und innerlich auch frei von seinem Tun, der steht in der großen Unbekümmertheit des Herzens. Er weiß, dass das Leben nicht auf ihn angewiesen ist [...]. Nicht Resignation spricht aus solcher Haltung, sondern das unsagbare Glück

---

[546] Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 333.
[547] Vgl. ebd.
[548] Nicht nur am Sabbat und an den Feiertagen steht die Beschäftigung mit dem religiösen Wissen im Vordergrund, Lernen ist hierbei Gottesdienst. Die Verehrung des Lernens bringt eine besondere Hochschätzung für Bücher mit sich, die zum wertvollsten Besitz im jüdischen Haus gehören. Vgl. Stemberger 2008, S. 42-53.
[549] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 333; Schmeling 2012, S. 88.
[550] Vgl. Metzger 2004b, Min. 11:06-11:28.
[551] Gustav Metzger zitiert nach Schmeling 2012, S. 88. Siehe dazu Laotse 2008, S. 69.
[552] Vgl. Backofen 1984, S. 140, 156-157.

> des tief im Lebensgrund wurzelnden Menschen, eines Menschen, der nicht auf die Gnade anderer angewiesen ist und auch keiner Ehre mehr bedarf.[553]

Metzger verfolgte die Idee des Rückzugs zur Regeneration allerdings nicht nur für sich selbst, sondern auch für die gesamte Gesellschaft, womit sich der Grundgedanke der *Years without Art* in das Gesamtwerk des Künstlers fügt. Dies wird deutlich, wenn man dem Vortrag *Mad Cows Talk* folgt, den Metzger nach seiner Rückkehr in die Kunstwelt 1996 in der East West Gallery hielt. Obwohl er als ein Vortrag zum Thema der Creutzfeldt-Jakob-Krankheit – des Rinderwahnsinns – angekündigt worden war, diente er Metzger vielmehr als erneuter Anlass, um über die Fähigkeiten des Menschen zu Zerstören zu sprechen. Nachdem der Künstler sich hier gegen die wachsende Umweltverschmutzung, Gentechnologie, Atomkraft, ja generell gegen die „Implosion des kapitalistischen Systems" ausgesprochen hatte, schlussfolgerte er:[554]

> Die Zivilisation braucht eine Atempause, die ein paar Jahrhunderte anhält, damit die Menschen in Ruhe die kataklysmischen Veränderungen der letzten zwei Jahrhunderte rekapitulieren können. [...] Freiwillig auf etwas zu verzichten ist ein Zeichen von Reife. Verzicht ist der Schlüssel zu einer Zukunft, wie ich sie mir vorstelle. Wir müssen so vieles aufgeben, das erwiesenermaßen zerstörerisch ist.[555]

Der von Metzger geforderte Rücktritt steht unmittelbar mit dem „Nichts" in Verbindung, dessen Bedeutung er sich 2002 in einer Konferenz widmete und dabei erklären sollte, warum es fundamentaler Bestandteil seines Werkes ist.[556] So fasste er zusammen: „Auto-destructive art challenges the performance of the artwork and states that *nothing* is more important than the physical survival of the work of art."[557] Da die autodestruktive Skulptur zerfällt und ihre Überreste am Ende entfernt werden, ist ihr Ergebnis „Nichts". Doch dieses „Nichts" drückt keinesfalls Nichts aus, wie der Künstler mit einem Gleichnis erklärte:[558]

> I have recently taken part in a broadcast on Radio 4, on the origin of the Committee of 100, which as you know, fought against nuclear war in the 1960s. The broadcast ends with a very emotional appeal by the head of the organization, Bertrand Russell the philosopher, along these lines: ‚you, speaking to us all, have the chance of realizing paradise on earth, if' – and so it concludes – ‚If you do not, *nothing* lies before you, but universal death' and he does emphasize that word *nothing*.[559]

---

[553] Ebd., S. 157.
[554] Vgl. Metzger 1997a; Wilson 2005, S. 79.
[555] Metzger 1997a, S. 61, 64.
[556] Zur Bedeutung des „Nichts" in Gustav Metzgers Werk siehe auch Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 333.
[557] Metzger 2009, S. 224.
[558] Vgl. ebd., S. 224.
[559] Ebd., S. 225.

Das Nichts, das aus dem tatsächlichen Nichtstun entsteht, lehnte Metzger somit ab. Wenn seine Arbeit das „Nichts“ als Ergebnis hatte, dann reflektierte dies die Zerstörung der Welt. Das Fehlen des Endprodukts sollte schockieren und Veränderung bewirken.[560] Dieser Gedanke kann auf die *Years without Art* übertragen werden: Wie Metzger in der autodestruktiven Kunst die Selbstzerstörungskraft der Gesellschaft anprangerte, so kritisierte er in den Jahren ohne Kunst das kapitalistische Kunstsystem, das radikale künstlerische Entwicklungen verhindert. Die Selbstzerstörung seiner Karriere als Künstler durch den Rückzug aus diesem System ist somit nicht nur Protest, sondern Reflexion der Zerstörungskraft des Systems. Die *Years without Art* können als das konsequenteste autodestruktive Werk gesehen werden, das bereits per Definition kein Werk ist und in der Ausführung sogar für das Verschwinden des Künstlers sorgt. Zurück bleibt: Nichts. Doch durch die aktive Gestaltung dieses Nichts – keiner Kunst – verwies Metzger auf die Notwendigkeit der Kunst sowie auf die Notwendigkeit, die Bedingungen im Kunstsystem zu verändern, damit radikale künstlerische Äußerungen weiterhin entstehen können.[561]
Der vielschichtige Bedeutungskomplex hinter den *Years without Art* steht mit der Frage in Verbindung, inwiefern die Jahre ohne Kunst als Kunst, Leben, oder als Mischung von beidem zu deuten sind. Die Einordnung des Künstlers selbst lautet dazu:

> Das ist eine zentrale Frage und die Antwort muss sein: ja. Es ist eine Kunstwelt, die mich eingeladen hat, ich bin ein Künstler, war es bereits vor dem Jahr 1974 und bin es bis heute, und so: ja. Nur muss man etwas vorsichtig sein, wenn man es als Kunstwerk ansehen möchte. Das stimmt ja auch nicht, denn der Text ist ja kein Kunstwerk. Für mich ist er kein Kunstwerk, sondern ein Informationsblatt zum Austausch von Informationen, zum Lernen und so weiter. Also das ist eine sehr komplexe Frage, bei der man zu verschiedenen Etappen ja sagen muss, zu verschiedenen Etagen der Realität.[562]

Nachdem dargelegt wurde, wie sich die *Years without Art* als „Years with Art History“ inhaltlich in Metzgers Gesamtwerk einordnen, sind sie abschließend zu bewerten. Um die Idee des Kunststreiks gänzlich zu erfassen, muss allerdings auch analysiert werden, wie sie sich weiterentwickelte. So steht die Untersuchung des *Art Strike* aus, zu dem Stewart Home Mitte der 1980er-Jahre ausrief und die Idee vom Kunststreik damit weiter trug. Auch hier ist den Fragen nachzugehen, inwiefern der Streik umgesetzt wurde, wer daran beteiligt war, und ob sich die vorherige Bedeutung des Kunststreiks während der Umsetzung veränderte. Doch um die Analyse der Auswirkungen der *Years without Art* auf Gustav Metzgers Werk abzuschließen, soll die Untersuchung seines weiteren Werdegangs, die Rezeption seines Werkes

---

[560] Vgl. ebd., S. 224-225.
[561] Vgl. Dangel / Schmeling 2016, S. 417.
[562] Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 312.

nach dem Kunststreik und seine heutige Stellung im Kunstsystem vorangestellt werden.

II.4. Auswirkung und Wertung der *Years without Art*

II.4.1. Metzgers Rückkehr in die Kunstwelt

„The ideas of the Cubists derided when they first appeared, nearly fifty years ago, now stare at us from every good poster."[563] Diese Worte schrieb Gustav Metzger 1956, anlässlich einer kleinen Ausstellung, die er für Skulpturen von Anthony Hatwell, Eduardo Pavlozzi und William Turnbull in seinem Ladengeschäft in King's Lynn ausrichtete.[564] Noch bevor der Künstler seine Form der autodestruktiven Kunst fand, hatte er somit die Mechanismen des Kunstmarkts angeprangert. Damals war er 30 Jahre alt. Tatsächlich sollte sich die Kritik, dass die Kunstgeschichte nach radikalen künstlerischen Entwicklungen oft erst Jahrzehnte später deren Bedeutung erkennt, auch für sein eigenes Werk bewahrheiten. Allerdings brauchte es nicht ganz so lange. Metzgers Würdigung begann, als er nahezu 40 Jahre später und im Alter von fast 70 Jahren in die Londoner Kunstwelt zurückkehrte.[565] Da der Künstler das stolze Alter von 90 Jahren erreichte, konnte er in den letzten, sehr aktiven 20 Jahren seines Lebens die angemessene Beachtung seines Werks noch erfahren.

Metzgers Rückkehr nach London und seine daran anschließende, sich international ausweitende künstlerische Anerkennung kann tatsächlich als eine Verkettung von Ereignissen gesehen werden. 1993 waren Dokumente der Auto-destructive Art und Material von *DIAS* in der Ausstellung *The Sixties Art Scene in London* in der Londoner Barbican Art Gallery gezeigt worden.[566] Der Ausstellungskatalog ließ dort noch verlauten: „Gustav Metzger's current whereabouts are unknown."[567] Der Künstler hatte jedoch, unmittelbar als „das Vermeer Projekt zu Ende ging", die Einladung zur Erstellung der Publikation *damaged nature* erhalten.[568] Sein darin veröffentlichter Text ‚*auto-destructive art*' legte noch einmal die Grundzüge seiner Kunstform dar, fasste ihre Entwicklung seit Ende der 1950er-Jahre zusammen und verband diese mit kunstgeschichtlichen Strömungen. Dabei verwies Metzger erneut darauf, dass die autodestruktive Kunst noch auf die Möglichkeit zu ihrer praktischen Realisierung warte.[569] Die Publikation hatte mit einer kleinen Einzelausstellung in Verbindung gestanden, die 1995 in der Londoner Buchhandlung workfortheeyetodo stattfand.[570] Hier zeigte Metzger erstmals zwei Werke einer neuen Serie: Die *Historic Photo-*

---

[563] Metzger 1956.
[564] Zur Ausstellung siehe Kapitel: II.1.1. Metzgers kritische Haltung.
[565] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 196.
[566] Vgl. ebd., S. 194; Kat. Ausst. The Sixties Art Scene in London 1993, S. 32, 40-41.
[567] Kat. Ausst. The Sixties Art Scene in London 1993, S. 232.
[568] Vgl. Metzger 1996; Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 323.
[569] Vgl. Metzger 1996b, S. 25, 35. Außerdem wurde in der Publikation das erste Mal eine umfangreiche Biographie und Bibliographie von Metzger veröffentlicht. Vgl. Hoffmann 1997a, S. 10; Phillpot 1996.
[570] Vgl. Hoffmann 1997a, S. 10.

graphs. Hinzu kam die Präsentation eines Modells von *Earth Minus Environment,* bei dem er sich erneut der Thematik der Luftverschmutzung durch Autoabgase widmete, mit der er sich seit Beginn der 1970er-Jahre wiederholt künstlerisch auseinandergesetzt hatte.[571] Diese Ausstellung kann als Ausgangspunkt für den (Wieder-)Eintritt des Künstlers in das Kunstsystem gesehen werden. So berichtete er:

> Dieses Mal gelang alles und von da ab ging alles bergauf. Es war ein großer Erfolg, der erste Erfolg in meinem Leben war in diesen ersten fünf Jahren zurück in England, alles lief wie geplant. Zu der Ausstellung kamen einige wichtige Leute, Obrist kam mit der Kuratorin des Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Laurence Bossé, sie haben mindestens eine halbe Stunde gebraucht, um sich alles anzusehen. Danach kam die Einladung, an einer Ausstellung in Paris mitzumachen, und von da an gab es eine Verbindung mit Obrist.[572]

1997 folgte die Beteiligung Metzgers an der Gruppenausstellung *Life/Live. La scène artistique au Royaume-Uni en 1996* im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Die Kuratoren Hans Ulrich Obrist und Laurence Bossé präsentierten hier zwei weitere Werke der *Historic Photographs*. Das ebenfalls erneut ausgestellte Modell zu *Earth Minus Environment* wurde daraufhin vom Fonds National d'Art Contemporain (FNAC) erworben, was die Kehrtwende in der Laufbahn des Künstlers bedeutete.[573] Durch seinen Rücktritt aus dem Kunstsystem hatte Metzger der Kunstgeschichte die notwendige Zeit gelassen, bis sie zur Aufarbeitung und Würdigung seines Werks aus den 1960er-Jahren bereit gewesen war. Ende der 1980er-Jahre setzte das wissenschaftliche Interesse ein und es entstanden zwei Dissertationen.[574] Zuerst verfasste die amerikanische Kunsthistorikerin Kristine Stiles eine Doktorarbeit über das von Metzger initiierte *Destruction in Art Symposium*. Die 1987 abgeschlossene Untersuchung wurde allerdings nie veröffentlicht und ihre Auswirkung auf die Wissenschaft blieb eingeschränkt.[575] Dies wurde jedoch durch die Arbeit von Justin Hoffmann ausgeglichen, der sich in seiner Dissertation über *Destruktionskunst* intensiv mit der Auto-destructive Art auseinandersetzte.[576] Seine Veröffentlichung 1995 er-

---

[571] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 196. Das Projekt *Earth Minus Environment* wurde 1992 anlässlich des UN-Umweltgipfels in Rio de Janeiro konzipiert. Es steht mit dem Projekt *KARBA* in Verbindung, das Metzger 1972 zur fünften *Documenta* eingereicht hatte. Vgl. Bowron 1999, S. 61; Metzger 2005a. Zur *Documenta* 1972 siehe Kapitel: II.1.2. Die Kritik im Konzept der Auto-destructive Art.

[572] Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 323-324. Der Kontakt zu Obrist führte zudem zu Metzgers Aufnahme in die *Conversation Series*, einer Buchreihe mit Interviews des Kurators mit berühmten Künstlern und Persönlichkeiten. Vgl. Obrist 2008.

[573] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 198; Kat. Ausst. live/life 1996, S. 102-107.

[574] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 190; Stiles 2012.

[575] Vgl. Hoffmann 1997a, S. 8; Stiles 1987. Wie Stiles später erklärte, waren Metzgers zahlreiche Korrekturen an ihrer Arbeit ausschlaggebend für ihre Nicht-Publikation. Vgl. Stiles 2012. Zum *Destruction in Art Symposium* siehe Kapitel: II.1.3.1. Diskrepanz von Kunstmarkt und Gegenkultur.

[576] Vgl. Hoffmann 1995. Zur Entstehung der Dissertation siehe auch Hoffmann 1997a, S. 8 sowie Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 190.

folgte zeitgleich zur Ausstellung in workfortheeyetodo und begünstigte auch in Deutschland das wachsende Interesse an Metzger.[577] Hoffmann richtete zudem 1996 die erste Einzelausstellung des Künstlers im Münchner kunstraum muenchen aus. Die damit verbundene Publikation beinhaltete erstmals eine Übersetzung der Manifeste, Schriften und Konzepte und verbreitete Metzgers Ideen somit weiter.[578] Es folgte die internationale Ausstellungstätigkeit, bei der Metzgers Projekte und Ideen vor und nach seinem Austritt aus der Kunstwelt präsentiert, sowie von internationalen Sammlungen angekauft wurden.[579] Nachdem die große Retrospektive *Gustav Metzger. Geschichte Geschichte* 2005 in der Generali Foundation in Wien stattfand und die Veröffentlichung eines umfassenden Werkkataloges mit sich brachte, kam es zu weiteren Ausstellungen in London, New York und Lyon.[580] Auch die Werk-Präsentationen der letzten Jahre, in Mexiko-Stadt, Polen und Norwegen, zogen die Publikation weiterer Kataloge mit sich.[581]

Scheinbar entwickelte sich das wachsende Interesse an Metzgers Werk somit durch das zeitgleiche Zusammentreffen seiner Rückkehr nach London und der kurz vor diesem Zeitpunkt von Kunsthistorikern begonnenen Aufarbeitung seines Schaffens aus den 1960er-Jahren. Es stellt sich jedoch die Frage, inwiefern die einsetzende Würdigung mit Entwicklungen in seinem künstlerischen Werk in Verbindung stand und welche Rolle der jahrelange Rückzug aus der Kunstwelt dabei spielte. Oder deutlicher formuliert: Welche Auswirkungen die *Years without Art* auf Gustav Metzgers Anerkennung im Kunstsystem hatten.

II.4.2. Auswirkungen auf Werk und Anerkennung

Tatsächlich muss die Werkserie *Historic Photographs*, deren erste zwei Arbeiten Metzger 1995 bei seiner Rückkehr in die Londoner Kunstwelt präsentierte und daraufhin vermehrte Ausstellungsmöglichkeiten erhielt, als unmittelbares Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit neuen Themenfeldern während der *Years without Art* gesehen werden. Dabei steht die Arbeit mit einer Veränderung in Metzgers künstlerischem Schaffen in Verbindung, die durch die intensiven Recherchen zum Nationalsozialismus für das Symposium AGUN ab Ende der 1970er-Jahre angestoßen wurde. Bereits zu Beginn der 1980er-Jahre hatte sich gezeigt, welche Wichtigkeit diese theoretische Arbeit auch auf das praktische Werk des Künstlers haben

[577] Vgl. Hoffmann 1997a, S. 9.
[578] Vgl. Hoffmann 1997.
[579] Vgl. Bowron 1999, S. 63.
[580] Vgl. Kat. Ausst. Decades 2009; Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005; Kat. Ausst. Historic Photographs 2011; Kat. Ausst. Supportive 2013.
[581] Vgl. Kat. Ausst. Act or Perish! 2016; Kat. Ausst. We Must Become Idealists or Die 2016.

sollte.[582] Zerstörung und Krieg waren von jeher wichtige Themenfelder für Metzger gewesen. Schließlich hatte er jedoch in der Ausstellung *Vor dem Abbruch* 1981 im Kunstmuseum Bern spezifisches Bild- und Textmaterial präsentiert und damit das erste Mal direkt die Gräueltaten des Nationalsozialismus thematisiert. Es war gleichzeitig die erste Werkpräsentation nach dem dreijährigen Ausstellungsverbot, dass sich der Künstler selbst auferlegt hatte.[583] In der ihm zur Verfügung stehenden Ausstellungsfläche hatte er eine Installation aus Kopien von nationalsozialistischen Publikationen gezeigt, welche die Gesetze gegen Juden wiedergaben, die zwischen 1933 und 1943 erlassenen worden waren (Abb. 27).[584] Der Betrachter der Arbeit war dabei an kopierten Seiten entlang geschritten, die direkt auf die Wand geklebt oder auf nebeneinander lehnenden Tafeln aus Pappe befestigt waren, und war in das Zentrum einer spiralförmigen Wandkonstruktion mit Sitzgelegenheiten gelangt.[585] Nach dieser Ausstellung spielte das Thema Nationalsozialismus auch für weitere Werke Metzgers eine wichtige Rolle, so auch bei den *Historic Photographs*. Ausgangspunkt der Serie war ein geschichtliches Ereignis gewesen, ein „historischer Moment". So war Metzger Ende 1990 auf einen Zeitungsartikel mit Pressefoto gestoßen, der davon berichtete, wie bei Zusammenstößen in Jerusalem rund 20 Palästinenser von israelischen Polizisten erschossen worden waren, nachdem einige Araber Steine auf an der Klagemauer betende Juden geworfen hatten.[586] Durch Metzgers verstärkte theoretische Beschäftigung mit dem Medium Fotografie in den 1980er-Jahren und seine Reflexion über ihre Verwendung in den Massenmedien entwickelte er die Idee einer begehbaren Aufnahme. Der Betrachter sollte diese nicht nur sehen, sondern auch körperlich direkt mit der abgebildeten Szene konfrontiert werden, eine physische Auseinandersetzung, die bereits in der Installation in

---

[582] Vgl. Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 321, 328. Zu Metzgers Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus siehe Kapitel: II. 3.2.2. „Years with Art History".

[583] Vgl. Kat. Ausst. Vor dem Abbruch 1981.

[584] Vgl. Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 180; Metzger 1981. Anlass der Ausstellung war der Abbruch und Neubau eines Teils des Museums gewesen, wodurch eigentlich die Präsentation eines autodestruktiven bzw. -kreativen Werks nahegelegen hätte. Vgl. Zeugg 1981 (PKB), S. 4. Stattdessen hatte sich Metzger jedoch nur im übertragenen Sinn der Zerstörungs-Thematik gewidmet. So berichtete er: „Ich musste natürlich an Zerstörung und an Deformation denken, die Möglichkeiten waren sehr attraktiv. Dann dachte ich jedoch, das Wichtigste wäre das Projekt mit den Gesetzen, die ich dann in Frankfurt kopieren lassen habe." Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 328. Zur Ausstellung siehe weiter Anonym 1981 (PKB); Monteil 1981 (PKB); von Travel 1981 (PKB).

[585] Vgl. Kat. Ausst. Decades 2009, S. 56. Manche Textpassagen oder Kommentare in der Installation waren von Hand geschrieben, wodurch sie besonders hervorstachen. Sie kommentierten den Inhalt des Materials: „Erst mussten sie aufhören zu arbeiten, dann nahm man ihr Geld, Besitz, Kleidung, Platz in der Gesellschaft und warf sie zum Tod in die Konzentrationslager." Text auf einer Tafel der Installation von Gustav Metzger in der Ausstellung *Vor dem Abbruch*, 6. April bis 2. Mai Kunstmuseum Bern, abgebildet in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 180. Um die Auseinandersetzung des Besuchers mit der Thematik anzuregen, ließ Metzger, wie schon so oft zuvor, im Ausstellungskatalog eine Literaturliste mit Titeln zur Ästhetik des Nationalsozialismus abdrucken und forderte dazu auf, den Raum für Gespräche, Diskussionen und Veranstaltungen zu nutzen. Vgl. Metzger 1981.

[586] Vgl. Anonym 2005; Gustav Metzger zitiert nach Unterdörfer 1999, S. 39; Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 324, 334.

Bern angeklungen war.[587] Die erste Arbeit der neuen Serie war *Liquidation of the Warsaw Ghetto, April 19–28 days, 1943* (1995): Die Installation zeigt eine großformatig abgezogene Fotografie von jenem Moment, in dem der Aufstand der Juden im Warschauer Ghetto 1945 durch die SS blutig niedergeschlagen wurde, wobei die Szene zur Hälfte mit einer Bretterkonstruktion verdeckt ist.[588] Eine spätere Abwandlung der Arbeit zeigt die gleiche Fotografie aus dem Warschauer Ghetto auch hinter einem Haufen Ziegelsteine (Abb. 28).[589] In den nächsten Jahren entstanden weitere Werk-Bestandteile, Installationen vergrößerter Pressefotografien von schrecklichen Ereignissen des 20. Jahrhunderts, deren Betrachtung durch Verhüllungen oder Verdeckungen mit sich davor befindlichem Material erschwert ist.[590] Dabei macht wohl die Arbeit *To crawl into – Anschluss, Vienna, March 1938* (1996–1998) (Abb. 29) die Intention des Künstlers am deutlichsten. Um die auf dem Boden installierte Aufnahme von Wiens „Anschluss" sehen zu können, muss der Betrachter unter das darüber liegende Tuch krabbeln. Er begibt sich dadurch nicht nur in nahezu intime Nähe zur Fotografie, sondern auch in eine ähnliche Position wie die auf der Fotografie abgebildeten Juden, die von den Nationalsozialisten während der sogenannten „Reibpartien" zur Reinigung des Gehsteigs gezwungen worden waren.[591] Die *Historic Photographs* versuchen, die Allgegenwärtigkeit von Aufnahmen schrecklicher Ereignisse in der Presse und die damit verbundene Abstumpfung gegenüber der abgebildeten Realität durch die physische Involvierung des Betrachters zu durchbrechen.[592] Sie machen die Wirkung deutlich, die die Auseinandersetzung mit dem Dritten Reich und dem Medium Fotografie während der *Years without Art* auf Metzgers Werk hatte. Zeitgleich diente die Serie Metzgers anhaltendem Ziel: Sie sollte zur Aktion gegen die Gewalt und Zerstörung aufrufen.[593] Den Zusammenhang der *Historic Photographs* mit den Jahren ohne Kunst erklärte er folgendermaßen:

---

[587] Vgl. Kat. Ausst. Decades 2009, S. 56; Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 196; Gustav Metzger zitiert nach Unterdörfer 1999, S. 39. Zu Metzgers Tätigkeiten in den 1980er-Jahren siehe Kapitel: II. 3.2.2. „Years with Art History".

[588] Das Ghetto Warschau war 1940 errichtet worden, um darin rund 500.000 Menschen unterzubringen. Mehr als 100.000 waren in den folgenden zweieinhalb Jahren verhungert, erfroren oder an Krankheiten gestorben. Im Sommer 1942 waren etwa 320.000 Menschen in verschiedene Vernichtungslager gebracht worden. Als im Frühjahr 1943 die letzten 70.000 Juden mit dem Restghetto durch SS- und Wehrmachtseinheiten liquidiert werden sollten, kam es am 19. April zu einem verzweifelten Aufstand der Juden. Nach 28 Tagen endete dieser durch die deutsche „Großaktion" mit der völligen Zerstörung des Ghettos und den Selbstmorden der letzten Überlebenden. Vgl. Wiehn 1993, S. 7-8.

[589] Auch von anderen Werken der *Historic Photographs* bestehen Variationen. Vgl. Kat. Ausst. Historic Photographs 2011, S. 44-45; Gustav Metzger zitiert nach Carrion-Murayari 2011, S. 12.

[590] Vgl. Bowron 1999, S. 63; Jones 1998a; Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 313, 334.

[591] Vgl. Jones 1998a; Gustav Metzger zitiert nach Unterdörfer 1999, S. 39-40. Im März 1938, kurz nach dem „Anschluss" Österreichs an das Deutsche Reich, waren Juden in Wien zur öffentlichen Belustigung dazu gezwungen worden, die Parolen für ein unabhängiges Österreich mit Reibbürsten von den Straßen zu entfernen. Vgl. Pollack 2016, S. 93-94.

[592] Vgl. Kat. Ausst. Decades 2009, S. 60. Zu den *Historic Photographs* siehe weiter Jones 1998.

[593] Vgl. Gustav Metzger zitiert nach Unterdörfer 1999, S. 43,

> Ich habe mich schon mein Leben lang mit Deutschland und den Nazis beschäftigt, notwendigerweise, denn ich war direkt betroffen und ein Großteil meiner Familie wurde durch den deutschen Nationalsozialismus getötet. Die Öffnung zur Anerkennung dieser furchtbaren Begebenheiten hat mich total beschäftigt und ich wollte daraus etwas Neues machen. Mit meinen *Historic Photographs* ist mir das zum Beispiel auch gelungen, die meisten davon beschäftigen sich hauptsächlich mit Deutschland und Antisemitismus.[594]

Die Auseinandersetzung mit neuen Thematiken während der *Years without Art* spiegelte sich nach der Rückkehr des Künstlers auch in weiteren seiner Werke wider, was die Bedeutung der Jahre ohne Kunst für Metzgers Werk unterstreicht. So entstand 2005 die Installation *Eichmann and the angel*, die auf das berüchtigte Gerichtsverfahren von 1961 in Jerusalem Bezug nimmt und eine imaginative Konversation zwischen Adolf Eichmann, Hannah Arendt und dem Philosophen Walter Benjamin heraufbeschwört. Die Installation wird somit zum Auslöser für Fragen der Philosophie, Politik, Geschichte und Kunst. Zudem zeigt sich in ihr die Wirksamkeit der theoretischen Beschäftigung des Künstlers mit Benjamins Leben und Werk während seiner Zeit in Frankfurt.[595] 2003 wandte Metzger sich künstlerisch auch wieder der Zeichnung zu. Das durch seine Auseinandersetzung mit Vermeer in den frühen 1990er-Jahren angesprochene Ziel, sich wieder der Malerei zu widmen, sollte wohl jedoch ein unerfülltes Vorhaben bleiben.[596]

Die vermehrten Ausstellungsmöglichkeiten, die Metzger nach den *Years without Art* erhielt, sind mit einer Entwicklung in seinem Werk in Verbindung zu bringen, die gleichfalls nach seiner Rückkehr stattgefunden hatte: Zwar beschäftigten sich seine Arbeiten weiterhin inhaltlich mit dem Zerstörungspotenzial der Menschheit, im Gegensatz zu den autodestruktiven Werken aus den 1960er-Jahren wurde dies jedoch nicht mehr durch die Selbstzerstörung der Werke ausgedrückt, wodurch sie verein-

---

[594] Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 321.

[595] Vgl. Cesarani 2002, S. 7; Kat. Ausst. Decades 2009, S. 86. Dabei bestand Metzgers Installation aus einer Förderbandanlage und einer Glaskabine, die an die kugelsichere Zelle erinnerte, die für Eichmanns Gerichtsverfahren in Jerusalem gebaut worden war. Eine Reproduktion von Paul Klees *Angelus Novus* befand sich an der gegenüberliegenden Wand. Vgl. ebd. Eichmann steht dabei nahezu stellvertretend für die Gesamtgeschichte der Verfolgung und Ermordung der Juden durch das NS-Regime, neben Hitler und Himmler gilt er als das Gesicht des nationalsozialistischen Massenmords. Nachdem man ihn 1960 in Buenos Aires aufgespürt hatte, war ihm der Prozess wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit, gegen das jüdische Volk und Kriegsverbrechen gemacht und er zum Tode verurteilt worden. Vgl. Cesarani 2002, S. 7-9, 433, 452-453. Die deutsch-jüdische Philosophin und politische Theoretikerin Hannah Arendt hatte dabei für den *New Yorker* über einen Teil des Prozesses gegen Eichmann 1963 berichtet. Im selben Jahr erschien das aus dem Prozessbericht entstandene Buch auf Deutsch. In diesem wurde ein Bild vom Angeklagten erstellt, das viele Akademiker und Intellektuelle nachhaltig prägte. Arendts Annahme von Eichmanns Normalität sollte sich in der These von der „Banalität des Bösen" niederschlagen. Vgl. ebd., S. 11; Möning 2011. Mit der Kopie von Paul Klees *Angelus Novus*, einem Aquarell, das sich im Besitz von Walter Benjamin befand, setzte Gustav Metzger diesen in seiner Installation quasi dem Angeklagten Eichmann gegenüber. Der jüdische Philosoph hatte auf seiner Flucht vor den Nationalsozialisten, aus Angst vor der Auslieferung, 1940 in Frankreich Selbstmord begangen. Vgl. Brodersen 2005, S. 62-63. Zu Metzgers Auseinandersetzung mit Benjamin siehe Kapitel: II. 3.2.2. „Years with Art History".

[596] So erklärte Metzger noch 2015/2016 im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist, dass er durch das Zeichnen auch wieder zum Malen kommen wolle. Vgl. Gustav Metzger zitiert nach Obrist 2016, S. 170. Dazu, dass er dieses Vorhaben noch realisieren konnte, konnte kein Nachweis gefunden werden.

facht ausgestellt und sogar verkauft werden konnten. Metzger erhielt in den anschließenden Jahren mit zunehmender Anerkennung vermehrt die Möglichkeit, viele seiner früheren autodestruktiven Werkideen doch noch zu realisieren. So wurde beispielsweise 1998 im Museum of Modern Art in Oxford das erste Mal eine automatisierte Version der *Liquid Crystal Projections* gezeigt.[597] Das Umwelt-Projekt *Stockholm June,* das er 2007 auf der achten *Sharjah Biennale* präsentierte, realisierte eine Version der Arbeit *KARBA*, die Metzger 1972 zur fünften *Documenta* eingereicht hatte.[598] So resümierte der Künstler über die Entwicklung nach den *Years without Art*:

> Mein Werk als Künstler hat sich ganz extrem verändert, aber auch mein Leben, indem zum ersten Mal Werke von mir gesammelt, angekauft und ausgestellt wurden. Ich hatte bis dahin ja so gut wie nichts in meinem ganzen Leben ausgestellt, und dann nach den *Historic Photographs* gab es sofort eine Reihe von Leuten, die es ausstellen wollten. Mein Werk wird ja sogar in verschiedenen Ländern kopiert. Mehr Anerkennung kann man kaum erhalten.[599]

Trotz der späten Beachtung, durch die Metzger schließlich seinen Platz im Kunstsystem erhielt, sollten die *Years without Art* ein lebenslanges Projekt für ihn bleiben und seine Kritik am Kunstmarkt nie aufhören.[600] Seine dennoch veränderte Haltung erklärte er wie folgt:

> Mit dem Kunstmarkt bin ich so beschäftigt wie eh und je, nur gesellschaftlich bin ich mehr dazu bereit mitzuarbeiten. Heute bin ich bereiter, mit Museen mitzuarbeiten und auch ihr Geld anzunehmen. Ich denke doch auch, dass man Institutionen gegenüber einfach offen und ehrlich sein sollte, wenn es eine kapitalistische Situation gibt, und sagen, dass man sich dagegenstellt. Ich glaube, wenn man alles ablehnt, was einem die Gesellschaft anbieten kann, hat das keinen Sinn. Ich denke, ich muss Geld annehmen

---

[597] Nachdem Metzger die *Liquid Crystal Projections* Mitte der 1960er-Jahre noch mit Diaprojektoren von Hand vorgeführt hatte, übernahmen dies nun vollautomatisierte, computerisierte Projektoren mit Heiz- und Kühlvorrichtungen und rotierenden Polarisationsfiltern. Damit wurde die Vision des Künstlers von autokreativen Werken erfüllt, die mit Hilfe von programmierten Computern erschaffen werden sollten. Vgl. Bowron 1998, S. 54-60; dies. 1999, S. 57. Zu den Liquid Crystal Projections siehe Kapitel: II.1.2. Die Kritik im Konzept der Auto-destructive Art.

[598] Vgl. Rosenthal 2009, S. 13. Zur *Documenta* 1972 siehe Kapitel: II.1.2. Die Kritik im Konzept der Auto-destructive Art.

[599] Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 336.

[600] Vgl. ebd., Anhang, S. 337. Die kritische Einstellung Metzgers bestand fort, bis zum Ende seines Lebens hielt er daran fest, außerhalb des Galerie-Systems zu agieren. Vgl. Gustav Metzger zitiert nach Obrist 2016. Seine Sichtweise sollte 2011 noch einmal in der Arbeit *Null Object* deutlich werden. Konzipiert wurde das Werk von *London Fieldworks* – bestehend aus den Künstlern Bruce Gilchrist und Jo Joelson. Dabei entstand eine Skulptur, indem Gustav Metzger an eine EEG-Maschine zur Messung der spektralen Leistungsdichte angeschlossen wurde. Die Software analysierte die Gehirnwellen des Künstlers und wandelte die Information in eine 3D-Form um. Metzgers Aufgabe bestand währenddessen darin, an nichts zu denken. Die Aufzeichnungen wurden an einem Roboter weitergegeben, der die ihm übermittelten Formen – und damit den Inhalt von Metzgers Gedanken – mit einem Bohrer aus einem quaderförmigen Steinblock freilegte. Das Ergebnis: ein Hohlraum – das Nichts. Vgl. Gilchrist / Joelson 2012, S. 9-11. Nachdem Metzger sich während der *Years without Art* so lange gegen die Produktion von Kunst gestellt hatte, führte *Null Object* dies in paradoxer Weise fort. Das *Null Object* entstand trotz und nicht wegen seiner Bemühungen und sprach sich damit gegen die überhöhte Rolle des Künstlers aus. Vgl. Kunzru 2012, S. 53.

> und mit Institutionen arbeiten, die es mir geben können, um zu überleben. Sonst verhungere ich und erreiche damit überhaupt nichts, weder für mich, noch für andere.[601]

Sicherlich haben sich viele unterschiedliche Komponenten auf die späte Beachtung von Metzgers Werk ausgewirkt. Die Veränderung in seiner persönlichen Haltung, in der Ausstellungspraxis und in der Werkproduktion sowie die neuen Themenfelder, denen er sich nach seiner Rückkehr zuwandte, müssen jedoch eine Rolle gespielt haben. Dies bestätigt die Bedeutsamkeit, die den *Years without Art* für Metzgers Werk einzuräumen ist. So erklärte er selbst: „Es ist ein wichtiger Teil meiner Geschichte, ich habe viel gelernt in diesen Jahren, auch [...] dass man sich ab und zu zurückhalten sollte anstatt immer wieder zu kämpfen.“[602]

Um die Auswirkungen von Metzgers Kunststreik-Idee vollständig bewerten zu können, muss sie nun jedoch auch vom Werk des Künstlers getrennt und im Zusammenhang mit einer Entwicklung untersucht werden, die so wohl kaum vorhersehbar war. Dazu ist ein Zeitsprung nötig.

Mitte der 1980er-Jahre war Metzger gänzlich aus der Londoner Kunstwelt verschwunden – nur ab und zu hatte man Gerüchte dazu vernommen, dass er hier und dort auftauche und durch Europa zu reisen schien.[603] Zur selben Zeit lebte seine Idee in neuer Gestalt wieder auf, als der aus der Londoner Punkszene kommende Stewart Home beschloss, den Aufruf zu den *Years without Art* zu plagiieren. 1985 veröffentlichte er ihn ein zweites Mal, zuerst in Form einer Xerokopie, dann in der achten Ausgabe seines Magazins *SMILE.* Dabei übernahm er den kompletten Text, setzte ihn unter den Titel *ARTISTS STRIKE* und schrieb die Datierung des geplanten Streiks von „1977 to 1980“ auf „1990 to 1993“ um (Abb. 58).[604] Auf den ursprünglichen Verfasser der Schrift wurde nicht verwiesen, erst in späteren Texten wurde er genannt.[605] Diesem unvorhergesehenen Ereignis und seinen Auswirkungen widmen sich die anschließenden Kapitel.

---

[601] Metzger Interview (LGA), Anhang, S. 336-337.

[602] Ebd., Anhang, S. 335.

[603] Vgl. Home Interview (LGA).

[604] Vgl. ebd.; Home / Metzger 1985 (SHA).

[605] Siehe beispielsweise Home 1987d. Obwohl Home wohl selten Skrupel hatte, sich an fremdem Material zu bedienen, muss man Florian Cramers Darstellungen korrigieren, nach dem der *Art Strike* ein Plagiat des Aufrufs *Give up Art, Save the Starving* des irischen Mail Artists Tony Lowes sein sollte. Vgl. Cramer 1996; Lowes 1989. Lowes Manifest entstand jedoch erst 1986, als Reaktion auf die Debatte um den *Art Strike*. Oliver Marchart schilderte die Gegebenheiten in gleicher Weise wie Cramer und wird seine Informationen wahrscheinlich von diesem übernommen haben. Vgl. Marchart 1997, S. 48. Tatsächlich werden die Zusammenhänge auf Lowes' Homepage noch verdrehter dargestellt: Angestoßen durch die Aktionen von Stephen Perkins und Scott MacLeod (als Art Strike Action Committee [California]) – die wiederum vom „ersten 1970's Art Strike“, dem New York Art Strike Against War, Repression and Racism, inspiriert worden wären – soll Lowes' Manifest entstanden sein, um später von Home verwendet zu werden. Vgl. Cantsin 2012.

Es wurde schon beschrieben, wie sich der Entschluss zum Kunststreik bei Gustav Metzger herausbildete. Bereits während seiner Studienzeit hatte er eine kritische Haltung gegenüber dem Kunstmarkt entwickelt, die sich in seinen Werken der Auto-destructive Art widerspiegelte. Zum radikalen Schritt des Aufrufs war es jedoch erst gekommen, nachdem der Künstler jahrelang erfolglos versucht hatte, seine Werkideen in die Tat umzusetzen, jedoch an den kommerziellen Gegebenheiten des Kunstsystems gescheitert war. Nachdem er sich bereits durch die Organisation einer Demonstration vor der Tate Gallery und seinen Eintritt in die Artists Union zu Beginn der 1970er-Jahre darum bemüht hatte, auf die mangelhaften Ausstellungsmöglichkeiten für Künstler der Gegenkultur einzuwirken, stellte der Rückzug aus der Kunst für ihn den nächsten radikalen Schritt dar.[606] Doch wie lässt sich die Entwicklung des *Art Strike* bei Stewart Home begründen, zu dem dieser bereits im Alter von 23 Jahren ausrief, ohne vorher je auf einer Kunstschule gewesen zu sein?[607] Im Gegensatz zu Metzger konnte Home zu jenem Zeitpunkt doch weder auf langjährige Erfahrungen in der Arbeit als Künstler, noch auf ein nennenswertes künstlerisches Œuvre zurückblicken.

Für Metzger war der Kunststreik ein ernst gemeinter Vorschlag gewesen. Durch den geforderten, weltweiten Rückzug der Künstler hatte er gehofft, das Kunstsystem zum Zusammenbruch zu führen. Nach den drei Jahren ohne Kunst hätte dieses mit gerechteren Formen und mehr Ausstellungsmöglichkeiten wieder aufgebaut werden sollen. Seine Intensionen stehen dabei im Kontext der zugespitzten Ausstellungsbedingungen für Künstler der Gegenkultur in den 1970er-Jahren.[608] Auf Grund der ausgebliebenen Teilnahme anderer, muss die Realisierung der *Years without Art* allerdings im isolierten Rückzug des Künstlers gesehen werden, während dem er sich mit neuen Thematiken theoretisch auseinandersetzte.[609] Nachdem Stewart Home die gleiche Idee nahezu zehn Jahre später aufgriff, stellt sich die Frage, welche Absichten er damit verfolgte. Auf welche kulturellen Entwicklungen reagierte er und inwiefern plagiierten die von ihm geschriebenen Texte und Manifeste das ursprüngliche Konzept komplett bzw. verfolgten eigene Ziele?

Wie bereits dargelegt wurde, hatte Metzger nach der Veröffentlichung seines Aufrufs keine weitere Energie mehr in dessen Bekanntwerdung gelegt und sich, nach ausbleibender Resonanz anderer Künstler, bald alleine aus der Londoner Kunstszene zurückgezogen. Im Gegensatz dazu sollte Home allerdings intensiv daran arbeiten, die Idee weiter zu verbreiten. Wie Metzger nutzte er dafür das Medium Manifest: In den nächsten Jahren schrieb er weitere *Art-Strike*-Manifeste und -Texte, die

---

[606] Siehe Kapitel: II.1.1. Metzgers kritische Haltung.
[607] Vgl. Home o.J.
[608] Siehe Kapitel: II. 2. *Years without Art* (1977–1980).
[609] Siehe Kapitel: II. 3.1. Zur Neu-Definition der *Years without Art*.

er als Xerox-Handzettel verteilte und in seinem Magazin veröffentlichte.[610] Unmittelbar zuvor hatte er noch seinen Austritt aus dem Neoism bekannt gegeben, einer subkulturellen Bewegung, der er sich 1984 angeschlossen hatte.[611] Dennoch beinhaltete sein Konzept vom Kunststreik viele neoistische Thematiken und breitete sich bald innerhalb des Kreises von Personen aus, die aus dem Neoism oder aus in Verbindung stehenden subkulturellen Netzwerken kamen.[612] War die Idee vom kollektiven Zusammenschluss der Künstler bei Metzger utopisch geblieben, scheint Home sie umgesetzt zu haben. Zur Bewerbung des Streiks wurden ab Ende 1988 die Art Strike Action Committees in London (Großbritannien), Cork (Irland), San Francisco und Baltimore (USA) gegründet, was den Ausgangspunkt der internationalen Ausbreitung markierte.[613] In Folge beschäftigten sich zahlreiche Beteiligte mit der Idee, sie produzierten unterschiedliches Werbematerial, schrieben eigene Manifeste und organisierten Veranstaltungen. Während der Aufruf zum Kunststreik bei Metzger zu Rückzug und Isolation geführt hatte, entwickelte sich dieser bei Home dagegen zur internationalen, kollektiven Aktion. Die praktische Umsetzung des Streiks erscheint damit konträr. Während die Untersuchung der *Years without Art* sich auf die Ziele von Gustav Metzger konzentrierte, muss sich die Analyse des *Art Strike* auch für die Gedanken, Absichten und Handlungen derer öffnen, die sich an der internationalen Kunststreik-Debatte beteiligten. Diesem wird nun nachgegangen und der *Art Strike* erforscht.

---

[610] Vgl. Home Interview (LGA).
[611] Inwiefern der Neoism als Bewegung zu begreifen ist, wird im Folgenden erklärt.
[612] Vgl. Home 1985 (SHA); Marchart 1997, S. 31-32, 38, 47-49.
[613] Vgl. Home 1991a; ders. 1993; Marchart 1997, S. 48.

III. Stewart Home und der *Art Strike*

III.1. Neoism als neuer Kontext der Idee

III.1.1. Aufbau und Programmatik

Um zu verstehen, wie Gustav Metzgers Kunststreik-Idee Mitte der 1980er-Jahre erneut aufgegriffen wurde und wie sie sich dabei veränderte, muss vorab das Umfeld dieser Begebenheiten untersucht werden. Stewart Home entwickelte den *Art Strike* im Kontext des Neoism und verband sein Konzept mit vielen neoistischen Thematiken. Zur Darlegung der aufgekommenen Ideen ist somit zuerst ein Einblick in die Themenfelder des Neoismus zu geben und einige seiner Protagonisten vorzustellen, die in den späteren Entwicklungen von Bedeutung waren.

Obwohl zur Erfassung des Neoism der Begriff der „Bewegung" Verwendung findet, sei im Vorfeld auf die Problematik hingewiesen, die dies mit sich bringt: Viele seiner Mitglieder verstanden den Neoism als etwas, das das Ziel verfolgt, sich allem zu entziehen. Das bezog sich auch auf seine Definition als Kunstbewegung.[614] Die generelle Schwierigkeit, den Neoismus überhaupt im Feld der Kunstgeschichte zu begreifen, verdeutlicht ein Zitat von Stewart Home:

> [...] some of those involved claim it wasn't anything to do with art and was instead occult speculation or a new way of living, while others claimed to be artists. But if those involved in Neoism were artists, they certainly weren't money artists but ‚real' ‚undergrounders'.[615]

Nachdem schon die Definition des Neoism zu Problemen führt, steht auch die kunsthistorische Erfassung seiner Geschichte bis heute vor großen Herausforderungen. Viele Versuche wurden auch gar nicht gemacht, die wissenschaftliche Literatur ist rar. Einer der Gründe für die wenig fortgeschrittene Erforschung liegt an dem Konzept: Geschichtsmanipulation war und ist eine der hauptsächlichen Beschäftigungsfelder der Neoisten, die ihre Werke und Materialien nach Bedarf fälschen oder zurückdatieren. Dieses Vorgehen wird allerdings keineswegs geheim gehalten, sondern ist Bestandteil der offen dargelegten Philosophie. Weiterhin behaupten die Neoisten, dass jede Geschichte eine Manipulation ist, womit es so viele Geschichten des Neoismus wie deren Manipulationen gibt. Theoretische Basis ist eine Auffassung von Geschichte, bei der die Geschichtsschreibung ihr Objekt über das sie schreibt, durch bzw. mit der Narration gleichzeitig konstruiert wie ihre Konstruktion von eben diesem Objekt zerstört. Somit kann sie die Geschichte also nie gänzlich erfassen oder konstruieren. Fälschung, Plagiarismus, Selbstsubversion

---

[614] Vgl. Cramer 1996. Versteht man eine „Bewegung" als eine Gruppierung von Menschen unter gemeinsamen Bestrebungen, so entspricht dies den Neoisten – widersinnigerweise – mit dem gemeinsam verfolgten Ziel der Nicht-Definition.

[615] Stewart Home zitiert nach Ayers 2009.

und -manipulation sind die zentralen Praktiken der Bewegung, die einen wissenschaftlichen Umgang erschweren.[616]

Trotz dieser Problematik soll ein Einblick in die Geschichte, den Aufbau und die Beschäftigungsfelder des Neoism gegeben werden, um damit den Kontext zu erklären, in dem Stewart Homes Konzept vom *Art Strike* entstand. Durch die Beschreibung des Neoism wird schnell deutlich werden, in welch gänzlich anderem Kontext Metzgers Idee vom Kunststreik zehn Jahre nach seinem ursprünglichen Aufruf aufgegriffen wurde. Obwohl Metzger als Künstler immer wieder versucht hatte, eine Bewegung der autodestruktiven Kunst anzustoßen, hatte er doch relativ alleinstehend gearbeitet und das Konzept seines Streikes vornehmlich im Kontext seines eigenen Werkes ausgebildet. Durch die Verbindung zum Neoism entwickelte sich der Kunststreik nun jedoch im Bezugsrahmen gänzlich neuer Ideen und inmitten der Dynamik des Zusammenwirkens unterschiedlicher Protagonisten. Nachdem der Streik-Aufruf seinen Ursprung in der Mitte der 1970er-Jahre hatte, als Künstler der Gegenkultur noch stark mit der Anerkennung ihrer Werke und damit einhergehend ihrer Ausstellungsmöglichkeiten kämpften, wurden neue Kunstformen in der Mitte der 1980er-Jahre sicherlich stärker akzeptiert. Dass sich der Aufruf nun allerdings erneut innerhalb einer Gruppierung entwickelte, deren Mitglieder sich angeblich teilweise gar nicht als Künstler verstanden, stellt nur eine der Widersprüchlichkeiten dar, durch die sich die kunsthistorische Aufarbeitung erschwert.[617] Zudem verdeutlicht es die Charakteristika des Kunststreiks als Aktion von Künstlern, die sich außerhalb des Kunstsystems befinden. An diesem Punkt beginnt die anstehende Analyse.

Nach dem am häufigsten verbreiteten Gründungsbericht des Neoism liegen seine Wurzeln in Portland (Oregon). An der sogenannten Portland Academy sollen die Mail Artists David Zack und Al Ackerman zusammen mit dem lettischen Punk Maris Kundzin 1977 die Idee des Open Popstar entworfen haben, als Ergebnis von Überlegungen darüber, wie man „offene Situationen" herstellen könnte.[618] Der Gedanke war, dass ein Name – Monty Cantsin – zum beliebigen Gebrauch zur Verfügung steht. Sobald dieser Name durch die Zusammenarbeit mehrerer Personen berühmt geworden wäre, sollten alle, die den Namen benutzen, von dessen Ruhm profitieren und hätten für ihre Aktionen immer genügend Publikum.[619] Das Konzept des kollektiven Pseudonyms breitete sich daraufhin im Umkreis der Portland Academy und

---

[616] Vgl. Marchart 1997, S. 9; Perkins 2012.

[617] Vgl. Home 1991a.

[618] Vgl. Marchart 1997, S. 15; Perkins 2005, S. 2.

[619] Der Mitbegründer des Neoism, Maris Kundzin, soll jedoch durch seine eigenwillige Taktik vorerst für längere Zeit der erste und einzige Cantsin geblieben sein. „He did these really violent performances in which he had a chair and asked people ‚if you want to be Monty Cantsin, sit on the chair' but maybe attacking the chair with a stick or something." Home Interview (LGA).

über das Mail Art Network hinaus. Obwohl David Zack die Erfindung des Namens Monty Cantsin dabei für sich beanspruchte, wurde dieser bald mit einem anderen Künstler in Verbindung gebracht: Während einer Reise traf Zack in Budapest auf den Medizinstudenten und angehenden Popsänger István Kántor und berichtete ihm von Cantsin. Nach einem Aufenthalt in Montreal kam Kántor 1978 nach Portland und begann mit einigen anderen unter dem Namen zu arbeiten.[620] Als er 1979 nach Montreal zurückkehrte, rief er offiziell die Neoist Cultural Conspiracy – kurz: den Neoism – ins Leben und publizierte sein erstes Magazin *The Neo,* das später zum *Organ Centre de Recherche Néoiste* umbenannt wurde.[621] 1980 folgte die Gründung des Centre de Recherche Néoiste, dessen Aufgabe es war, international Neoisten ausfindig zu machen und miteinander zu verbinden sowie sich um die „gemeinsame Sache" zu kümmern. Diese veränderte sich ständig und war eben als das definiert, was den Neoisten gerade beschäftigt hielt.[622]

Neben dieser Gründungsgeschichte gibt es weitere, sich mehr oder weniger widersprechende Geschichten über die Entstehung des Neoismus, die von seinen eigenen Anhängern verbreitet wurden. So wurde die Erfindung der Bewegung beispielsweise auch einem Wolfgang von Cantsin im Jahr 1346 zugeschrieben.[623] Der Name „Neoism" soll sich aus dem „ISM" entwickelt haben, das angeblich von Zack und Ackerman bereits im Sommer 1978 zum Konzept Monty Cantsin hinzugefügt worden war, wobei das Suffix dieses mit allen vorhergegangenen Avantgarde-Ismen verband. Schnell mutierte der Begriff danach in „No Ism" – also in die Verneinung jeglicher Avantgarde-Zugehörigkeit – um sich 1979 zu „Neoism" zu entwickeln.[624] Der Name der Bewegung kann aber auch in „Neo-Ism" geteilt betrachtet werden. Nach der griechischen Bedeutung von neo würde somit „New-Ism" entstehen, was die Bewegung als etwas charakterisiert, das sich ständig im Prozess des Entstehens befindet.[625] Dies verdeutlicht das Bestreben, sich nicht auf eine spezifische formale oder theoretische Position festlegen zu wollen, durch die der Neoism sein

---

[620] Vgl. Marchart 1997, S. 15-16; Perkins 2005, S. 2.

[621] *The Neo* wird von Géza Perneczky in seiner Forschungsarbeit über Künstlerzeitschriften zwischen 1968 und 1988 als Mischung zwischen politischem Manifest und Mail Art Magazin beschrieben. Wie Perneczky ebenfalls bemerkt, verschließt sich jedoch der Hauptteil der hier abgedruckten Interviews und Geschichten dem Verständnis der Nicht-Eingeweihten, wie es bei neoistischen Veröffentlichungen oft der Fall ist. Vgl. Perneczky 1993, S. 159.

[622] So weiß die Neoismus-Archiv Homepage The Seven by Nine Squares zu berichten. Vgl. Cantsin 1982. Vgl. auch Home 1991c; Marchart 1997, S. 17.

[623] Erfinder dieser Geschichte scheint Stewart Home gewesen zu sein. Vgl. Seven by Nine Squares Homepage: Neoism; Marchart 1997, S. 16-17.

[624] Vgl. Marchart 1997, S. 16. Eine weitere Erklärung des Bewegungsnamens lieferte Pete Horobin, nach dem der Begriff „Neoism" einfach von Kiki Bonbon (alias Jean-Luc Bonseil) – Mitbegründer der Bewegung in Montreal – aus einem Text des britischen Okkultisten Aleister Crowley entnommen worden sein soll. Vgl. ebd., S. 16-17.

[625] Vgl. Brockhaus: neo... .

Ende erreichen würde.[626] Die Definierung seines Selbst war ansonsten zentraler Bestandteil der Bewegung. Von den späten 1970er- bis in die späten 1980er-Jahre hinein wurden von seinen Mitgliedern zahlreiche seltsame und sich widersprechende Erklärungen präsentiert. Es scheint: Neoismus ist das Prinzip seiner eigenen Anti-Definition.[627] So erklärte István Kántor im *Book of Neoism*:

> Neoism?! Is a game and I'm the player. I'm playing a definitional game that has no other goal than creating infinite definitions of Neoism?! When I say I want do define Neoism?! I mean that I want to make it impossible to define it through my definitions. It's a never ending game. Neoism?! can be defined only through ceaseless confusion.[628]

Demnach würde der Neoismus auf die Erschaffung einer Situation hinzielen, in der seine Definition keinen Sinn macht.[629] Eine weitere Beschreibung besagt zudem, Neoismus sei eine Bewegung, die die Illusion einer Bewegung namens Neoismus erzeugt.[630] Nach Kántors Behauptung war der Name dem Inhalt jedoch vorausgegangen: „There was a name, and I said ‚let's give it a try' and whatever comes out will be called neoism..."[631] Durch seinen fehlenden Inhalt beschrieb Neoist tENTATIVELY, a cONVENIENCE den Neoismus auch als „a prefix & a suffix and nothing in between"[632]. Wie Stephen Perkins erklärte, erlaubte es genau die Definition des Neoism als Leerstelle, diesen als eine Avantgarde-Bewegung zu konstruieren und sich gleichzeitig gegen die Idee der Avantgarde zu stellen. Die Leere konnte durch eine Vielzahl an verschiedenen Strategien, sich gleichenden und widersprechenden Positionen aufgefüllt werden.[633]

Die Erklärung der Definition mittels Nicht-Definition im Neoism ist von besonderer Relevanz, da sie später im Zuge der *Art-Strike*-Debatte erneut zur Sprache kommen wird. Um den Kontext derer zu begreifen, die sich später an der Debatte beteiligten, ist allerdings zuvor ein noch genauerer Einblick in das neoistische Programm zu geben. Die frühe Phase des Neoism in Montreal bestand zunächst eher aus einer Ansammlung von privaten Ironien, die sich auf Symbolen und Emblemen, Fabeln und Allegorien bezogen, die nur den Eingeweihten verständlich waren.[634] Dabei entwickelte István Kántor gemeinsam mit Kiki Bonbon, Lion Lazer, Napoleon Moffatt, Reinhard Underwood Sevol, Tristan Renaud und Boris Wanowitsch eine ge-

---

[626] Vgl. Perkins 2012.
[627] Vgl. Marchart 1997, S. 18.
[628] Kántor 2003, S. 27. Der auf István Kántors Homepage veröffentlichte Ausschnitt aus dem *Book of Neoism* gibt auf 50 Seiten verschiedenste Definitionen des Neoismus wieder.
[629] Vgl. Cramer 1996.
[630] Vgl. Marchart 1997, S. 18.
[631] István Kántor zitiert nach Perneczky 1993, S. 157. So beschrieb auch Roberto Bui den Neoism als einen multiplen Namen, der für jede Aktion oder jedes Ereignis übernommen werden könnte, wenn von diesem beschlossen wurde, es als neoistisch zu definieren. Vgl. Bui 2000, S. 293.
[632] tENTATIVELY, a cONVENIENCE zitiert nach Perkins 2005, S. 1.
[633] Vgl. Perkins 2005, S. 1.
[634] Vgl. Cramer 1996.

meinsame „Mythologie“. In der undurchsichtigen Programmatik wurde das Symbol eines flammenden Bügeleisens zum kultischen Instrument erwählt, der kanadische Neoist Moffatt rief die Suche nach dem geheiligten Land der Neoisten – Akademgorod – aus, und eine neoistische Hymne, deren Text auf Endre Adys Gedicht *Vér és arany* (Blut und Gold) basierte, wurde komponiert.[635] Außerdem wurde die Einführung des „A“-Plans verfolgt und der „unbekannte Neoist“ gesucht.[636] Hinzu kamen weitere bizarre Aktionen, wie die Koch-Performances von Gordon W. Zealot, die das Bild der kanadischen Phase des Neoism prägten. Der Wahrheitsgehalt von ihren Überlieferungen bleibt dabei jedoch unklar.[637]

Regelmäßig wird der Neoismus als eine Entwicklung aus dem Fluxus als auch aus der Punk- und Post-Punk-Kultur beschrieben. Fast alle frühen Neoisten spielten in Bands, betrieben Tape-Labels oder waren in andere Audio-Projekte involviert. Kántor soll ernsthaft die Karriere eines Popstars verfolgt haben und produzierte unter anderem zusammen mit seiner Band First Aid Brigade typische New-Wave-Elektronik im Zeitstil.[638] Mit diesem Hintergrund waren die frühen Neoisten durchaus von den sich aus dem Punk entwickelnden Performances geprägt.[639] In Montreal begannen sie mit Aktionen, die man in den Bereich der Kunst einordnen könnte – oder auch nicht: Der Slogan „It’s always six o’clock“ geht beispielweise auf eine ihrer Aktionen zurück, bei der sie angeblich jeden zusammenschlugen, der sie auf der Straße nach der Uhrzeit fragte.[640] Neben ähnlichen Performances und Graffiti-Kampagnen war vor allem Video das bestimmende Medium.[641] So ist der Neoist

---

[635] Vgl. Marchart 1997, S. 19-20; Perneczky 1993, S. 159. Kántor beschrieb das flammende Bügeleisen wie folgt: „[it] could be conceived as a modern-day liberty torch. The form of the iron is admirably harmonious and, unlike other objects, it cannot be likened to either the male or the female genitals. The technological development is outstandingly manifest on the irons (charcoal-iron, gas-iron, steam-iron, electric-iron). This object is extremely rigid and could almost be used as a weapon. At the same time, its purpose is to remove creases from clothes. And this is what the flames render impossible…“ István Kántor zitiert nach Perneczky 1993, S. 171. Eine Beschreibung von Akademgorod lieferte hingegen Moffatt, der diesen Ort als Stadt der Wissenschaftler in Russland beschrieb, in der „das Ende“ erdacht und gestaltet wird. Nachdem die Stadt gefunden wäre, solle die Wirklichkeit des Neoismus auf die Wirklichkeit von Akademgorod übertragen werden. Vgl. Napoleon Moffatt zitiert nach Home 1991c. Die Neoisten spannten Moffatts Idee weiter und zeichneten architektonische Pläne für Akademgorod in Sibirien nach neoistischem Geschmack. Vgl. Perneczky 1993, S. 160.

[636] Vgl. Marchart 1997, S. 19. Siehe auch Cantsin / Kántor 1985 (SHA).

[637] Vgl. Marchart 1997, S. 21. Zealot hatte vor allem die frühen neoistischen Zusammenkünfte bekocht, Nachdem er angeblich als Mönch fünf Jahre in Indien die traditionelle Kochkunst studierte, trat er im Kunstfeld im öffentlichen Raum mit neoistischen „Irritainment“-Kochaktionen in Erscheinung. Vgl. ebd.

[638] Vgl. Marchart 1997, S. 14, 25.

[639] Vgl. Perneczky 1993, S. 160.

[640] Vgl. Cramer 1996.

[641] Vgl. Home 1991c. 1979 fand in Montreal eine Graffiti-Kampagne statt, deren Slogans wie „Seek Beauty, Desire Passion“ oder „Convulsion, Subversion, Defection“ stark an den Mai ’68 erinnerten. In Filmen wie Kiki Bonbons *Flying Cat* manifestierten sich hingegen reformatorische Ansprüche der Gruppe, wobei der Gesellschaft der Spiegel vorgehalten werden sollte. Vgl. ebd. So lautet dessen Beschreibung: „Two men, dressed in white coats, stand on top of a tower block. They have with them a selection of cats. One at a time, the cats are picked up and thrown to their death. Throughout the film, the protagonists repeat the phrase ‚the cat has no choice.‘“ Ebd.

István Kántor bis heute als Videokünstler bekannt.[642] Außerdem begann er 1979 in Montreal seine *Blood Campaign,* in der er als Monty Cantsin versuchte, sein eigenes Blut in Phiolen zu verkaufen, um die Bewegung zu finanzieren.[643] Neben Video und Multimedia-Performance spielte Technik im Allgemeinen eine große Rolle. Die Montrealer Neoisten arbeiteten schon früh mit Computern und behaupteten unter anderem, den ersten Computervirus gezüchtet zu haben.[644] Zudem zählten Audio- und Musikaufnahmen sowie Magazine zu den bevorzugten Ausdrucksmitteln. Die Begeisterung für die verschiedensten Medien wertete Perneczky als eine übertriebene Reaktion auf die Medien- und Spektakelkritik, wie sie die Situationisten betrieben hatten, der Neoismus sei demnach ein „Anti-Spektakel".[645] Die neoistische Auseinandersetzung mit Technik und Medien kann jedoch auch mit einer futuristischen, heroischen Vision von der Zukunft in Verbindung gebracht werden. Hierzu erklärte Stewart Home: „[…] video was to the Neoists what the motor car was to Marinetti."[646]

Als Basis zur Kommunikation war das Mail Art Network – auch Eternal Network genannt – für die Aktivitäten der Neoisten entscheidend.[647] Später beteiligten sich einige Protagonisten aus der Mail Art auch am *Art Strike* und ihr Netzwerk wurde für die Verbreitung der Kunststreik-Idee eingesetzt, weshalb es kurz erklärt wird.

Die Mail Art, als deren Ausgangspunkt üblicherweise Ray Johnsons New York Correspondence School gesehen wird, hatte sich zu Beginn der 1960er-Jahre als ein Netzwerk von Beziehungen entwickelt, das sich durch postalische Kreisläufe konstruiert. Ihre Praxis besteht aus dem Verschicken und Erhalten von Briefen, Postkarten etc., wobei sich international „virtuelle" Verbindungen von Individuen zusammenschließen, die lediglich durch ihr Interesse an Kommunikation vereint sind. Agierend zwischen öffentlichen und privaten Dimensionen, werden kleine Werke an jeden versandt, der sich in dem kollektiven postalischen Kreislauf befindet. Als eine

---

[642] Dabei arbeitet dieser auch unter den Namen Monty Cantsin, AMEN! oder einem Zusammenschluss aus beiden. Vgl. Kántor Homepage.

[643] In Kántors Kampagne lassen sich Anknüpfungspunkte zu Yoko Onos *Blood Piece* (1960) wiederfinden. Vgl. Home 1989f, S. 14. Nach allgemeiner Auffassung soll Kántor allerdings nie eine Phiole seines Blutes verkauft haben. Vgl. Marchart 1997, S. 20-21; Perneczky 1993, S. 159. Wie er selbst auf seiner Homepage beschreibt, hat er inzwischen auch mehrere hundert *Blood Actions* durchgeführt, wobei er bei *Blood-X-Works*-Performances das Blut in Form eines „X" auf die Wand spritzt. Da dies oft als eine Form der Guerilla-Performance mit Bezug zum Vandalismus geschieht und von Kántor unangemeldet in Museen durchgeführt wird, sollen ihn diese Performances wiederholt ins Gefängnis gebracht haben. Vgl. Carr 2008, S. 105-106; Kántor o.J. Siehe dazu auch CBC News 2014.

[644] Vgl. Marchart 1997, S. 20.

[645] Vgl. Perneczky 1993, S. 158. Guy Debord hatte in seinem berühmten Buch *Die Gesellschaft des Spektakels* 1968 in 221 Thesen das gesellschaftliche Leben als eine Show entlarvt, welche alle Männer und alle Frauen, selbst die, die das Ganze zu kontrollieren scheinen, zu passiven Beobachtern macht. Sie seien Konsumenten ihrer Entfremdung von den eigenen Worten, Gesten, Taten und Wünschen. Vgl. Marcus Greil im Klappentext von Debord 1996.

[646] Home 1991c.

[647] Vgl. Marchart 1997, S. 15.

für jedermann offene Form ist die Mail Art somit im stetigen Prozess.[648] Basierend auf der Idee des Fluxus-Künstlers Robert Filliou, nach der Kunst dazu da sein sollte, um das Leben wichtiger als die Kunst zu machen, entwickelte sich das Netzwerk als ein Konstrukt von Ideen. Schon durch ihre Form wollte sich die Mail Art demnach der Anerkennung als Kunst und somit den Kreisläufen des Kunstmarkts entziehen.[649] Dabei stammten nicht nur die Gründer des Open-Popstar-Konzepts aus dem Mail Art Network, sondern auch die meisten frühen Neoisten um István Kántor waren weiter als Mail Artists tätig. Kontaktaufnahme, inhaltliche und organisatorische Diskussionen zwischen ihnen erfolgten somit im Network.[650]
Um sich ihre Arbeiten gegenseitig zeigen zu können, entwickelten die Neoisten zusätzlich das Konzept des Apartment Festivals (APT), indem sie ihre Wohnungen während der dort stattfindenden Treffen zu Veranstaltungsorten umfunktionierten.[651] Das erste APT kam 1980 in Montreal zustande, anschließend verbreiteten sich die Festivals international und fanden in Städten wie Baltimore, Toronto, Ponte Nossa (Italien), New York, London oder Berlin statt.[652] In ihrer selbstorganisierten Form erinnerten sie an die Fluxus-Festivals der 1960er-Jahre.[653] Das Veranstaltungsspektrum bewegte sich dabei von Video- und Filmvorführungen über Konzerte, Installationen, bis hin zu Performances, die auch im öffentlichen Raum stattfanden.[654] Zu einem typisch neoistischen Event auf den APTs wurde beispielsweise das kostenlose Haareschneiden.[655] Neben der Möglichkeit zur theoretischen Auseinandersetzung, die die Festivals boten, dienten die Zusammenkünfte vor allem einem Zweck: Sie sollten auf die Bewegung aufmerksam machen, neue Mitglieder anlocken und so den Mythos von Monty Cantsin weiter verbreiten.[656]

Als sich international immer mehr Mitglieder dem Neoism anschlossen, kam es zur Beteiligung wichtiger Persönlichkeiten und Erweiterungen der Programmatik. Einige

---

[648] Vgl. Bazzichelli 2008, S. 37-38.
[649] Vgl. Friedman 1995, S. XV.
[650] Vgl. Marchart 1997, S. 15.
[651] Vgl. ebd., S. 26. Wie Oliver Marchart erklärte, handelt es sich bei dem Begriff „APT“ auch um eine spielerische Verunstaltung von „ART“, bei der dem R in ART das Spielbein entnommen wurde. Vgl. ebd.
[652] Vgl. Home 1995g.
[653] Vgl. Cramer 2000.
[654] Vgl. Marchart 1997, S. 26. Eine Vorstellung über die Art der Veranstaltungen und Atmosphäre der Apartment Festivals vermittelt die Beschreibung des *Millionth Apartment Festivals* durch Autorin und Kritikerin Cynthia Carr, die in ihrem Buch *On Edge* über Performance am Ende des 20. Jahrhunderts auf das Zusammentreffen der Neoisten 1988 in New York eingeht. Vgl. Carr 2008, S. 105-111. „Maybe they numbered only fifteen or twenty. But they were hard core – those who wanted to destroy the existing order, those willing to announce ‚give me freedom or kill me‘, those who might wear flaming breads loaves on their heads.“ Ebd., S. 105. Zu den neoistischen Apartment Festivals siehe weiter Seven by Nine Squares Homepage: WHAT IS AN uh uh APARTMENT FESTIVAL???????.
[655] Vgl. Marchart 1997, S. 26.
[656] Vgl. Perneczky 1993, S. 160.

dieser Protagonisten beteiligten sich später an der Kunststreik-Debatte und ihre Ideen prägten die späteren Inhalte des *Art Strike*, weshalb auf sie einzugehen ist. Nachdem die Bewegung von Anfang an eine Vorliebe für Geheimgesellschaften hatte und auch als eine solche gegründet worden war, baute sie ihre Neigung zum Okkultismus sowie ihren Hang zur Paraphysik und „wahnsinnigen Wissenschaft" schnell weiter aus.[657] Das Zentrum des stärker parawissenschaftlich orientierten Neoismus bildete sich dabei in den frühen 1980er-Jahren in Baltimore, wo es zur Kontaktaufnahme der Montrealer Neoisten mit den Krononauts um tENTATIVELY a cONVENIENCE (tENT) gekommen war.[658] tENT ist eines der Pseudonyme von Michael Tolson, während Krononauts der Name einer Gruppierung ist, die Mitte der 1970er-Jahre von Richard Ellsberry (ursprünglich als Chrononautic Society) gegründet worden war:[659] In ihrem kuriosen Programm veranstalteten diese eine Reihe von Partys, angeblich um damit Zeitreisende aus der Zukunft anzulocken.[660] Als sie Ende 1980 durch das Mail Art Network Neoism-Material aus Montreal erreichte, bildete sich eine Allianz, woraufhin die Krononauts 1981 am ersten APT in Montreal teilnahmen. Während andere Gruppenmitglieder schnell von den „psychotischen Psychospielchen" der Neoisten abgeschreckt waren und ihre Mitgliedschaft wieder zurückzogen, begann für tENT eine intensive Beschäftigung mit dem Neoism.[661] Bald arbeitete er sowohl im Kontext von Neoism, Krononauts als auch Church of SubGenius, wobei die Kontexte durch ihre ähnlichen Inhalte miteinander verbunden waren.[662] Ein Beispiel dafür ist das *Pee Dog / Poop Dog Copyright Violation Ritual*,

---

[657] Vgl. Marchart 1997, S. 22-23; Perneczky 1993, S. 159. So trug die Néoist Cultural Conspiracy – die ursprüngliche Gruppierung von Neoisten um Kántor – ihre Geheimhaltung schon im Namen, wobei die Taktik des geheimen Zusammenschlusses, die man weniger wohlwollend auch als männerbündlerisch bezeichnen könnte, die Bewegung mit historischen Gruppierungen der Avantgarde verband. Vgl. Marchart 1997, S. 22-23.

[658] Jedoch beschäftigte man sich auch in Montreal halbwissenschaftlich mit den Bereichen der Logik, der Metaphysik oder der Ethologie. Vgl. Perneczky 1993, S. 159.

[659] Vgl. tENTATIVELY, a cONVENIENCE zitiert nach Mckeown 2006. tENTATIVELY, a cONVENIENCE beschreibt sich selbst nicht als Künstler, sondern als Mad Scientist / d-composer / Sound Thinker / Thought Collector, 1975 im Alter von 21 Jahren in BalTimOre geboren. Vgl. tENTATIVELY, a cONVENIENCE o.J. a. Er arbeitet ebenfalls als Michael Tolson oder Tim Ore, wobei er letzteren Namen von seiner seltsamen Schreibweise der Stadt Baltimore ableitet. Vgl. Home 1995g; Warner 2012. Perneczky wertete dabei die Orthographie des Namens tENTATIVELY, a cONVENIENCE bereits als Antwort auf die Frage über das neoistische Verständnis von Wissenschaft. Vgl. Perneczky 1993, S. 159.

[660] So erklärte tENT: „Richard imagined that the easiest way to reach time travel was to attract a more ‚advanced' society that already had time travel to come back to us" tENTATIVELY, a cONVENIENCE zitiert nach Mckeown 2006. Am 2. März 1982 fand das wichtigste Event der Krononauts statt, eine Party, die anlässlich einer besonderen Planetenkonstellation an drei verschiedenen Orten gegeben wurde. Als Bestandteil des einmonatigen Festivals *Odd Nights in March* wurde sie stark beworben. Vgl. Franklin 1983; tENTATIVELY, a cONVENIENCE, zitiert nach Mckeown 2006. „As such, it is plausible that publicity about these events cd reach far enough into the future to attract hypothetical time travellers. Whether any such attendees were actually there is open to question. These parties continued into the '90s, if not to the present day." tENTATIVELY, a cONVENIENCE zitiert nach Mckeown 2006.

[661] Vgl. Mckeown 2006; tENTATIVELY, a cONVENIENCE, zitiert nach ebd.

[662] tENT war von der Church of SubGenius zum Heiligen ernannt worden. Vgl. tENTATIVELY, a cONVENIENCE zitiert nach Mckeown 2006. Die von Douglass Smith und Steve Wilcox (alias Dr. Philo Drummond und Reverend Ian Stang) in Dallas (USA) nach mancher Überlieferung 1979 gegründete

das er 1983 ausführte. Nackt und umringt von den tanzenden Anhängern der Church of SubGenius schlug er in einem Eisenbahntunnel auf zwei Hundekadaver ein, wovon die Nachrichten landesweit berichteten.[663] Obwohl tENT das Ritual in seiner Stellung als SubGenius umsetzte, ließ es sich auch mit den „verrückten Ritualen" der Neoisten verbinden. Neben anderen Mitgliedern – wie Sumu Pretzler, Richard Ellsberry (alias Richard, X Richard, Richard Tryzno u.a.) und dem später zum Neoismus stoßenden John Berndt – wurde tENT zur zentralen Figur in Baltimore. Gleichzeitig gilt er auch als der anarchistischste Vertreter der Bewegung.[664] Unterdessen führte die programmatische Veränderung des Neoism dazu, dass sich gerade jüngere Mitglieder wie Florian Cramer[665] oder John Berndt intensiv mit dem Okkultismus, der Kabbalah und der Ars Combinatoria nach Ramon Llull beschäftigen sollten.[666]

Als 1982 das erste neoistische Trainingscamp in Würzburg stattfand, beteiligte sich der schottische Künstler Pete Horobin daran, der zu einer weiteren wichtigen Persönlichkeit im Neoism wurde.[667] Dieser hatte beschlossen, sein Leben zum Inhalt seiner künstlerischen Praxis zu machen. Er zeichnete seine täglichen Routinen in einem monatlich erscheinenden Magazin auf und verschickte es unter anderen an Peter Below und Al Ackerman, die ihn mit dem Neoismus vertraut machten.[668] Durch sein Projekt *Data Cell*, der täglichen peniblen Aufzeichnung seines Lebens, wurde Horobin zum ersten Schriftführer und Archivar der neoistischen Festivals.[669] In Würzburg trug er mit seinem *Principle-Player*-Konzept zum Trainingscamp bei. Der Player stellte dabei eine Identität dar, die jeder annehmen konnte, indem er die für ihn in Drehbüchern beschriebenen Aufgaben und Aktionen, wie 24-stündiges

---

Vereinigung könnte als eine Mischung aus Religionsparodie und Dada-Kunstwerk umschrieben werden. Ihre Anhänger scharen sich um Bob Dodds, ein Pfeife rauchendes Männergesicht aus einer Werbeanzeige der 1950er-Jahre. Vgl. Church of SubGenius Homepage; Kringiel 2011.

663 Vgl. tENTATIVELY, a cONVENIENCE Homepage: 057. Parade de Propagande; Warner 2012.

664 Vgl. Marchart 1997, S. 23; tENTATIVELY, a cONVENIENCE zitiert nach Mckeown 2006.

665 Florian Cramer ist Autor, Fotograf, Filmproduzent und Theoretiker. Inzwischen forscht er als praxisorientierter Professor über visuelle Kultur des 21. Jahrhunderts an der Willem de Kooning Academy, Bestandteil der Universität in Rotterdam, Niederlande. Als Neoist war er hauptsächlich als Luther Blissett tätig, als Neoismus-Theoretiker sollte er jedoch vor allem durch seine Kritik an Stewart Homes Historisierung der Bewegung Beachtung finden. Vgl. Monoskop 2019; Bui 2000, S. 297.

666 Vgl. Marchart 1997, S. 22. Nicht umsonst trägt die Archiv-Internetseite des Neoismus den Namen Seven by Nine Squares, wobei hier zu lesen ist: „The cosmology of Neoism is based on the house of nine squares. Kafka said, ‚Anything you can learn, you can learn without ever going outside, without ever leaving your room.' This is early Neoist thinking. The Neoist is the eternal traveller in the house of nine squares, a house which can never be left since it has no doors and seems to reflect itself internally. When two or more Neoists meet, their mobile psychical homes form ‚Akademgorod', the promised land of Neoism." Cantsin 1986.

667 Vgl. Home 1995g; ders. 1991c; Marchart 1997, S. 27.

668 Vgl. Dickson 2007.

669 Vgl. Marchart 1997, S. 27. Horobin arbeitete auch unter den Namen Marshall Anderson (1990–1999) und Peter Haining (2000–2009). Das Dokumentationsmaterial, das er in den drei Jahrzehnten sammelte, besteht aus Aufzeichnungen, Korrespondenzen, Mail-Art-Projekten, Zeichnungen, Video, Audio usw. Später sollte es zum *Attic Archive* werden. Vgl. University of Dundee o.J.; Galántai / Klaniczay 2013.

Schweigen, Teekochen oder Nägelschneiden ausführte.[670] Mit diesem Konzept integrierte der Neoism die Fluxus-Ästhetik neben seiner futuristischen Prägung in seine Programmatik.[671] 1984 organisierte Horobin schließlich das achte APT in London, an dem einerseits frühe Neoisten wie Kántor, tENT oder Eugenie Vincent (eine der wenigen Frauen im Neoismus) mitwirkten und andererseits, auf Grund des Austragungsortes, nun auch Engländer zum Neoism dazustießen. Neben Mark Pawson nahm hier erstmals Stewart Home an einem neoistischen APT teil.[672]
Der bis hierhin erfolgte Einblick in Aufbau und Programmatik des frühen Neoism und die Vorstellung einiger seiner Mitglieder macht bereits deutlich, in welch andersartigem Kontext Metzgers Idee vom Kunststreik in der Mitte der 1980er-Jahre erneut aufgegriffen wurde. Metzger und seine Zeitgenossen hatten sich in ihren Werken im Kontext der Nachkriegszeit und des Kalten Krieges viel mit der Zerstörungskraft der Menschen auseinandergesetzt und überdies die Grenzen der künstlerischen Mittel aufgebrochen, was die Reflexion über die damals vorherrschenden Ausstellungsbedingungen notwendig gemacht hatte. Der Neoism scheint nun jedoch einen gänzlich neuen Bezugsrahmen für den Kunststreik zu bilden. Damit dieser konkretisiert werden kann, liegt der Fokus der weiteren Untersuchung auf Homes Aktivitäten. Um die Ideen verstehen zu können, die er später mit dem *Art Strike* verband, muss ein Einblick in die Konzepte gegeben werden, die er bereits während seiner Zeit im Neoism verfolgte. Dabei sollte er mit ihnen die Inhalte der Bewegung stark prägen.

III.1.2. Transformation der Bewegung

III.1.2.1. Stewart Homes Prä-Neoismus-Aktivitäten

Es stellt sich die Frage, wer eigentlich Stewart Home ist, der die Idee vom Kunststreik inmitten des Neoism erneut zum Leben erweckte. So wie die Beschäftigung mit dem Neoism verwirren mag, so kann es auch bei der Auseinandersetzung mit den Aktivitäten des Autors, Musikers, und Künstlers zu Missverständnissen kommen, weshalb dessen „Identität“ zuerst kurz erklärt werden soll.[673] Das Verwirrungsspiel beginnt damit, dass es „Stewart Home“ eigentlich gar nicht gibt, sondern es sich dabei um ein Pseudonym handelt. Dieses steht in Verbindung mit Kevin Llewellyn Callan, der 1962 in London als Sohn von Julia Callan-Thompson geboren wur-

[670] Vgl. Home 1991c; Marchart 1997, S. 27-28.
[671] Vgl. Home 1991c.
[672] Vgl. Home 1995g; Marchart 1997, S. 27.
[673] Vgl. Ford 1995, S. 166.

de, einem Model, das in den 1960er-Jahren mit der radikalen Kunstszene um Notting Hill Gate verbunden war.[674] Angeblich wurde aus Kevin Llewellyn Callan Stewart Home, nachdem er im Alter von sechs Wochen adoptiert und seine Dokumente umgeschrieben wurden.[675] Ab wann Home tatsächlich von seinem „wahren" Namen erfuhr und seinen „falschen" Namen bewusst als „Künstlernamen" verwendete, bleibt jedoch unklar. Heute beschreibt er selbst jedenfalls „Stewart Home" als eine Konstruktion, für die er ständig neue Wege sucht, sie zu verändern:[676]

> The specific quality of the cultural constructs connected to me – live performances, graphics, books, gallery shows, films, multiple identities, neoism etc. – is that rather than simply being arbitrary, they are self-contained signs and everything done with them effects what they and ‚I' as ‚Stewart Home' represent.[677]

Home ist somit eine Kunstfigur, seine Identität setzt sich aus vollzogenen Handlungen in Bereichen wie der Literatur, Kunst, dem politischen Aktivismus oder der Kunstgeschichte zusammen.[678] Callan verwendet das Pseudonym bereits seit Beginn seiner Aktivität im Kunstbereich und gab bereits im Alter von 22 Jahren die erste Ausgabe seines Magazins *SMILE* unter diesem heraus.[679] Da er, unterbrochen von dem temporären Gebrauch weiterer Namen hauptsächlich als Home agiert, wird der Wahrheitsgehalt des Pseudonyms kaum hinterfragt. Dazu ist zu wissen, dass die Entwicklung einer Identität unter einem bestimmten Namen ein zentraler Aspekt in seinem Schaffen ist. Seine Entscheidung, seine eigene Identität als die eines Künstlers aufzubauen, präsentiert er als Kalkül: „One day in the spring of 1982 I woke up and decided I would be an artist",[680] so Home. Allerdings stand er zu jenem Zeitpunkt weder mit Personen aus dem Kunstbereich in Verbindung, noch war er zuvor auf einer Kunstschule gewesen.[681] Stattdessen hatte er mit 16 Jahren die Schule verlassen und sich arbeitslos gemeldet. Ab Ende der 1970er- bis Mitte der 1990er-Jahre bekam er immer wieder Arbeitslosengeld. Auch danach sollte er nie länger als ein paar Monate lang einen regulären Job verfolgen.[682] In den 1990ern als Autor von Schundromanen wie *Pure Mania* (1989), *Defiant Pose* (1991), *Red London* (1994) oder *Slow Death* (1996) bekannter geworden, bewegt er sich bis

---

[674] Vgl. Bentley / Hubble / Wilson 2015, S. 272.
[675] Vgl. Carolin 2014, S. 1.
[676] Vgl. Home o.J. a.
[677] Ebd.
[678] Vgl. Bentley / Hubble / Wilson 2015, S. 272.
[679] Vgl. Home 1991e; SMILE (SHA) 1, 1984.
[680] Home o.J.
[681] Vgl. ebd.
[682] Seine wenigen Arbeitsstellen hatte Home als Fabrikarbeiter, Landarbeiter, Shop Assistenz, Büroangestellter und Modell für Kunstklassen. Vgl. Home o.J. b.

heute vor allem zwischen den Bereichen Kunst und Literatur.[683] Die Entwicklungen um den *Art Strike* stehen dabei am Beginn dieser Laufbahn.

Die Auseinandersetzung mit Homes künstlerischen Inhalten, die sein Konzept des Kunststreiks bestimmten, muss bereits mit der Untersuchung seiner Aktivitäten vor seiner Mitgliedschaft im Neoism beginnen. In diesen zeigt sich schon eine generelle Kritik an der Definition von Kunst und Avantgarde. So hatte Home 1982 damit begonnen, seine ersten Manifeste für White Colours zu schreiben, eine „Musikgruppe", die aus den Mitgliedern Stewart Home und Mike Kemp bestand.[684] Zuvor hatte er in einigen Punk-Bands gespielt, dadurch ein Interesse für Futurismus und Dadaismus entwickelt und sich weiter mit Surrealismus, Lettrismus, Situationismus und Fluxus auseinandergesetzt.[685]

> I was influenced by those classic avant-garde movements of the pre- and postwar periods. So I thought I start my own art movement because that seemed to be the thing that people do if they didn't particularly like the art system.[686]

Home erklärte somit sich und Kemp zur „Künstlergruppe" Generation Positive. Seine Manifeste proklamierten Plagiarism als Basis aller Kunst und forderten alle Rockbands dazu auf, sich ebenfalls White Colours zu nennen, eine Idee, die dem neoistischen Konzept vom offenen Popstar Monty Cantsin ähnelte.[687] Allerdings fiel Generation Positive bis Ende 1983 bereits wieder auseinander, da Kemp aus der „Gruppe" ausstieg. Home erstellte jedoch weiterhin unter dem gleichen Namen Flugblätter und Manifeste und bezeichnete sich darin als „Avantgarde-Künstler".[688] Im Februar 1984 publizierte er die erste Ausgabe seines Magazins *SMILE*, das er als offizielles Sprachrohr der „Gruppe" vorsah, wobei dieses später eine wichtige Rolle im Neoism sowie in der Verbreitung der *Art-Strike*-Idee spielen sollte.[689] Ab der zweiten Ausgabe Anfang April 1984 übertrug er das bereits für White Colours vorgeschlagene Konzept auf *SMILE* und forderte den Leser dazu auf, ebenfalls Magazine unter dem gleichen Namen zu publizieren.[690] Sein hier veröffentlichtes Mani-

---

[683] Vgl. Home o. J. c.

[684] Der Bandname wurde durch einen Roman von F. D. Reeve inspiriert und beinhaltet ein Oxymoron – Weiß ist keine Farbe. Vgl. Home Interview (LGA).

[685] Vgl. ebd.; Home 1991e.

[686] Home Interview (LGA).

[687] Vgl. Home 1991e. So schrieb Home 1982 in seinem 8. Manifest der Generation Positive: „We refuse to be limited to one name. We are all names and all things. We encourage other pop ensembles to use these names. We want to see a thousand ensembles with the same name. No one owns names. They exist for all to use. Names like all words are arbitrary." Home 1991f.

[688] Vgl. Home 1984 (SHA); Home 1991e.

[689] Vgl. SMILE (SHA) 1, 1984; Home 1984 (SHA); Home 1991e. An anderer Stelle gab Home an, die erste Ausgabe von *SMILE* bereits Ende 1983 herausgegeben zu haben. Vgl. Stewart Home zitiert nach Ayers 2009.

[690] Vgl. Home 1991e. So schrieb Home: „The best way to join is to launch your own Generation Positive magazine. As I have gone to some trouble to establish the name Smile I suggest that you also use

fest der Generation Positive verdeutlicht zudem die Kritik an der Definition von Kunst und Avantgarde: Um die Ziele der „Gruppe“ darzulegen, hatte sich Home an den klassischen Manifesten des Dadaismus und Futurismus bedient und diese umgeschrieben:[691]

> Where Marinetti wrote ‚we want to sing the love of danger‘ in the first Futurist Manifesto, I wrote ‚The Generation Positive will sing the love of hot running water and colour television‘. I was directly critical if you understand parody and satire.[692]

Ursprünglich hatte Home mit der Herausgabe seines Magazins als Mittel zur Veröffentlichung der Obst- und Gemüsegedichte begonnen, die er ab Anfang der 1980er-Jahre schrieb.[693] Jedoch publizierte er bald danach auch weitere mehr oder weniger ernst gemeinte „Kunstprojekte“ in *SMILE*, forderte den Leser in seinen Texten dazu auf, seine Arbeit mittels Geldspenden zu fördern oder ihn als „Avantgarde-Künstler“ zu buchen.[694] Zudem führte er Performances durch, die ebenso seine in Ironie verpackte Kritik zur Definition von Kunst beinhalteten. So ließ er in Pubs und Clubs beispielsweise Sackhüpfen stattfinden, wobei sich der Gewinner als Kunstwerk bezeichnen durfte.[695] Auch sagte er – wie in seinem *Guide to becoming an avant-garde artist* empfohlen – spontane Gedichte über Karotten auf, während er diese ins Publikum warf.[696] Hinzu kamen Street Performances, bei denen er zur Irritation der

---

it. Imagine the confusion of non-initiates when they go to their newsagents and find 15 different magazines all called Smile.“ Home 1984a (SHA).

[691] Vgl. Generation Positive 1984 (SHA); Home 1991e; Home Interview (LGA).

[692] Home 1991e. Stewart Home verwendete hier den ersten Satz des Manifestes, das vom italienischen Schriftsteller Filippo Tommaso Marinetti am 20. Februar 1909 im Pariser *Figaro* abgedruckt wurde und als das Gründungsmanifest des Futurismus gilt. Vgl. Asholt / Fähnders 1995, S. 1. Ins Deutsche übersetzt lautet dieser vollständig: „Wir wollen die Liebe zur Gefahr besingen, die Vertrautheit mit Energie und Verwegenheit.“ Marinetti 1995, S. 4.

[693] Beispielsweise:

„I had a melon
I had a melon
It was a pretty melon
But I ate the melon
Now I have no melon“

Home 1984b (SHA). Home beschrieb diese Gedichte als „Stilleben in Gedichtform“ und nannte William Carlos Williams als Inspiration. Vgl. Stewart Home zitiert nach Ayers 2009; Home Interview (LGA).

[694] So publizierte Home in *SMILE* beispielsweise einen Text, in dem er nach Förderern für *120 Days of Luxury* suchte, einer Performance, bei der er erster Klasse um die Welt fliegen und in Luxushotels übernachten wollte. Vgl. Home 1984c (SHA). Zudem warb Home: „Turn your social events into works of art. I’m available for hire as an avant-garde artist and poet for parties and other social events. The charge is mere £ 5 per hour or part there of. Under this basic rate scheme I will mingle with guests and make avant-garde statements.“ Ebd. Zusätzlich finden sich zahlreiche „Weisheiten“, Wortspiele, dadaistische Lautgedichte etc. in den ersten Ausgaben des Magazins. Vgl. SMILE (SHA) 1, 1984; SMILE (SHA) 2, 1984.

[695] Vgl. Home Interview (LGA). Die Performance führte Home gemeinsam mit Beth Lloyd durch, mit der er ab 1982/1983 zusammenarbeitete. Sein Verständnis zur Organisation solcher Veranstaltungen war dabei anfänglich noch sehr durch seine vorherige Zusammenarbeit mit Bands geprägt, was sich auch auf ihren Veranstaltungsort auswirkte. Vgl. ebd.

[696] So berichtete Home: „One time I had a lot of carrots with me and read this poem about carrots that I had written, ‚carrots, I love carrots, lots of carrots, orange carrots, …‘, while pelting the audience with carrots from a big plastic bag, but this caused the audience to pick up the carrots and throw them back at me. I learned from that the next time I got dried peas.“ Home Interview (LGA). Der von Home erstell-

Passanten seltsame Objekte durch die Straßen trug. Kaum eine dieser frühen „künstlerischen Aktionen“ wurde jedoch dokumentiert.[697]

Zusammenfassend ist allerdings zu sagen, dass einige von Homes Ideen Verbindungspunkte zum post-dadaistischen Witz des Neoism hatten.[698] Als er kurz nach der Herausgabe seiner zweiten Ausgabe von *SMILE* 1984 am achten APT in London teilnahm und dort unter anderen Pete Horobin und Mark Pawson kennenlernte, sollte die Begegnung große Auswirkungen haben, sowohl auf die weitere Entwicklung des Neoism, als auch auf den Werdegang von Home.[699] Selbst István Kántor bekannte später: „With Stewart, an outstanding Neoist soldier appeared on the stage in 1984 … the only remarkable development at the London Festival was his discovery.“[700] Nachdem bisher sowohl die Grundzüge des Neoism sowie die von Stewart Homes Prä-Neoismus Aktivitäten dargelegt wurden, widmet sich die folgende Analyse der Darstellung der Konzepte und Ideen, die sich während Homes Mitgliedschaft im Neoism weiter entwickelten. Später wirkten sich diese auf das Konzept des *Art Strike* aus.

III.1.2.2. Die Konzepte Plagiarismus und Multiple Names

Über das Zustandekommen seiner ersten Kontaktaufnahme mit dem Neoism berichtete Stewart Home:

> I used to read the Performance Art Magazine, which is a magazine published in London about Live Art. In one of their issues, which probably came out at he beginning of 1984, there was a piece about the Neoists having an Apartment Festival in Kennington, south London, and there was a picture of a guy with a fish on his head. I thought these people weren't too serious and were probably able to understand my really stupid attitudes. I wrote them saying I was a young person with a deep interest in fruits and vegetables and that I was interested in getting involved in their event.[701]

Als sich bei Homes Beteiligung am achten APT die Ähnlichkeit zwischen den Aktionen und Konzepten von Generation Positive und den Neoisten herausstellte, beschloss er, dem Neoismus beizutreten. Von Mai 1984 bis April 1985 arbeitete er daraufhin unter beiden „Bewegungen“.[702] Bald nach seinem Eintritt kam es zu Verän-

---

te *Guide to becoming an avant-garde artist* erklärt diese Art der Performance bzw. auch die Obst- und Gemüsegedichte als Ausdrucksmittel für Avantgarde-Künstler. Vgl. Home 1984d (SHA).

[697] Vgl. Home Interview (LGA).

[698] Vgl. Home 1991e.

[699] Vgl. Home 1993; Marchart 1997, S. 23. Das Festival bestand hauptsächlich aus von Futurismus und Fluxus inspirierten Performances. Vgl. Home 1989h.

[700] István Kántor zitiert nach Perneczky 1993, S. 162.

[701] Home Interview (LGA).

[702] Vgl. Home 1991e; Marchart 1997, S. 38.

derungen innerhalb des Neoism, die Home seinem eigenen Einfluss zuschrieb.[703] Während ältere Mitglieder wie Horobin oder tENTATIVELY a cONVENIENCE eher daran interessiert waren, eine neue universelle Sprache des Neoismus zu entwickeln, begannen vor allem die jüngeren Neoisten damit, den von Home beworbenen Plagiarism als „kreative Technik" aufzugreifen. Gleichzeitig forcierte Home gemeinsam mit Horobin und tENT den Gebrauch von Monty Cantsin, der als kollektives Pseudonym von allen Mitgliedern übernommen werden sollte.[704] Entscheidend für die Wirkung von Home war jedoch vor allem seine große Produktivität in der Erstellung von Texten und Manifesten.[705] Sein Sammelband *Neoist Manifestos* umfasst allein acht Neoism-Manifeste, die in dem einen Jahr seiner Mitgliedschaft entstanden sein müssen.[706] Ein Einblick in sein *First International Neoist Manifesto* gibt Auskunft über die Thematiken, die die Bewegung nun bestimmten: Selbstüberhöhung, sich selbst widersprechende Behauptungen, Avantgarde-Kritik, Ironie und Witz wurden, neben Monty Cantsin und dem Plagiarismus, zu den charakteristischen Beschäftigungsfeldern.[707]

Bei der Auseinandersetzung mit Homes Aktivitäten während dieser Zeit soll der Fokus auf der Darstellung der Konzepte liegen, die sich später auf den *Art Strike* auswirkten bzw. eine Rolle in dessen Bewerbung spielten. Dazu muss die von ihm forcierte Technik des Plagiarism eingehender analysiert werden – schließlich beruhte der *Art Strike* auf dem Plagiat von Metzgers *Years without Art*.
Bereits 1984 hatte Home den Plagiarism in der ersten Ausgabe von *SMILE* zum bestimmenden Handwerkszeug seiner Arbeit ernannt: „The basic tenets of the Generation Positive can be summed up in the two words ‚positive plagiarism'."[708] Der Begriff des Plagiats und somit der Begriff des geistigen Eigentums wird bereits seit der

---

[703] Entgegen den meisten Darstellungen von Kritikern, die die finale Periode als charakteristisch ansehen, erklärte Home den Neoism als aus vier Phasen bestehend: Die anfängliche Phase, in der Zack und Ackerman den Neoismus erfanden, die aktivistische Phase in Montreal 1979/80 und die Phase der Ausbreitung der Bewegung in die westliche Welt. Sie alle würden sich stark von der Zeit nach der Transformation 1984 unterscheiden, einem Zeitraum, den Home als die finale Phase des Neoismus beschrieb. Vgl. Home 1993.

[704] Vgl. Home 1989h; ders. 1993.

[705] Vgl. Marchart 1997, S. 30.

[706] Vgl. Home 1991.

[707] Vgl. Home. 1991h. So proklamiert das Manifest:
„The Neoist Cultural Conspiracy calls on all Neoists to elect themselves to the Pantheon of Genius. […]
The Neoist Cultural Conspiracy has no aesthetic theories and consequently it is the most radical of all avant-garde tendencies.
The Neoist Cultural Conspiracy will admit anyone to its ranks. All members of the movement are to be addressed as Monty Cantsin. […]
The Neoist Cultural Conspiracy is against the cult of the artist because it is bad for art.
The Neoist Cultural Conspiracy is for the cult of the artist because it is good for the individual artist. […]
The Neoist Cultural Conspiracy affirms the need for the Neoist Cultural Conspiracy."
Ebd.

[708] Home 1984 (SHA).

Frühen Neuzeit verwendet und entwickelte sich zusammen mit der Idee des Künstlerindividuums.[709] In Literatur, Musik und bildender Kunst gab es seitdem zahlreiche Beispiele von Arbeitsweisen mit Plagiaten.[710] Beginnend mit den Dada-Gedichten und kubistischen Collagen, bei denen erstmals Zeitungsausschnitte in Bild- und Textarrangements eingefügt wurden, zog sich der Prozess der künstlerischen Aneignung von Material anderer durch die gesamte Moderne und thematisierte Aspekte der postmodernen Infragestellung und Dekonstruktion von Original, Autorschaft und Authentizität.[711] In den 1950er-Jahren entwickelte die Situationistische Internationale (SI) schließlich den Begriff des „Détournements".[712] Somit kann Stewart Homes Konzept vom Plagiarism bereits als ein Plagiat vorausgegangener künstlerischer Aneignungspraktiken gesehen werden.[713] Als sich die Technik in den 1980er-Jahren um ihn herum ausbreitete, stellte dies eine parallele Bewegung zur Appropriation Art dar, die sich nahezu zeitgleich in Amerika entwickelte und bis heute deutlich bekannter ist.[714]

Doch was bedeutete der Plagiarism als künstlerische Technik überhaupt? Er basiert auf dem Gedanken, dass bei der Praktik der Aneignung von geistigem Eigentum der Besitzer dessen nicht beraubt, sondern dieses vervielfältigt wird. Im Gegensatz zum Zitat wird der „Klau" allerdings nicht kenntlich gemacht. Dennoch wird vorausgesetzt, dass das plagiierte Werk im allgemeinen kulturellen Gedächtnis gespeichert und sein Urheber bekannt ist. Dann richtet sich das Augenmerk bei seiner erneuten Verwendung auf eine Reflexion der Rezeption, eine damit verbundene Bezugnahme oder auf das Aneignen selbst. Das verstand auch Home unter dem Positiven Plagiarismus. Er benutzte den Begriff „Plagiat" provozierend, um Aufmerksamkeit darauf zu lenken, dass sich an den fremden Ideen bedient wird und welche Probleme das nach sich zieht. Mit jedem gelungenen Plagiarismus wird dem Werk dabei eine neue Ebene der Bedeutung hinzugefügt, was in dieser Praxis den kreativen Prozess darstellt.[715] Homes Konzept wandte sich gegen die Vorstellung von Original und Einzigartigkeit, durch die es in der Kunst zur Kommodifizierung und somit zur Unter-

---

[709] Das Wort „Plagiat" geht dabei auf den spätantiken Epigrammatiker Martial zurück. Siehe dazu Cramer 2000 sowie Barié / Schindler 2013, S. 70-71.

[710] Historische Beispiele wären u.a. Romane von Rabelais, Cervantes und Jean Paul oder die Werkstattmalerei der Schulen von Caravaggio und Rubens. Vgl. Cramer 2000.

[711] Vgl. Sollfrank 2014, S. 107-108. So findet sich das Plagiieren in vielen künstlerischen Praktiken wieder. Beispiele dafür wären Imitation, Collage, Adaption, Verfremdung, Replikation, Found Footage, Ready-made, Objects trouvés, Reprise, Remix, Sampling, Recycling, Cover-Version, Cut-up, Transformation, Interpretation und andere. Vgl. ebd., S. 113.

[712] Vgl. Andreotti 1998, S. 23; Cramer 2000.

[713] Vgl. Marchart 1997, S. 38.

[714] Vgl. Sollfrank 2014, S. 110. Home versuchte den Plagiarism wie folgt abzugrenzen: „‚Post-modern appropriation' is very different to plagiarism. While post-modern theory asserts that there is no longer any basic reality, the plagiarist recognizes that power is always a reality in historical society." Eliot 1987a (SHA).

[715] Vgl. Home 1987a; Stewart Home zitiert nach Mabbott 1991.

stützung des kapitalistischen Kunstsystems kommt.[716] Seine Idee sprach sich gegen die Notwendigkeit von künstlerischem Talent aus und somit gegen die traditionellen Vorstellungen vom Künstler, da dieser nur noch das zu plagiierende Material auswählen muss.[717] So forderte er: „Let's do away once and for all with the myth of ‚genius'."[718]

Home führte den Plagiarism auf Lautréamonts These zurück, die besagt, dass Fortschritt notwendigerweise das Plagiat impliziert, und knüpfte dabei an eine Sichtweise der SI an.[719] Überhaupt wirkten sich die künstlerischen Beiträge der SI stark auf seine Texte aus.[720] Zwar eignete sich Home konzeptgetreu Inhalte verschiedener Schriftsteller und Künstler an, an SI-Schriften bediente er sich jedoch besonders großzügig.[721] Schließlich hatten diese im Impressum ihrer ab 1958 erschienen gleichnamigen politischen Künstlerzeitschrift vermerkt:[722] „Alle in der ‚Situationistische Internationale' veröffentlichten Texte dürfen frei und auch ohne Herkunftsangabe abgedruckt, übersetzt oder bearbeitet werden".[723] Diese Plagiats-Erlaubnis fand sich bald auch in Homes Publikationen wieder.[724] Im Impressum des 1987 erschienenen Sammelbands *Plagiarism. Art as Commodity and Strategies for its Negation* wurde beispielsweise angegeben: „No Copyright: please copy & distribute

---

[716] Vgl. Eliot 1987a (SHA).

[717] Vgl. Home 1987a.

[718] Ebd.

[719] Vgl. Andreotti 1998, S. 23; Cramer 2000; Home 1987c. So erklärte Home in seinem Manifest *Auto-Plagiarism*: „From Lautremont onwards it has become increasingly difficult to write. Not because people no longer have anything to say, but because Western society has fragmented to such a degree that it is now virtually impossible to write in the style of classical, coherent, prose." Home 1987a. Er bezog sich dabei auf Lautréamonts Ausführung in *Poèsies*: „Das Plagiat ist notwendig. Der Fortschritt schließt es mit ein. Es geht dem Satz eines Autors zu Leibe, bedient sich seiner Ausdrücke, streicht einen falschen Gedanken aus und ersetzt ihn durch den rechten Gedanken." Lautréamont 1954, S. 315.

[720] Die Organisation war 1957 in Italien gegründet worden, indem sich die von Asger Jorn initiierte Gruppe Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste mit Guy Debords Gruppe Lettrist International zusammenschloss. Während der ersten Jahre ihres Bestehens gewann die SI Mitglieder aus zahlreichen Ländern, hielt im Durchschnitt jährlich eine Konferenz ab und veröffentlichte die von Debord herausgegebene Zeitschrift *Situationistische Internationale.* Die SI war jedoch von Streitigkeiten innerhalb der Gruppe geprägt. 1960–1961 waren die meisten Mitglieder, die den ursprünglichen Kern gebildet hatten, ausgeschlossen worden oder freiwillig ausgetreten, während sich die übrigen um Debord neu gruppierten. Die zweite Phase der SI, 1962–1972, war vom Erscheinen von Debords *Gesellschaft des Spektakels* (1967) und Raoul Vaneigems *The Revolution of Everyday Live* (1967) gekennzeichnet. Ebenso wurde sie von der Beteiligung an den Ereignissen vom Mai 1968 in Paris und durch öffentliche Aktionen geprägt, die der SI den „succès de scandale" einbrachten. 1977 löste sich die Organisation endgültig auf. Vgl. Andreotti 1998, S. 14-16. Zur weiteren Verbindung von Stewart Home mit der SI siehe Kapitel: III.3. Paradoxe Historisierungsstrategien des Neoismus.

[721] Vgl. Stewart Home zitiert nach Dodson / Goaman 1995, S. 162. Es sei zu erwähnen, dass die SI zu dem Zeitpunkt, als Home damit begann, sich ihrer Texte zu bemächtigen, in der kunsthistorischen Rezeption in Vergessenheit geraten war. Vgl. Perneczky 1993, S. 172. Neben den Texten der SI benutzte Home beispielsweise auch die Schriften von Roland Barthes zu seinen Zwecken. Vgl. Mabbott 1991. Der im Plagiarismus verwurzelte Angriff auf den Geniestatus des Künstlers steht dabei in Verbindung zu der „Leser-als-Schreiber"-These, die Barthes in seinem Aufsatz *Der Tod des Autors* (1968) formulierte. Diese spricht dem Konsumenten bei der Entstehung eines Werkes durchaus ebenso viel Kreativität zu wie dessen Produzenten. Vgl. Suchin 1989, S. 33-34.

[722] Vgl. Cramer 2000.

[723] SI Revue Homepage: Die Situationistische Internationale und ihre Zeitschrift.

[724] Die Verwendung von nicht copyrightgeschütztem Material unter kollektivem Pseudonym ermöglichte es auch, trotz der Benutzung von Fremdmaterial, nicht mit dem Gesetz in Konflikt zu kommen. Vgl. Home 1987a.

freely."[725] Außerdem forderten Homes Plagiarism-Manifeste ihre Leser direkt zur Reproduktion ihrer selbst auf:

> Enthusiastic beginners might like to start by plagiarising this article on plagiarism. A purist will choose to plagiarise it verbatim; but those who feel the need to express the creative side of their personality will change a word here and there, or re-arrange the order of the paragraphs.[726]

Der Aufforderung wurde nachgekommen, wodurch sich das Konzept weiterverbreitete und der Plagiarism zum Handwerkszeug von Neoisten und anderen, mit Home und dem späteren *Art Strike* in Verbindung stehenden Personen wurde. Plagiierte Texte finden sich in ihren Magazinen, Fanzines oder Newslettern wieder. Der Verweis auf die Originalquelle blieb allerdings aus. Dabei wurden kollektive Pseudonyme verwendet, was zusätzlich zur Verschleierung des aktuellen Autors und schließlich zu ständigen gegenseitigen, nicht mehr zurückzuverfolgenden Plagiaten führte.[727]

Das Konzept des Plagiarism kritisiert die Produktion von originalen Werken sowie die Idee vom genialen Künstlerindividuum und greift damit direkt die Mechanismen des kapitalistischen Kunstmarktes an. Wie Gustav Metzger beschäftigte Stewart Home sich somit in seinem künstlerischen Werk bereits vor dem Aufruf zum Streik mit diesen Thematiken. Die kollektiven Pseudonyme verwirrten die Leser zusätzlich und verstärkten die Kritik.[728] Später wurden auch sie bei der Bewerbung des *Art Strike* eingesetzt. Nachdem die Bedeutung des Plagiarism erklärt wurde, ist deshalb auch auf die hinter den Pseudonymen stehenden Konzepte genauer einzugehen.
Stewart Home versammelte die kollektiven Pseudonyme von Personen, Gruppen oder Magazinen wie Monty Cantsin, Generation Positive oder *SMILE* unter der Bezeichnung Multiple Names – vervielfältigte Namen. Nachdem diese zur freien Verwendung erdacht worden waren, sollte jeder ihren „Kontext" übernehmen können. Ziel war die Entstehung eines kollektiven Körpers von künstlerischen Handlungen unter der ausgedachten „Identität".[729] Ebenso wie das Konzept des Plagiarism führte die Verwendung der multiplen Namen somit zur Auflösung von Individualität und folglich zur Auflösung der individuellen Kreativität.[730] Durch sie sollte eine Situation

---

[725] Vgl. Home 1987.
[726] Home 1987a.
[727] Vgl. Cramer 2000. So finden sich Homes Ausführungen in gleicher oder ähnlicher Formulierung bei anderen Autoren wieder. Seine Textpassage über Lautréamont wurde beispielweise von Luther Blissett in dessen Text *Plagiarism and why you should use it* übernommen. Vgl. ebd. Die Plagiate könnten jedoch auch von Home selbst vorgenommen worden sein, schließlich wurden die jeweiligen Texte, falls mit Autor gekennzeichnet, meist kollektiven Pseudonymen zugeschrieben.
[728] Vgl. Home 1991g; Perkins 2012.
[729] Vgl. Home 1987e.
[730] Vgl. Marchart 1997, S. 40.

entstehen, für die niemand verantwortlich wäre, um in dieser Begrifflichkeiten wie Originalität, Wert und Wahrheit untersuchen zu können.[731] Um darzulegen, dass auch das Konzept der Multiple Names auf einem Plagiat beruht, wurden von ihren Benutzern historische Bezüge wie zu den fiktiven Figuren Hermes Trismegistus oder Christian Rosenkreutz hergestellt.[732] Ein weiteres Vorbild könnte auch aus der Geschichte des Dadaismus stammen: Raoul Hausmann soll 1920 vorgeschlagen haben, dass jeder, der seiner Christus-Gesellschaft beitrete und 50 DM Mitgliedsbeitrag zahle, selbst Christus werden könne.[733] Bevor David Zack das Kollektiv-Pseudonym Monty Cantsin ins Leben rief, hatten die britischen Mail Artists Stefan Kukowski und Adam Czarnowski außerdem bereits die kollektive Identität Klaos Oldanburg propagiert.[734]

Glücklicherweise können die Pseudonyme einfach erklärt werden, weil zwei multiple Namen bei den Neoisten und Stewart Home von besonderer Bedeutung waren. Ihre Konzepte unterscheiden sich etwas voneinander und sind daher voneinander zu differenzieren. Einer der Namen ist der des offenen Popstars Monty Cantsin, der bereits mehrmals erwähnt wurde. Dieser fand bei den Neoisten sowohl bei Veröffentlichungen von Texten als auch in Bereichen der Performance und der Arbeit mit Audio oder Video Verwendung. Briefe, die sich auf einen Text oder eine Aktion aus diesem Kontext bezogen, wurden als Monty Cantsin geschrieben und auch als Monty Cantsin beantwortet: „Dear Stewart Home or Monty Cantsin or monty Home or Stewart Cantsin. OK, who are you, or are you who?“[735] Dass Neoisten auch mit Wortspielen aus Vermischungen ihres Namens mit dem Namen Cantsin arbeiteten, trug dabei nicht unbedingt zu einer Klärung der Autorschaft bei.[736] Die Verwendung von Cantsin ermöglichte es ihnen, die Widersprüche einer Figur zu leben, die eine ist und doch viele.[737] Gleichzeitig war Cantsin jedoch nicht nur eine multiple Identität, sondern für etliche auch eine komplette Lebensweise, durch die sie das Neoisten-Dasein auf ihr tägliches Leben übertragen konnten.[738] In der Verwendung von Cantsin kam es allerdings zu Problemen, da der Name mit der Zeit direkt mit István Kántor in Verbindung gesetzt wurde, der sich selbst als „Erfinder“ des Neoism sah

---

[731] Vgl. Home 1987e; ders. 1995b.
[732] Vgl. Cramer 2000.
[733] Vgl. Marchart 1997, S. 40.
[734] Vgl. Home 1987e. Nach der Überlieferung hatten Kukowski und Czarnowski 1975 „entdeckt“, dass der Name der Radiostation Oslo Kalundberg ein Anagramm des Namens Klaos Oldanburg ist, woraufhin sie über den Xerox-Infoservice Blitzinformation Mail Artists dazu aufforderten, den Namen Klaos Oldanburg anzunehmen (die homofone Übereinstimmung mit Pop-Art-Künstler Claes Oldenburg war ein weiterer gewollter Aspekt im Verwirrspiel). Vgl. Marchart 1997, S. 40.
[735] Dobrica Kamperelic zitiert nach Correspondence Script 1985 (SHA), S. 12.
[736] Vgl. Cantsin / Kántor 1985 (SHA); Correspondence Script 1985 (SHA).
[737] Vgl. Cramer 1996.
[738] Vgl. Bazzichelli 2008, S. 44.

und sich auch als „wahren“ Cantsin bezeichnete.[739] Um das Zuschreibungs-Problem zu lösen, „erfand“ Stewart Home schließlich Karen Eliot als rivalisierenden multiplen Namen, der bald ebenso bedeutsam werden sollte.[740] Obwohl sich die Konzepte beider Namen sehr ähneln, scheint Eliot doch mehr dazu erdacht worden zu sein, um als kollektive Signatur von Texten und Werken zu fungieren.[741] Im Gegensatz zu Monty Cantsin ist Karen Eliot weiblich und in England ein sehr gebräuchlicher Name. Die Tatsache, dass es ohnehin viele Personen dieses Namens geben würde, war einer der Gründe, weshalb Home ihn auswählte.[742] Ihre Verwendung erklärte er wie folgt:

> Anyone can become Karen Eliot simply by adopting the name, but they are only Karen Eliot for the period in which the name is used. Karen Eliot was materialised, rather than born, as an open context in the summer of ’85. When one becomes Karen Eliot one’s previous existence consists of the acts other people have undertaken using the name. When one becomes Karen Eliot one has no family, no parents, no birth. Karen Eliot was not born, s/he was materialised from social forces, constructed as a means of entering terrain that circumscribes the ‚individual‘ and society.[743]

Als ein Autorenname von *SMILE* breitete sich Eliot über das Mail Art Network epidemisch aus. Zwischen 1985 und 1989 nahmen nahezu hundert Personen ihre Identität an.[744] Dennoch kam es durch Homes zahlreiche Veröffentlichungen und Ausstellungstätigkeiten unter dem Pseudonym bald zu einer ebenso engen Verbindung ihrer beider Namen, wie es bei Kántor und Cantsin bereits der Fall gewesen war.[745]

Bleibt zu erwähnen, wie sich das Konzept der Multiple Names im subkulturellen Netzwerk weiterentwickelte. Neben den „Klassikern“ Eliot und Cantsin kam es in den 1980er-Jahren zu weiteren rivalisierenden Namen wie No Cantsin oder Ellen Karryout, die nach den verunstalteten Namen ihrer Vorbilder benannt waren. Außerdem gab es ähnliche Konzepte kollektiver Pseudonyme, wie Mario Rossi, Bob

---

[739] Vgl. Perkins 2012. Kántors enge Verbindung zu Cantsin, die dem ursprünglichen Konzept des offenen Popstars widersprach, lenkte auch seine Rezeption, so dass der Name oft unhinterfragt direkt mit Kántor in Bezug gesetzt wurde. Siehe beispielsweise Carr 2008, S. 105.

[740] Vgl. Marchart 1997, S. 40.

[741] Vgl. Cramer 1996.

[742] Vgl. Home Interview (LGA).

[743] Home 1995b. Die hier zitierte manifestartige Beschreibung von Karen Eliot schrieb Stewart Home 1985 in Zusammenarbeit mit anderen Personen. Die Anfangssätze des Textes waren dabei aus einem früheren Text übernommen worden, den tENTATIVELY, a cONVENIENCE als Monty Cantsin geschrieben hatte. Vgl. Home 1989i.

[744] Vgl. Karen Eliot zitiert nach MacLeod 1989, S. 5; Marchart 1997, S. 40. In den ersten Jahren nach der „Materialisierung“ von Karen Eliot wurde ihr Kontext wohl vor allem von Stewart Home, Pete Horobin, John Berndt, Arthur Berkoff (Amsterdam), Graf Haufen (Berlin), R.U. Sevol (Paris) und Drake Scott (Madison) übernommen. Vgl. Home 1989i.

[745] Vgl. Cramer 1996. Durch die Verwendung unterschiedlicher Namen soll Home versucht haben der Verbindung entgegenzuwirken. Vgl. Home 1991e. Entgegen seiner Aussagen förderte er jedoch wohl eher noch die Entwicklung, indem er einige der, unter multiplem Namen erschienenen Texte, nachträglich sich selbst zuschrieb und erneut in Sammelbänden publizierte, wie es beispielsweise bei *Neoist Manifestos* oder *Neoism, Plagiarism and Praxis* der Fall gewesen ist. Vgl. Home 1991; ders. 1995.

Jones oder Lieutnant Murnau.[746] Ein gewissermaßen später politischer Zweig des Konzepts sollte Luther Blissett werden:[747] Sein Name wurde 1994 von einem britischen Fußballspieler mit afro-karibischen Wurzeln entliehen, woraufhin sich Blissett vor allem in Italien zwischen 1994 und 1999 zum erfolgreichen Phänomen entwickelte. Als „kultureller Guerillakämpfer" spielte er vor allem den Medien Streiche.[748] Im Dezember 1999 wurde das Projekt durch den symbolischen Seppuku – einen rituellen Selbstmord der Samurai – aller Mitglieder beendet.[749] Trotzdem tritt Blissett bis heute in verschiedenen Ländern immer wieder in Erscheinung, und auch Home soll als dieser tätig gewesen sein.[750]

Nachdem die Grundzüge des Plagiarism- und des Multiple-Names-Konzepts erklärt und ihre Charakteristika dargelegt wurden, stellt sich unmittelbar die Frage nach dessen direkter Umsetzung. Hierzu muss überprüft werden, inwiefern sich die kritische Auseinandersetzung mit den Mechanismen des Kunstsystems bei Home und den anderen Neoisten schon vor der Idee des Kunststreiks in ihren Werken zeigte und welche Formen dies annahm. Dazu ist ein Einblick in die Veröffentlichungspraxis von Home, den Neoisten und den mit ihnen in Verbindung stehenden Personen notwendig. Die Geschichte des *SMILE*-Magazins veranschaulicht die ausufernden Ausmaße, zu denen die Verwendung der Konzepte im Neoism führten. Außerdem spielte das Magazin eine wichtige Rolle bei der späteren Verbreitung der Idee des *Art Strike*. An dieser Stelle wird seine Veröffentlichungs-Historie daher eingehender betrachtet.

Die ersten Ausgaben des Magazins wurden von Stewart Home in einer Auflage von 1000 bis 2000 Stück produziert (Abb. 30). Dabei waren sie komplett schwarz-weiß und sollten später auf farbigem Papier erscheinen. Wie die meisten Veröffentlichungen im Underground in der Mitte der 1980er-Jahre wurden sie zuerst auf der Schreibmaschine geschrieben. Erst die späteren Ausgaben gelangen mit Hilfe eines IBM-Schriftsetzers qualitativ hochwertiger. Ab 1985 bekamen sie einen „smarteren Look" mit glänzendem, zweifarbigem Cover und einheitlicherem Schriftsatz.[751] Das

---

[746] Vgl. Home 1987e; Marchart 1997, S. 41.

[747] Vgl. Marchart 1997, S. 42. Zum Luther Blissett Project siehe auch Bui 2000. Außerhalb Italiens ist Blissett vor allem als Luther Blissett 3-sided Football League bekannt. Vgl. Marchart 1997, S. 44.

[748] So gelang der Psychogeographischen Gesellschaft aus Bologna beispielsweise ein Streich in der Fernsehserie „Chi l'ha visto", die vermisste Personen sucht. Dabei machte sie dieser weis, Luther Blissett (in Form des Performancekünstlers Harry Kipper) wäre abhandengekommen, während er mit seinem Fahrrad versucht habe, eine imaginäre Linie zwischen Städten im Friaul zu ziehen, die das Wort „Art" nachzeichnen sollte. Vgl. Marchart 1997, S. 42-43.

[749] Im Januar 2000 gruppierten sich einige von ihnen erneut als Wu Ming, der eher im literarischen Bereich aktiv ist. Vgl. Blissett Project Homepage. Weiter entwickelte sich daraus das Künstlerduo, das unter dem Pseudonym 0100101110101101.ORG agiert. Vgl. Bazzichelli 2008, S. 52.

[750] Vgl. Bazzichelli 2008, S. 52; Home Interview (LGA).

[751] Vgl. Stewart Home zitiert nach Ayers 2009; Home 1993; SMILE (SHA); Perneczky 1993, S. 162.

in ihnen veröffentlichte Material umfasst neoistische Schriften und Gedichte, Berichte über Kunstbewegungen der Nachkriegszeit, Kulturkritik sowie Texte zur Bewerbung des Plagiarism und des *Art Strike*. Tatsächlich produzierte Home selbst jedoch nur elf Ausgaben seines Magazins und beendete seine Veröffentlichung 1989, kurz bevor er in den Kunststreik ging.[752] Dem bereits in der ersten Ausgabe abgedruckten Aufruf zur Verwendung von *SMILE* als „multiples Magazin" wurde allerdings nachgekommen. So kam es bald nach Homes Eintritt in den Neoism zur Übernahme des Magazins von den anderen Mitgliedern. Diese bewarben und verbreiteten es durch das Mail Art Network, so dass bereits nach Homes dritter *SMILE*-Publikation 1984 zahlreiche Ausgaben von anderen Herausgebern erschienen.[753]
Es ist unklar, ob sich Home der Abstammungslinie bewusst war, in die die Neoisten das Magazin mit der „ILE"-Endung sofort eingliedern sollten, oder ob es sich bei der Namensgebung bereits um einen frühen Akt des Plagiats handelte.[754] In jedem Fall wurde *SMILE* schnell in eine Reihe mit den früheren Mail-Art-Magazinen *FILE*, *VILE* und *BILE* gestellt.[755] Im Sommer 1984 veröffentlichten Mark Pawson und Erika Smith dann *SLIME* und *LIMES*, die sich auf *SMILE* bezogen. Joki Mail Art publizierte Ende 1984 das erste *SMILE*-Magazin eines anderen Herausgebers. In der Zwischenzeit hatten auch Pete Horobin und Arthur Berkoff das Konzept übernommen.[756] Viele *SMILE*-Varianten erschienen unter den Autoren Karen Eliot oder Monty Cantsin. Zu den Ausgaben, die zurückzuverfolgen sind, gehören weiterhin: *Big SMILE* und *ImMortal LIES* von István Kántor, *Emils* aus dem Kreis um Al Ackerman, *Snarl* von Vittore Baroni und *C-nile* von Mark Bloch. Zudem entstand das Anti-*SMILE Smirk*, das rückschreitend nummerierte *SMILE* von Graf Haufen und mehrere *SMILE*s von tENT, John Berndt u.a.[757] Insgesamt wurden um die 150 *SMILE*-Ausgaben kollektiv von über 30 Editoren in Europa, Nordamerika und Australien veröffentlicht. Form und Titel konnten bei den verschiedenen Herausgebern variieren, so entwickelte tENT 1985 *Transparent SMILE* in Form einer Flaschenpost. Weitere Magazine erschienen unter Anagramm-Titeln wie *LISME* oder *MILES*.[758]
Nicht jede Ausgabe von *SMILE* war zwingend neoistisch. Durch seine starke Verbreitung wurde das Magazin auch von Personen verwendet, die aus in Verbindung

---

[752] Vgl. Perkins 2012.
[753] Vgl. tENTATIVELY, a cONVENIENCE o.J.
[754] Vgl. ebd.
[755] *FILE*, eine Publikation der Gruppe General Idea aus Toronto, lehnte sich an das Foto-Journalismus-Magazin *LIFE* an. Aus *FILE* hatte sich daraufhin in den frühen 1980er-Jahren die Mail Art Zeitschrift *VILE* von Anna Banana sowie Brandley Lastnames Fanzine *BILE* entwickelt. Vgl. Cramer 2000; tENTATIVELY, a cONVENIENCE o.J.
[756] Vgl. Home 1991e.
[757] Vgl. Marchart 1997, S. 45; Perneczky 1993, S. 166.
[758] Vgl. Perkins 2012; tENTATIVELY, a cONVENIENCE o.J.

stehenden Bewegungen wie der Mail Art kamen.[759] Selbstpublizierte Zines waren in Amerika und England der 1980er- und frühen 1990er-Jahre ein subkulturelles Massenphänomen, noch vor der Popularisierung des Internets waren sie das Medium der Netzkultur.[760] Vor *SMILE* hatten die Neoisten bereits Magazine wie *NEO* (1979–1984) oder *NEO-NOOZE* (1983) herausgebracht, und auch zeitgleich publizierten sie weitere Magazine. So stand beispielsweise auch das von Tom Vague veröffentlichte Fanzine *VAGUE* – eine Parodie von *VOGUE* – mit ihnen in Verbindung. Durch seine multiplen Herausgeber und Entstehungsorte sticht *SMILE* jedoch aus den anderen Magazinen hervor.[761]
Ordnung, Zuschreibung und Datierung widerspricht der neoistischen Arbeitsweise. So wundert es nicht, dass *SMILE* sich durch seine zahlreichen Erscheinungsformen, die Verwendung der multiplen Autorennamen sowie seine Fehl- bzw. Nichtdatierungen seiner Erfassung entzieht. Nachdem seine aktivste Phase 1989 zu Ende ging, wurden in den letzten Jahren mehrere Versuche gemacht, das Magazin zu systematisieren.[762] Die 1992 von Simon Ford kuratierte *SMILE*-Ausstellung im Victoria & Albert Museum in London (V&A) folgte dabei der von Mark Pawson erstellten *SMILE History Lesson*. 2015 widersprach tENT dieser jedoch mit der von ihm erstellten Chronologie und erklärte große Wissenslücken.[763] Anstatt zu beweisen, dass die Herausgeber und Neoism-Mitglieder selbst an der Erfassung des Magazins scheitern, sind die Widersprüchlichkeiten in den Historien jedoch wohl eher gewollt. Sie verdeutlichen damit die Wirksamkeit der Technik des Plagiarism und der Multiple Names, durch die sich das Magazin erfolgreich den Mechanismen des Kunstsystems entzieht.

Die Ideen vom Plagiarismus und den multiplen Namen wirkten sich nicht nur auf die Veröffentlichungspraxis innerhalb des subkulturellen Netzwerks aus, sie wurden auch bei Ausstellungen, in Aktionen, Performances und anderen künstlerischen Äußerungen angewandt. Doch wie sah diese praktische Umsetzung aus? Was für künstlerische Beiträge produzierten jene, die später zum Streik ausriefen? Ein Beispiel für Homes Arbeit außerhalb der Textproduktion stellen Performances dar. So führte er um 1987 zusammen mit Gabrielle Quinn (bzw. Karen Eliot mit Karen Eliot) im Parachute Club, Aldershot, eine Performance durch, bei der sich die Protagonisten gegenüber standen und immer wieder den Satz „my name is Karen Eliot“ wie-

[759] Vgl. Perneczky 1993, S. 166; tENTATIVELY, a cONVENIENCE o.J.
[760] Vgl. Cramer 2000.
[761] Vgl. tENTATIVELY, a cONVENIENCE o.J.
[762] Vgl. ebd.; Perkins 2012. In den späten 1980ern und 1990ern wechselte der Schwerpunkt der *SMILE*-Produktion schließlich nach Berlin. Vgl. Marchart 1997, S. 45.
[763] Vgl. tENTATIVELY, a cONVENIENCE o.J.

derholten, um somit ihre „Identität“ zu überprüfen (Abb. 31).[764] Homes „live art event“ *Water Symphony* veranschaulicht ebenso die Umsetzung des Plagiarismus im Bereich der Performance:[765] Es stellt ein Plagiat von *Dip Music* dar, eine minimalistischen Performance des Fluxus-Künstlers George Brecht (Abb. 32).[766] In der Auseinandersetzung damit, wie die von Home verfolgten Konzepte von anderen verwendet wurden, müssen allerdings die in den späten 1980er-Jahren stattfindenden Festivals of Plagiarism mit einbezogen werden, an denen sich zahlreiche Neoisten beteiligten.[767] Die Form der kleinen, selbstorganisierten Veranstaltungen plagierte die neoistischen APTs, überdies dienten auch die Zusammenkünfte der Berliner Dadaisten oder Gustav Metzgers *Destruction in Art Symposium* als Inspiration.[768] Das erste Festival wurde 1988 von Stewart Home und Graham Harwood in London organisiert.[769] Zu den Teilnehmern gehörten unter anderen Al Ackerman, John Berndt, Mark Pawson, Stephen Perkins und Pete Horobin.[770] Veranstaltungsorte waren beispielsweise Copyshops, in denen auch den Besuchern die Möglichkeit gegeben wurde, durch Kopierer den Ausstellungen Exponate hinzuzufügen.[771] Der Xerox-Kopierer war dabei das bestimmende Medium für die Praxis des Plagiarism, da mit ihm Pamphlete, Texte und Manifeste reproduziert werden konnten. Hinzu kam die Produktion von Collagen, selbstbedruckten T-Shirts, VHS-Video- und Audiokassetten. Alle Medien und Techniken waren analog, Computer wurden nur zur Produktion der Schrift- und Bildträger eingesetzt.[772] Noch während das erste Festival in London geplant wurde, hatten sich auch Organisatoren aus anderen Ländern dazu entschlossen, Veranstaltungen unter dem gleichen Namen abzuhalten. Im selben Jahr kam es zu Plagiarism-Festivals in Madison (Wisconsin), San Francisco (USA) und Braunschweig (Deutschland), wodurch sich Homes Ideen im

---

[764] Vgl. Home o.J. d.
[765] Vgl. Home 2013.
[766] Vgl. Cramer 2000.
[767] Insgesamt fanden zwischen 1988 und 1989 fünf Festivals mit zahlreicher neoistischer Beteiligung statt. Siehe dazu Marchart 1997, S. 46-47.
[768] Vgl. Cramer 2000; Home 1989i.
[769] Vgl. Home 1987, S. 1-2; Marchart 1997, S. 46. Der von Home 1987 herausgegebene Sammelband *Plagiarism: Art as Commodity and Strategies for its Negation* lieferte während des Festivals den theoretischen Hintergrund zur Debatte. Vgl. Anonym 1987 (SHA), S. 1-2; Home 1987.
[770] Vgl. Home 1989k.
[771] Eliot hatte beim ersten Festival of Plagiarism ihren Auftritt in der Gruppenausstellung *Karen Eliot – Apocrypha*, in der 27 Personen unter ihrem Namen ausstellten. Vgl. Home 1987, S. 1-2; Marchart 1997, S. 47. Zu den Ausstellungsstücken gehörten überarbeitete alte Gemälde, Reproduktionen berühmter Werke oder nachgeahmte Bilder aus der Werbung. Über den Raum verteilte Texte und Banner erläuterten das Konzept von Karen Eliot. Erklärende Plagiarismus- und Karen-Eliot-Pamphlete lagen dabei genauso aus wie an Fluxus erinnernde Performance-Scripts, die zu Handlungen als Karen Eliot verleiten sollten. Die produktive Rolle des Zuschauers als Angriff auf die Machtstellung des Künstlers war für Plagiarism, wie schon für Fluxus, von besonderer Bedeutung. Vgl. Home 1989i; Cantsin 1989 (SHA). Insgesamt war die Ausstellung eher als Werbung für das Eliot-Konzept denn als Präsentation erkennbarer Plagiate zu verstehen. Vgl. Marchart 1997, S. 47.
[772] Vgl. Cramer 2000.

subkulturellen Netzwerk weiter verbreiteten.[773] Erst das fünfte (und letzte) Festival of Plagiarism wurde 1989 wieder von Home in Zusammenarbeit mit William Clark in Glasgow (Schottland) organisiert.[774] Dabei wurden vor allem plagiierte Fluxus- und Neoismus-Aktionen durchgeführt.[775] Unter den Teilnehmern befand sich der neoistische, sich mit Magie auseinandersetzende Zusammenschluss Temple ov Psychick Youth.[776] Jamie Reid, Grafiker der Sex Pistols, gab einen Photocopy „Workshop".[777] Und die Tape-beatles, eine Multimediagruppe um Lloyd Dunn, spielten in ihrer Performance das Tape einer Audiomontage aus Musikstücken der Beatles ab.[778] Dieses Festival diente zur Verbreitung der Ideen zu Plagiarism und Karen Eliot und bewarb bereits verstärkt den *Art Strike*.[779]

Zusammenfassend ist somit zu sagen, dass Stewart Home sich während seiner Zeit im Neoism verstärkt mit dem Plagiat und den multiplen Namen als künstlerische Praxis beschäftigte und die Ausbreitung von diesen Konzepten in der Bewegung forcierte. Genau wie Metzger thematisierte Home damit seine Kritik an den Mechanismen des Kunstsystems bevor er zum Kunststreik ausrief. Da sich der *Art Strike* in der Mitte der 1980er-Jahre innerhalb dieser Ideen entwickelte, ist ihr Verständnis von großer Wichtigkeit. Doch Home hatte, wie bereits erwähnt wurde, kurz bevor er Metzgers Aufruf plagiierte, seinen Austritt aus dem Neoism bekannt gegeben. Es stellt sich also die Frage, inwiefern der *Art Strike* überhaupt als neoistisches Projekt dargestellt werden darf. Das muss im Weiteren noch erklärt werden.

III.1.3. PRAXIS als Verbindung zwischen Neoism und *Art Strike*

Tatsächlich hatte Stewart Home 1985, als er vom neunten neoistischen Apartment Festival in Ponte Nossa in Italien zurückgekehrt war, einen offenen Brief in der ach-

---

[773] Festival of Plagiarism, 22. bis 23. Januar 1988 im Avant-Garde-Museum of Temporary Art, Madison, Wisconsin, organisiert von Miekal And und Elizabeth Was / Festival of Plagiarism, 5. bis 7. Februar 1988 im Artist's Television Access, San Francisco / Festival of Plagiarism, 8. bis 10. Juni 1988 im HBK Braunschweig. Abgesehen vom Titel hatten diese Festivals jedoch kaum große Gemeinsamkeiten. In Braunschweig wurde Plagiarismus als „Kunstbewegung" behandelt, die als Entschuldigung dafür verwendet wurde, bekannten Künstlern zu huldigen. Dies hatte sich weit von Homes Konzept entfernt. Vgl. Home 1989i.

[774] Festival of Plagiarism, 4. bis 11. August 1989 in der Transmission Gallery in Glasgow. Vgl. Mabbott 1991; Panmag International Magazine 28 (SHA), S. 3; Home 1989j. Home lieferte durch *SMILE* (in seiner 11. Ausgabe) das Material zur Diskussion während des Festivals. In dem Magazin befindet sich Material zum *Art Strike*, ein Interview mit Henry Flynt sowie Artikel über Situationismus oder die Kunstbewegungen der 1960er-Jahre. Vgl. Cramer 2000; SMILE (SHA) 11, 1989.

[775] Vgl. Anonym 1989 (SHA).

[776] Vgl. Panmag International Magazine 28 (SHA), S. 9; Temple ov Psychick Youth Homepage.

[777] Vgl. Panmag International Magazine 28 (SHA), S. 8.

[778] Vgl. ebd., S. 11; Dery 1991. Zusammen mit John Heck und Ralph Johnson erstellte Dunn aus bereits vorhandenem Material neue Sound- und Filmcollagen. 1997 nannte sich die Gruppe wegen Änderungen in der Besetzung in Public Works Productions um, unter dem Namen sind sie bis heute aktiv. Vgl. Public Works Productions: Frequently Asked Questions.

[779] Vgl. Panmag International Magazine 28 (SHA).

ten *SMILE*-Ausgabe abgedruckt, in dem er seinen offiziellen Austritt aus dem Neoism bekannt gab (Abb. 33).[780] Er legte dafür verschiedene Gründe dar: So sei er unter anderem mit der zu starken Verbindung zwischen Cantsin und Kántor unzufrieden gewesen.[781] Bei genauerer Betrachtung erscheint Homes Austrittserklärung jedoch in einem anderen Licht. So schloss diese mit den Worten:

> My approach to art, life and politics has not changed, I simply feel it's no longer feasible for me to be a ‚neoist.' Splits and schisms are essential to my conception of neoism and any public slanging match between an ex-neoist and the remaining members of the movement is worth twelve dozen great works of art. Ultimately what all neoists should aim for is an acrimonious split with the movement. To leave neoism is to realize it.[782]

Homes „Austritt" wirkt folglich wie ein Akt des reinen Neoismus. Ist einem diese Interpretation bewusst, scheint sie auch in anderen Geschichtsschreibungen Homes durch: „I decided that the Italian Festival would be the end of any ‚official' involvement I had with the group"[783] bedeutet somit soviel wie: „inoffiziell" blieb Home weiterhin Neoist. Das zeigte sich auch in der Beständigkeit seiner Arbeit mit den gleichen Ideen: Die von ihm erst in den späten 1980er-Jahren organisierten Festivals of Plagiarism bewarben den Plagiarismus weiter und wurden von zahlreichen Neoisten besucht. Außerdem hatte Home erst nach seinem „Austritt" das Konzept von Karen Eliot entwickelt, das die neoistische Open-Popstar-Idee von Monty Cantsin weiterführte.[784] Somit ist die Austrittserklärung eher als Teil des neoistischen Verwirrungsspiels zu bewerten und wurde auch so von den Neoisten verstanden.[785]
Wie an späterer Stelle noch genauer erläutert wird, besteht ein Teil von Homes künstlerischer Arbeit darin, sich durch bestimmte Historisierungs-Strategien selbst in den Kanon der Kunstgeschichte einzuschreiben. Zur Erstellung seiner eigenen Neoismus-Historie sollte die Verbindung der Bewegung zu Fluxus und der Situationistischen Internationale herausgearbeitet werden. Anstatt den von Home genannten Erklärungen scheint somit vielmehr seine Frustration darüber, dass der Neoism Anti-Art-Bewegungs-Ziele beharrlich leugnete, ausschlaggebend für seinen vorgeblichen Austritt gewesen zu sein.[786] Daher nutzte er die „Trennung" dazu, sich selbst als Architekt einer neuen „Avantgarde-Gruppe" zu positionieren, die er so konstruie-

---

[780] Vgl. Home 1985 (SHA); Perkins 2012.
[781] Vgl. Home 1991e. Außerdem kritisierte Home die Verwendung faschistischer Bilder durch einige Neoisten. Vgl. ebd.; Cramer 1996. Nach einem weiteren Bericht soll eine Auseinandersetzung mit Horobin und Stiletto während des APTs in Ponte Nossa ausschlaggebend für den Austritt gewesen sein. Vgl. Home 1989i. Siehe dazu weiter Cramer 1996.
[782] Home 1985 (SHA).
[783] Home 1989i.
[784] Zu den Festivals of Plagiarism und dem Konzept von Karen Eliot s.o.
[785] Vgl. Marchart 1997, S. 48. Dies erkannte bereits Oliver Marchart, der von der Existenz eines Posters von John Berndt mit der Aufschrift „Beware. Stewart Home is still a Neoist" berichtete. Vgl. ebd.
[786] Vgl. Ford 1995; Home 1989i; Perkins 2012. Zu den von Home genannten Erklärungen siehe auch Cramer 1996.

ren konnte, dass sie in sein zukünftiges Historisierungs-Projekt passte.[787] In der achten Ausgabe des *SMILE*-Magazins, auf der gleichen Seite mit seiner Austrittserklärung aus dem Neoism, veröffentlichte er das erste Manifest der „Avantgarde-Bewegung" PRAXIS (Abb. 33).[788] Wie schon zuvor die „Künstlergruppe" Generation Positive, die Home nach seinem „Austritt" aus dem Neoism nicht mehr weiter verwendete, bestand auch PRAXIS nur aus einem einzigen Mitglied: Stewart Home.[789] Dieser beschrieb die „Gruppe" wie folgt: „Praxis abolishes the divide between theory and practice by defining itself in terms of the tautology ‚I am what I am'. That is to say that whatever we are or do is PRAXIS."[790] Weiter erklärte Karen Eliot, PRAXIS wäre keine ernsthafte Bewegung, sondern ein Witz über die Stupidität, eine Kunstbewegung zu gründen.[791] Diese Beschreibungen lassen automatisch an die Definition bzw. Nicht-Definition des Neoism denken – PRAXIS und Neoism basierten somit auf dem nahezu identischen Konzept. Die Verbindung wurde jedoch verschleiert und PRAXIS als Ablösung des Neoism beschrieben, die nicht nach künstlerischen Methoden oder ästhetischen Kriterien streben würde.[792] An anderer Stelle wurde PRAXIS wiederum auch als Unterstützung des Neoism deklariert.[793] Das Identitätsspiel somit auf eine neue Spitze getrieben, ließ Florian Cramer die Frage stellen: „Kann ‚Neoismus', der Spielplatz multipler Identitäten und ungehemmter Paradoxien, einen zweiten Neoismus aushalten, der behauptet, nicht Neoismus zu sein?"[794] Für Kántor wurde Stewart Home durch die Gründung von PRAXIS jedoch zum „absoluten Neoisten":

> He shook down into the job in no time. Then he established his own separatist line under the name Praxis, copied the theory of neoism fully and renamed it. He could not be more of a neoist. By applying a Stalinist method he made an attempt to alter neoist history in order to do credit to himself. He was out to eliminate the names and the events, and first of all he wanted to get rid of me. He is brilliant at applying theoretical writings as artistic or agitational means. A brazen genius, a sentient trouble-maker, a lonely anarchist, an efficient mentality.[795]

---

[787] Vgl. Perkins 2012. Perkins bezog sich in seinen Ausführungen wohl eher auf Homes spätere „Gruppe" Neoist Alliance, dies kann jedoch auf PRAXIS übertragen werden.
[788] Vgl. PRAXIS 1985 (SHA).
[789] Vgl. Home Interview (LGA).
[790] PRAXIS 1985 (SHA).
[791] Vgl. Eliot 1985a (SHA), S. 7.
[792] Vgl. PRAXIS 1985 (SHA).
[793] Eliot 1985a (SHA), S. 7.
[794] Vgl. Cramer 1996. Florian Cramer formuliert diese Frage eigentlich im Bezug auf Homes spätere „Gruppe" Neoist Alliance. Sie kann jedoch schon deutlich früher gestellt werden. Zur Neoist Alliance siehe Kapitel: III.4.1. Homes Rückkehr in den Kunstbetrieb.
[795] István Kántor zitiert nach Perneczky 1993, S. 162.

In den nächsten Jahren sollte PRAXIS – alias Stewart Home – die bereits bekannten Konzepte weiter verfolgen.[796] Gleichzeitig ersann die „Gruppe“ auch ein „neues“ – wiederum auf Plagiarism basierendes – Projekt: Der Aufruf zum *Art Strike* wurde zusammen mit dem Brief zum Bruch mit den Neoisten und dem ersten Manifest von PRAXIS erstmals in *SMILE* veröffentlicht.[797] Nach Homes augenscheinlichem Austritt aus dem Neoism entstand folglich durch PRAXIS die Illusion, dass sich bereits mehrere Personen mit der Kunststreik-Idee beschäftigten.[798] Durch die inoffiziell weitergeführte neoistische Mitgliedschaft beteiligte sich bald der bereits bekannte Personenkreis aus Neoisten und Mail Artists an der entstehenden Debatte.[799] Somit kann der *Art Strike* nicht als alleinstehendes, neues Projekt Homes gesehen werden, sondern wird nur im Kontext der neoistischen Ideen gänzlich verstanden.

Nachdem die Inhalte des Neoism dargelegt und die von Stewart Home forcierten Konzepte vom Plagiarism und den Multiple Names erklärt wurden, sind die unterschiedlichen Bezugsrahmen zusammenzufassen, in denen sich die *Years without Art* und der spätere *Art Strike* entwickelten. So war die ursprüngliche Idee vom Kunststreik von Gustav Metzger ein Produkt der 1970er-Jahre gewesen und reagierte damals auf die fortschreitende Kommerzialisierung des Kunstmarkts, die mit den zunehmend schlechten Ausstellungsmöglichkeiten für Vertreter der neuen Kunstformen einherging. Zehn Jahre später wurde sie im Kontext des Neoism erneut aufgegriffen, der als eine Entwicklung aus dem Fluxus sowie der Punk-Kultur beschrieben werden kann. Demnach wurde sie zur Aktion verschiedener Protagonisten, die sich, wie Metzger, außerhalb des Mainstreams des Kunstsystems lokalisiert sahen. Vergleicht man die künstlerischen Beschäftigungsfelder von Metzger und Home, so werden Unterschiede wie Verbindungspunkte deutlich. Metzgers Werk war damals durch die Ereignisse im Zweiten Weltkrieg bestimmt gewesen und hatte das Ziel verfolgt, die Gesellschaft vor ihrer Zerstörungskraft zu warnen und zum Umdenken zu bewegen. Der Streik war schließlich mehr als Mittel entstanden, um Metzger zu Präsentationsmöglichkeiten für seine radikalen künstlerischen Äußerungen zu verhelfen. Homes künstlerische Aktivitäten drehten sich hingegen von Anfang an um die Kritik an der Kunst und der Avantgarde. Seine Konzepte vom Plagiarism und den Multiple Names sprachen sich gegen den Mythos vom Künstler aus und griffen direkt die Mechanismen des kapitalistischen Kunstmarktes an. In

---

[796] Vgl. PRAXIS 1985 (SHA).
[797] Vgl. Home / Metzger 1985 (SHA).
[798] Da die meiste Literatur um den *Art Strike* aus dem Personenkreis von Mail Artists und Neoisten stammte, waren diese mit den Identitätsspielen vertraut. So gaben nur wenige Autoren den *Art Strike* als Projekt der „Gruppe“ PRAXIS wieder, ohne deren Identität zu hinterfragen. Siehe hierzu beispielsweise Mabbott 1991.
[799] Vgl. Marchart 1997, S. 48.

diesen Punkten lassen sich seine Aktivitäten allerdings mit denen Metzgers vergleichen: Auch die autodestruktiven Werke hatten sich durch ihre automatische Selbstzerstörung bereits dem Kunstmarkt entzogen und die Rolle des Künstlers in Frage gestellt. Im Weiteren ist nun darzulegen, was Home mit dem Aufruf zum Kunststreik bezweckte und das dahinterstehende Konzept vom *Art Strike* zu analysieren.

III.2. *Art Strike* (1990–1993)

III.2.1. Zu Homes Verständnis vom Kunstsystem

Wenn man den *Art Strike* voll verstehen will, dann muss Stewart Homes Überzeugung von der Manipulierbarkeit des Kunstsystems erklärt werden. Zu diesem Zweck wird zuerst noch einmal ein genauerer Einblick in einige Aktivitäten gegeben, die er in den 1980er-Jahren neben der Textproduktion verfolgte. Von Homes frühen praktischen Arbeiten existiert kaum Material. Während seiner Zeit im Neoism übernahm er allerdings von den anderen Mitgliedern die Vorgehensweise, die eigene Tätigkeit als Künstler selbst zu dokumentieren.[800] Daraufhin entstanden vor allem in Zusammenarbeit mit Pete Horobin einige Super-8-Filme: *Neoist Foot Fetish Shoe Exchange* (1984) zeigt einen Schuhtausch zwischen den beiden Künstlern an der London Tower Bridge (Abb. 34), und *Baby Cart Goes to Lumsden* (1984) zeichnete auf, wie sie einen Kinderwagen durch London bzw. durch Schottland schoben (Abb. 35).[801] Ein weiterer Film, *The Eighties* (1986), dokumentiert wie Home von Horobin die Haare abrasiert werden – eine typisch neoistische Aktion (Abb. 36).[802]

Ab Mitte der 1980er-Jahre wandte sich Home, der in dieser Zeit als Karen Eliot agierte, vermehrt der Erstellung von Installationen in Galerien zu, wobei er sich mit einigen anderen Künstlern zusammenschloss.[803] Ausstellungen entstanden dabei vor allem in Zusammenarbeit mit Stefan Szczelkun, Ed Baxter, Andy Hopton und Simon Dickason (die als Gruppe arbeiteten) sowie Glyn Banks und Hannah Vowles (die unter dem Namen Art in Ruins operierten).[804] Ihre gemeinschaftlichen Werkpräsentationen sollen kurz charakterisiert werden: So entwickelte die Gruppierung 1986 die Ausstellung *Ruins of Glamour, Glamour of Ruins* in der Galerie der Chisenhale Studios in London (Abb. 37).[805] Inhaltlich bezog man sich auf die Texte des britischen Kunstkritikers John Berger. Der hatte sich mit Werbung als Glücksversprechen auseinandergesetzt und „Glamour" als das Glück, beneidet zu werden be-

---

[800] Pete Horobin und einige andere der Mitglieder waren auf Kunsthochschulen ausgebildet worden und hatten dort gelernt, alles was sie taten, zu fotografieren, zu filmen oder auf anderem Wege aufzuzeichnen. Vgl. Home Interview (LGA).

[801] Vgl. Home / Horobin 2015; Home / Horobin 2016.

[802] Vgl. Home / Horobin 2007. Die Aufnahme der Aktionen verfolgte dabei die Intention, diese später einem größeren Publikum vorführen zu können. Viele Filme und Fotografien wurden somit angefertigt, jedoch danach nie gezeigt. Inzwischen bieten Plattformen wie YouTube, Vimeo oder UbuWeb den Künstlern die Möglichkeit zur Präsentation dieser frühen Arbeiten. Vgl. Home Interview (LGA).

[803] Vgl. Home 1991e. Ein Charakterzug der Gruppenausstellungen war, dass diese nicht von speziellen Kuratoren, sondern von den Künstlern selbst kuratiert wurden. Vgl. Home 1989h.

[804] Die Zusammenarbeit ergab sich nach der gemeinsamen Beteiligung in der Ausstellung *Our Wunderful Culture: Art in Ruins* in der Londoner Kirche St. George 1985. Dabei ist der Zusammenschluss nicht als Gruppe zu sehen. Trotzdem verband alle das Interesse an alternativen Ausstellungsstrategien, Texten zur kritischen Intervention, „Non-Artworks", Performances und Installations-Arbeiten sowie die Beschäftigung mit Punk, Situationismus und Fluxus. Vgl. Transmission Gallery 1987 (SHA), S. 1.

[805] Vgl. Chisenhale Studios 1986 (SHA). Beteiligt waren: Glyn Banks, Ed Baxter, Simon Dickason, Karen Eliot (alias Stewart Home), Gabriel, Andy Hopton, Tom McGlynn, Stefan Szczelkum und Hannah Vowles. Vgl. ebd.

schrieben, wobei nach seiner Einschätzung der Neid das Bedürfnis nach politischer Aktion in der kapitalistischen Gesellschaft beeinträchtigen würde.[806] In der Ausstellung wurde dies durch Theorien über Sehnsucht und Sexualität der 1970er-Jahre erweitert. Die gemeinsam erstellte, raumgreifende Installation thematisierte, wie der Mensch seinem unerfüllbaren Begehren nach einem glamourösen Perfektionsbild, das in der Gesellschaft mit Schönheit, Sexualität und Wahrheit in Verbindung steht, zum Opfer fällt.[807] Ein großes Wandgemälde mit der Darstellung eines Junkies, der sich gerade einen Schuss setzt und auf dessen T-Shirt der Aufdruck „Heroin is the opiate of the people" an Marx' Aussage über Religion als Opium des Volkes erinnerte, sollte „die Rolle des glamourösen Opfers in der sozialen (Re)Produktion von Macht enthüllen". Im ausstellungsbegleitenden Heft ist es Eliot – Home – zugeschrieben.[808]

Die Präsentation fand ihre Fortsetzung 1987 in der Ausstellung *Desire in Ruins* in der Transmission Gallery in Glasgow (Schottland).[809] Hier wurde erneut eine im ähnlichen Kollektiv erstellte Installation gezeigt, die aus Readymade-Werken, gefundenen Objekten und Sounds bestand:[810] Gegenstände wie ein Gummihuhn, ein Spielzeugklavier oder Plastikbabypuppen waren in der Galerie verteilt – Abfallobjekte als Ikonen einer Kultur der Ware, der Bilder und der Begehrlichkeit. Zur Eröffnung durften die Besucher mit einem Luftgewehr auf mit Farbe gefüllte Ballons schießen. Da diese über einem großformatigen Wandbild zweier nackter Kinder angebracht waren, wurden die daraufhin mit Farbe übergossen.[811] Während in der Ausstellung *Ruins of Glamour, Glamour of Ruins* die einzelnen Werke noch durch eine ausliegende Werk- (bzw. Preis-)Liste dem jeweiligen Künstler zugeordnet werden konnten, war das bei *Desire in Ruins* nicht mehr der Fall.[812]

---

[806] Vgl. Berger u.a. 1974, S. 125-148; Dodson 1987 (SHA).

[807] Vgl. Eliot 1986 (SHA), S. 1-2.

[808] Vgl. ebd., S. 7. Die Installation beinhaltete außerdem ein Wandgemälde von Vowles und Banks – die übergroße Darstellung einer Comic-Version eines Seite-3-Mädchens mit nacktem Oberkörper, der Personifikation von Glamour. Sie ließ den Besucher erkennen: Die glamourösen Objekte seiner Begierde, die ihm durch die Medien angeboten werden, führen zu unechten Versprechungen „natürlicher" Perfektion in Bildern, die den Menschen zerstören, Ruinen entstehen lassen. Vgl. Dodson 1987 (SHA). Im Rahmen der Ausstellung führten Art in Ruins auch eine Verbrennung ihrer Arbeit durch und knüpften damit an Fluxus und die Auto-Destructive Art an. Gleichzeitig verwiesen sie auf die Rolle der Zerstörung im Glamour. Ed Baxter, Andy Hopton und Simon Dickason verwendeten eine Skulptur aus Eisenspitzen als Metapher für die Verbindung zwischen Glamour, Gewalt und Zerstörung. Vgl. Eliot 1986 (SHA), S. 2-7. Weiter befand sich in der Ausstellung ein Berg aus 5820 benutzten Teebeuteln. Vgl. Chisenhale Studios 1986 (SHA). *Ruins of Glamour, Glamour of Ruins* lief allerdings nur eine Woche. Dann fiel sie Vandalen zum Opfer, die randalierten und Slogans wie „another radical wank" über die Wandbilder sprühten. Vgl. Anonym 1986 (SHA); Dodson 1987 (SHA). Siehe zur Ausstellung auch Goll o.J. (SHA); Hatton 1987 (SHA).

[809] Zu den Ausstellenden gehörten neben Karen Eliot die Künstler Ed Baxter, Andy Hopton, Simon Dickason, Stefan Szczelkun, Glyn Banks und Hannah Vowles. Vgl. Transmission Gallery 1987 (SHA).

[810] Vgl. ebd.

[811] Vgl. Robertson / O'Vary 1987 (SHA), S. 3-4.

[812] Vgl. Chisenhale Studios 1986a (SHA). Zu weiteren Ausstellungskooperationen von Stewart Home siehe Stewart Home zitiert nach Ayers 2009.

Stewart Home hatte sich gegen die Mechanismen der Kommodifizierung im kapitalistischen Kunstsystem ausgesprochen. Daher scheint es paradox, dass er ab Mitte der 1980er-Jahre damit begann, in kommerziellen Galerien auszustellen sowie seine vorher nur einmalig stattgefundenen Performances zu dokumentieren und somit verwertbares Material für den Kunstbetrieb zu produzieren. Tatsächlich wird das Vorgehen nur verständlich, wenn man Homes Interviews und Texte hinzuzieht. In diesen erklärte er seine Hinwendung zur Kunst als strategischen Schritt und beschrieb seine Handlungen als bewusste Manipulation des Kunstsystems.[813] Dabei deklarierte er sein Verständnis von Kunst als etwas, das von ausgewählten Personen in kulturellen Machtpositionen zur Kunst erklärt wird.[814] Durch diese Auffassung habe für ihn festgestanden, dass nur bestimmte bürokratische Handlungen dafür nötig seien, um aus ihm einen Künstler zu machen, „rather than the possession of some utterly nebulous quality such as ‚talent'."[815] Weiter führte er aus, das für ihn „Genie" keine angeborene Daseinsform bestimmter Personen sei, sondern eine soziale Fiktion, die diesen bürokratisch übertragen werde. Somit habe er beschlossen, seine institutionelle Auffassung von Kultur zu testen, indem er selbst Künstler werden wollte.[816] „I set out to establish myself as an artist to prove that anyone who understood the art system could manipulate it in this way."[817] Die strategischen Schritte zum Aufbau der „Künstler"-Identität beschrieb er indes wie folgt: Zuerst die Aufnahme in eine kommerzielle Galerie, dann die Präsentation in Gruppenausstellungen und schließlich Einzelausstellungen mit Katalogen und vermehrter Presseresonanz. Wäre das künstlerische Profil erst einmal aufgebaut, würden sich bald auch internationale Galerien für „den Künstler" interessieren.[818]

> So I found that how you write the press release, how you use theory to bullshit and intimidate the gallery owners, was crucial. All this negotiation has to be undertaken before something is accepted as ‚art'. And I pulled it off.[819]

Tatsächlich führen Stewart Homes Darlegungen davon, wie er sich seine Identität als Künstler durch die Manipulation des Kunstsystems aufgebaut hatte, zur Frage, ob er überhaupt ein Künstler sei. Im Kontext neoistischer Verwirrungstaktiken ist dies jedoch sicherlich gewollt und steht in Verbindung mit der (Nicht-)Definition des Neoism als Kunstbewegung. Homes Werkproduktionen und Ausstellungstätigkeiten beinhalteten dabei eine tiefgreifende Kritik: Durch das Spiel mit der bürokratischen

---

[813] Vgl. Home o.J.; Stewart Home, zitiert nach Reynolds 1991.
[814] Vgl. Home o.J.
[815] Ebd.
[816] Vgl. ebd.
[817] Stewart Home zitiert nach Ayers 2009.
[818] Vgl. Home o.J.
[819] Stewart Home zitiert nach Reynolds 1991.

Manipulation des Kunstsystems sollte diesem der Spiegel vorgehalten werden. Die Künstleridentität, die sich Stewart Home aufbaute, verwendete dabei weiterhin das kollektive Pseudonym Eliot zur Verschleierung seiner Identität, produzierte mit den kollektiven Installationen kaum verkaufbare Werke und äußerte sich zudem kritisch.[820] In den Ausstellungen im Künstler-Kollektiv drückte sich die Kritik am Kunstsystem nicht nur in der inhaltlich geäußerten Missbilligung der kapitalistischen Gesellschaft aus, sondern wurde auch im unkonventionellen Umgang mit den Galerieräumen deutlich. So war in beiden Ausstellungsräumen der White Cube ausgelöscht worden, indem man Kohle bzw. Erde in ihm ausgeschüttet hatte. Anstatt spezielle Werke auszuleuchten, waren die Besucher zudem mit Licht geblendet worden oder man hatte den Raum im Halbdunkel gelassen.[821] Die spezielle Macht der Institution Galerie, die bestimmte Ideen und Erfahrungen von anderen separiert und dadurch in eine privilegierte Position erhebt, wurde somit in Frage gestellt.[822]

Ziel von Homes Ausstellungstätigkeiten war weniger der Profit durch den Verkauf künstlerischer Arbeiten als vielmehr die Überprüfung seiner Anerkennung vom Kunstmarkt.[823] Zwischen 1985 und 1987 stellte er in ähnlicher Konstellation von Künstlern in weiteren Institutionen aus, bis er zusammen mit Graham Harwood mit der Organisation des Festivals of Plagiarism begann.[824] Insgesamt kann man nicht davon sprechen, dass er sich in dieser Zeit tatsächlich eine „Karriere als Künstler" aufbaute, denn wenn er nicht arbeitslos gemeldet war, verdiente er sein Geld als Journalist. Schließlich konzentrierte er sich vermehrt auf seine Tätigkeiten als Autor, und als er 1988 sein Buch *The Assault of Culture* veröffentlichte, verhalf ihm dies zu einem größeren Bekanntheitsgrad, als er durch seine künstlerische Arbeit bisher erlangt hatte.[825] Zusammenfassend ist jedoch zu sagen, dass Stewart Homes Verständnis vom Kunstbetrieb als ein „System der bürokratischen Manipulation" auch seinem Konzept des *Art Strike* zugrunde liegen sollte. Neben der praktischen Arbeit an seiner Identität als Künstler formulierte er durch die plagiierte Idee des Kunststreiks auch auf theoretischer Ebene die Kritik an den Mechanismen der Kunstwelt. Als der *Art Strike* 1990 begann, beendete Home seine Ausstellungstätigkeiten.[826] Im nächsten Kapitel wird nun direkt auf das Konzept vom Kunststreik eingegangen.

---

[820] Vgl. Stewart Home zitiert nach Ayers 2009.

[821] Vgl. Chisenhale Studios 1986 (SHA); Goll o.J. (SHA); Robertson / O'Vary 1987 (SHA), S. 3-4.

[822] Vgl. Eliot 1987 (SHA).

[823] Vgl. Home Interview (LGA). Tatsächlich erschienen zu den Ausstellungen Reviews in *New Statesman* und *Artscribe*. Vgl. Dodson 1987 (SHA); Hatton 1987 (SHA).

[824] Vgl. Home 1989i. So fand im Mai 1986 in der Londoner DIY Gallery die Ausstellung *The Business of Desire* und im März/April 1987 *Our Wonderful Culture II – Voyage* in den Fisherman Studios in London mit Karen Eliot statt. Vgl. ders. 1989h.

[825] Vgl. Home o.J.; Home Interview (LGA).

[826] So erklärte Home: „[…] I didn't want to keep doing that forever. As I have succeeded in getting reviewed in art magazines or newspapers until 1985, it seemed like a good idea to have a point at which

III.2.2. Das Konzept vom *Art Strike*

Möglicherweise stieß Home im Zuge seiner Recherchen über historische Anknüpfungspunkte der Festivals of Plagiarism auf das Destruction in Art Symposium und somit auch auf dessen Organisator Gustav Metzger.[827] Es bleibt unklar, ob Home kurz vor oder nach seinem Austritt aus dem Neoism den 1974 publizierten Aufruf zu den *Years without Art* im Ausstellungskatalog *Art into Society, Society into Art* entdeckte. In jedem Fall befand sich Metzger zu diesem Zeitpunkt schon lange nicht mehr in England. Es bestand somit keinerlei Austausch zwischen beiden Künstlern, als Home 1985 die Idee vom Kunststreik plagiierte. Erst nach Metzgers Rückkehr nach England Mitte der 1990er-Jahre begegneten sich die beiden erstmals.[828]
Nachdem Home Metzgers Text zu den *Years without Art* in seinem Magazin *SMILE* veröffentlicht hatte, übernahm er die Idee jedoch nicht nur einfach, um erneut zum Kunststreik auszurufen.[829] Stattdessen veränderte er sie dem Konzept des Positiven Plagiarism entsprechend und fügte ihr als *Art Strike* eine neue Ebene der Bedeutung hinzu.[830] Die Gründe für die Art der Umgestaltung des Streik-Konzepts liegen dabei in den unterschiedlichen Kontexten ihrer Urheber. Außerdem wurden sie durch Entwicklungen verursacht, die in den zehn Jahren zwischen den Ideen stattgefunden hatten. Home hielt 1985 die von Metzger erwartete Solidarität unter Künstlern für unrealistisch und sah den Aufruf als gescheitert an, da sich weder andere Künstler mit ihm beschäftigt hatten noch in den Streik getreten waren.[831] War der Aufruf 1974 ein ernst gemeinter Vorschlag gewesen, durch den Metzger anstoßen wollte, dass Künstler sich gegen die Auswirkungen des beginnenden Booms des Kunstmarktes zur Wehr setzen, war diese Entwicklung Mitte der 1980er-Jahre weit fortgeschritten. Der Kontext Neoism und die hier verfolgten Konzepte sowie Homes Einstellung zur Manipulierbarkeit des Kunstsystems bestimmten die neue Ausrichtung der Idee. Hinzu kommen die zwischen 1974 und 1985 eingetretenen Veränderungen im Bereich Politik, Gesellschaft, Kultur und kapitalistischer Wirtschaftsordnung, die ebenfalls eine Rolle spielten. Homes Texte zur Bewerbung des Kunststreiks sollten dabei mehr die Stimmung eines Streiks heraufbeschwören, als

---

I could knock that on the head. So I thought to have an art strike from 1990 on would be useful.“ Home Interview (LGA).

827 Vgl. Home 1989i.

828 Vgl. Home Interview (LGA).

829 Home publizierte den Aufruf zuerst in Form einer Xerokopie. Es folgte die Veröffentlichung in *SMILE* unter dem Titel *ARTISTS STRIKE*, zusammen mit seiner Austrittserklärung vom Neoism und dem ersten Manifest zu PRAXIS. Vgl. Home Interview (LGA); SMILE (SHA) 8, 1985, S. 1; Home / Metzger 1985 (SHA). Auf den ursprünglichen Verfasser der Schrift wurde erst in späteren Texten von Home verwiesen. Entgegen Oliver Marcharts Darstellungen war der *Art Strike* dabei kein Plagiat des Aufrufs von Tony Lowes Manifest *Give up Art, Save the Starving.* Vgl. Lowes 1989; Marchart 1997, S. 48. Dieses entstand erst 1986, als Reaktion auf die Debatte.

830 Zum Positiven Plagiarism siehe Kapitel: III.1.2.2. Die Konzepte Plagiarismus und Multiple Names.

831 Vgl. Home Interview (LGA); Home 1993.

zu seiner tatsächlichen Durchführung aufrufen.[832] Statt der Vision von der Zerstörung des Kunstsystems stand die Verbreitung der Idee und die Generierung einer Debatte für Home im Mittelpunkt seines Interesses.[833] In der wissenschaftlichen Erforschung des *Art Strike* muss dies somit besonders im Fokus stehen.[834] Zuerst soll jedoch Stewart Homes Konzept erklärt werden, wie er es in drei Manifesten darlegte, die in den nächsten Jahren entstanden: *Art Strikes* (1987) (Abb. 38), *Art Strike 1990–1993* (1989) (Abb. 39) sowie das in Zusammenarbeit mit anderen geschriebene *Demolish Serious Culture* (1989) (Abb. 40).[835]

III.2.2.1. Kunststreik als Akt des Klassenkampfes im kulturellen Bereich

Nachdem Home sich bereits seit Beginn der 1980er-Jahre intensiv mit der Hinterfragung der Definition von „Kunst" und damit einhergehend auch mit der Definition der Identität des Künstlers auseinandergesetzt hatte, sollten diese beiden Thematiken zum grundlegenden Inhalt seines Konzepts vom Kunststreik werden. Seine Streik-Manifeste beinhalteten eine kritische Analyse der Gegebenheiten des Kunstbetriebs, worauf näher einzugehen ist. So beanstandeten sie, dass es in den Bereichen Malerei, Musik, Literatur etc. keine einheitlichen Kriterien dafür gibt, warum nur manche Arbeiten zur Kunst erklärt werden.[836] Home bezog sich dabei auf die Schriften Roger Taylors, Autor des kunstphilosophischen Buches *Art, an Enemy of the People*, der 1978 daraus gefolgert hatte:[837] „Works of art, therefore are identifiable as such simply because the social processes, within the form of life that art is,

---

[832] Der *Art Strike* war dennoch mit den leicht abgewandelten Worten Metzgers „We call on all cultural workers to put down their tools and cease to make, distribute, sell, exhibit, or discuss their work [...]" beworben worden. Home 1989b (SHA). Dies erklärt sich in Homes Text *Language, Identity & The Avant-Garde*. Hier analysierte er genau, wie Bewegungen wie Futurismus oder die SI ihre Identitäten durch Rhetorik aufgebaut hatten: „[…] the ‚avant-garde' manipulates language to form an identity for itself based on appearances of ‚rupture', ‚difference' and ‚refusal'." Home 1989d, S. 36. So hätten die unheilschwangeren Prognosen in Marinettis Futurismus-Manifesten eine Aura der Zerstörung entstehen lassen, obwohl es ihm tatsächlich nicht um die Destruktion von Kunst gegangen war. Weiter führte Home aus, dass auch die Mitglieder der SI die Sprache von Hegel benutzt hätten, um sich in der „Anti-Rolle" von „militanten Revolutionären" zu präsentieren. Vgl. ebd.

[833] Vgl. Home Interview (LGA). Darauf verweisen die letzten zwei Sätze, die Home 1985 einzig dem plagiierten Text Metzgers hinzugefügt hatte: „[...] it is necessary to put all our time and effort into publicizing and organizing the artists strike. This work must be carried out now, several years before the strike takes place, to ensure that at the time we are striking the novelty value of what we are doing has worn off and that it is not consumed as an artistic event." Home / Metzger 1985 (SHA).

[834] Vgl. Plant 1991. Denn so Plant: „Inaction must first be justified and explained through action, you have to say why you're going to be silent." Ebd.

[835] *Art Strikes* wurde zuerst in Homes Publikation *Plariarism. Art as Commodity and Stragedies for it's Negation* abgedruckt. Vgl. Home 1987d. *Art Strike 1990–1993* erschien erstmals im *Art Strike Handbook.* Vgl. Home 1989b. Und *Demolish Serious Cullture* wurde zum ersten Mal in der 11. Ausgabe von *SMILE* publiziert. Vgl. Home 1989b (SHA).

[836] Vgl. Home 1989a (SHA); ders. 1991a.

[837] Vgl. Suchin 1989, S. 32.

have fixed into them the label ‚art'."[838] Der einzige Grund für Kunst „Kunst" zu sein, sei demnach, dass die entsprechende soziale Schicht sie als solche akzeptiert. Da die Gründe für diese Wertung über die Jahrhunderte hinweg so vielschichtig waren, erklärte Taylor die Klassifizierung jedoch für beliebig.[839] Diese Argumentation wurde für den *Art Strike* übernommen. Homes Kunststreik hatte demnach das Ziel, auf den Prozess aufmerksam zu machen, durch den nur manches zur Kunst erhoben wird. Dabei wenden sich seine Manifeste direkt gegen jene Künstler und Personen aus dem kulturellen Bereich, die sich in der privilegierten Position befinden, etwas zur Kunst zu erklären, und beschreiben diese als eine spezielle Fraktion der „ruling class":[840]

> They promote art as a superior form of knowledge and simultaneously use it as a means of celebrating the ‚objective superiority' of their own way of life on the basis that they are committed to art. Appreciation of art is generally used as a mark of distinction, privilege and taste.[841]

Ähnlich wie Metzger im Aufruf zu den *Years without Art* kritisierte Home in seinen Manifesten die Mechanismen des Kunstsystems, durch die Arbeiten von Künstlern, die sich gegen die „herrschende Klasse" richten, entweder abgewertet oder, paradoxerweise, vom Kunstbetrieb vereinnahmt werden. Weiter stellte er fest, dass Künstler, die die Vormachtstellung der „ruling class" akzeptieren, diese noch unterstützen, auch wenn sie von ihr ökonomisch ausgeschlossen sind.[842] Folglich müsse sich kapitalismuskritische Kunst, wenn sie sich weiter im Bereich der Kunst bewegt, gegen die Institution wenden anstatt kapitalismuskritische Werke zu schaffen.[843] Die *Art-Strike*-Manifeste fordern daher nichts weniger als den Bruch mit dem nicht hinterfragten Status der Kunst als „übergeordnete Form des Wissens" in der zeitgenössischen Kultur.[844] Dabei versuchte Home ab 1986 den *Art Strike* zudem allgemeiner als „refusal of creativity" zu bewerben um ihn somit auch auf andere kreative Bereiche wie Literatur, Musik etc. auszuweiten.[845] Der Slogan setzte sich jedoch nicht durch.[846]

---

[838] Taylor 1978, S. 49.
[839] Vgl. ebd.
[840] Vgl. Home 1991a.
[841] Ebd.
[842] Vgl. Home 1989b (SHA).
[843] Vgl. Suchin 1989, S. 34.
[844] Vgl. Home 1989b, S. 3.
[845] Vgl. Home 1987d; PRAXIS 1986 (SHA). In der neunten *SMILE*-Ausgabe thematisierte Home seine Verwendung der Begrifflichkeiten „Kunst" und „Kreativität", indem er aus dem Manifest der International Coalition for the Liquidation of Art zitierte. Die Coalition hatte sich darin gegen die Kunst zugunsten der Kreativität ausgesprochen, um es jedem zu ermöglichen, sich kreativ auszudrücken. Vgl. International Coalition for the Liquidation of Art 1970 (TA). Home bewertete dies als nicht ausreichend: Kreativität der Kunst vorzuziehen, sei mit einer Hand das anzunehmen, was man mit der anderen Hand von sich stoße. Stattdessen müsse mit beidem gebrochen werden. Vgl. PRAXIS 1986 (SHA).
[846] Vgl. Karen Eliot zitiert nach MacLeod 1989, S. 6.

Neben der Hinterfragung der Definition von „Kunst“ stand die kritische Auseinandersetzung mit einem weiteren Grundbaustein des Kunstsystems im Fokus von Homes Konzept. Sein Verständnis vom bürokratischen Ablauf zum Aufbau einer Künstleridentität, das er durch seine vermehrte Ausstellungstätigkeit ab 1985 praktisch zu demonstrieren versuchte, fand sich in seinen Texten zum *Art Strike* auch auf theoretischer Ebene formuliert und sollte zur Debatte anregen. Theoretische Basis war eine Auffassung von Identität, nach der diese nicht angeboren ist, sondern durch soziale, administrative Praktiken erworben wird. Schon das Konzept der Multiple Names hatte Fragen zur Identitätsbildung aufgeworfen, die nun weiter diskutiert werden sollten.[847] In den Manifesten zum *Art Strike* ging es dabei direkt um die Identität von Künstlern:

> I just wanted to attack this idea of the artist who works incontinently, has all this creativity spewing out uncontrollably. I wanted to demistify the process. Coz being an artist isn't this magical process.[848]

So, formulierte Home – bzw. PRAXIS –, ginge es um die kritische Hinterfragung dessen, wie sie und andere „Aktivisten“ ihre Identitäten auf Grund eines Gefühls der „Überlegenheit“ oder der „Kreativität“ in einer übergeordneten Rolle gegenüber der sozialen Mehrheit definiert hätten.[849] Wie bereits die International Coalition for the Liquidation of Art 1970 kritisiert hatte, wäre der Vorgang, jemanden als „Künstler“ zu titulieren, damit verbunden, jemand anderem die gleiche Möglichkeit zur Vision abzusprechen.[850] Home folgte diesem Gedanken und bezeichnete in seinen *Art-Strike*-Texten den Mythos des Genies als die ideologische Begründung für Ungleichheit und Unterdrückung.[851] Er beschrieb den Glauben des Künstlers an seine überhöhte Stellung als hemmenden Faktor, um die herrschende Schicht in der Gesellschaft rigoros kritisieren zu können. Weiter erläuterte er, dass diejenigen, die ihre Identität durch ihren Widerstand gegen die Welt definieren, daran interessiert seien, den Status quo beizubehalten, um ihre Identität nicht zu verlieren.[852] Demnach lautete seine Forderung: „To change the world it is necessary to abandon those character traits

---

[847] Seine Überlegungen zur Identitätsbildung in der Gesellschaft durch Spiel und Simulation erklärte Home wie folgt: „So, for example, the role-playing games of ‚children‘ come to serve as preparation for the limited roles ‚children‘ are forced to ‚live‘ out upon reaching ‚maturity‘. Similarly, before an individual can become an artist (or nurse, toilet cleaner, banker &c.), they must first simulate the role; even those who attempt to maintain a variety of possible identities, all to quickly find their playful simulations transformed (via the mechanics of law, medical practice, received belief &c.) into a fixed role within the prison of the ‚real‘ […].“ Home 1989b, S. 3. Siehe dazu weiter ebd. Zum Aufbau von Homes Künstleridentität s.o.

[848] Stewart Home zitiert nach Reynolds 1991.

[849] Vgl. Home 1987d.

[850] Vgl. International Coalition for the Liquidation of Art 1970 (TA). Die International Coalition for the Liquidation of Art ist jene Organisation, durch die Metzger 1970 vor der Tate Gallery gegen die damalige Situation auf dem Kunstmarkt demonstrierte, siehe Kapitel: II.1.3.2. Metzgers kunstpolitische Organisation und Demonstration.

[851] Vgl. Home 1989b (SHA).

[852] Vgl. Home 1987d.

which aid survival in capitalist society."[853] In diesen Worten klingt bereits die grundlegend neue Bedeutung an, die die Idee des Kunststreiks durch Stewart Home erhalten sollte, indem er ihn als Akt des Klassenkampfes im kulturellen Bereich konzipierte.[854] Dies bedarf einer näheren Erläuterung.

Das erste Manifest *Art Strike 1990–1993* erklärte: „The importance of the Art Strike lies not in its feasibility but in the possibilities it opens up for intensifying the class war."[855] Die Kritik an der kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung sowie am Kunstsystem verbindet die Aktivitäten der Künstler Gustav Metzger und Stewart Home miteinander. Der Klassenkampf ist jedoch eine Thematik, mit der sich Metzgers Aufruf nicht beschäftigt hatte und durch die Home den *Art Strike* direkt in eine politische Richtung lenkte. In der von ihm vorgenommenen Umgestaltung der Idee tritt die Auseinandersetzung mit kommunistischem Gedankengut verstärkt in den Vordergrund. Zu dem Unterschied zwischen den Konzepten *Years without Art* und *Art Strike* erklärte Home:

> [...] I am within communist politics, whereas Metzger is somewhere on the left, but as far as I know, he's not into the straighter communist theory that I am into. He just wanted to come up with a fairer distribution for artists and get over the gallery system, which is reformist rather than a revolutionary program.[856]

In das Konzept des *Art Strike* wurden somit die Ideen zur radikalen und weitreichenden Transformation der Gesellschaft eingepflanzt, die Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem von Karl Marx und Friedrich Engels formuliert worden waren.[857] Um diese neue Ausrichtung zu verstehen, sollen einige Grundzüge der basierenden Theorie vergegenwärtigt werden. So hatten Marx und Engels eine kapitalistische Gesellschaft kritisiert, die sich mehr und mehr in zwei feindliche Lager spaltete, „in zwei große, einander direkt gegenüberstehende Klassen: Bourgeoisie und Proletariat."[858] Mit „Bourgeoisie" wurde die Klasse der modernen Kapitalisten beschrieben,

---

[853] Ebd.

[854] Vgl. Home 1989b.

[855] Ebd. In der Lektüre von Homes Texten rund um Neoism und *Art Strike* kann es verwirrend sein, dass dieser an einer Stelle den *Art Strike* mit „class war", also dem Klassenkampf in Verbindung setzt und an anderer Stelle von Class War als Teil seiner Avantgarde-Historie spricht – so folgt in *The Assault on Culture* das Kapitel *Class War* direkt nach dem Neoismus-Kapitel. Vgl. Home 1991b. Bei Letzterem handelt es sich jedoch um eine Organisation, die 1983 zuerst als Zeitung gegründet wurde, und unter der Leitung von Ian Bone durch Kampagnen wie *Bash The Rich* (1985) den Anarchismus in die britischen Medien brachte. Class War war dabei weniger traditionelle Arbeiterbewegung, die Propaganda der Gruppierung richtete sich mehr auf den extremen Bereich der Punk-Szene. Vgl. Home 1991d. Zu Class War siehe weiter Bone 1991. Home war vor allem von der Fähigkeit der Organisation, Skandalpresse zu generieren, fasziniert. Obwohl die Neoisten vornehmlich im Kunstbereich und Class War im politischen Bereich tätig waren, bezeichnete Home beide Bewegungen als die „wahren Erben" der Dadaisten und Situationisten. Vgl. Home 1995d.

[856] Home Interview (LGA).

[857] Zu Karl Marx siehe beispielsweise Iorio 2003.

[858] Engels / Marx 2012, S. 255.

die als Besitzer der gesellschaftlichen Produktionsmittel das „Proletariat“ ausnutzen. Diese Klasse der Arbeiter verfügt dem hingegen über keinerlei eigene Produktionsmittel und ist darauf angewiesen, ihre Arbeitskraft zu verkaufen, um ihre Lebenshaltung zu sichern.[859] Grundlegender Gedanke der kommunistischen Ordnung ist dabei das Streben nach der Auflösung der Klassen. In der visionierten Gesellschaft soll keine Unterscheidung zwischen Produzenten und Konsumenten mehr bestehen, wodurch es zur Gleichstellung aller kommen würde. Der Bereich der Ästhetik wurde dementsprechend von Marx als etwas gesehen, das nicht nur bestimmten Menschen wie den Künstlern vorbehalten, sondern in jedem Menschen angelegt ist: Jeder trage die Möglichkeit zur Kreativität in sich. Durch die Einrichtung des Arbeitsplatzes im kapitalistischen System wurde der Arbeiter jedoch dazu gezwungen, immer wieder die gleiche Aktivität auszuführen. Intellektuelle und handwerkliche Beschäftigungen sind von ihm ferngehalten und er führt ein sehr beschränktes Leben. Im Kontrast dazu steht der Künstler, der sich all der Handlungen bedient, die nötig sind, um ein Kunstwerk zu erschaffen, und der sich dadurch gleichermaßen intellektuellen wie ästhetischen Aufgaben widmet. Somit kommt es nach Marx und Engels im Kapitalismus zu einer Trennung zwischen den Arbeitern als Konsumenten und den Künstlern als Produzenten.[860] Nach ihren Vorstellungen würde die Auflösung der Klassen jedoch dazu führen, dass jeder nicht nur auf eine Tätigkeit beschränkt wäre, sondern in jedem Feld, das ihn interessiert, aktiv sein könnte.[861] Die Gesellschaft bestimmt dabei die generelle Produktion, was es dem Einzelnen ermöglicht, sich mit verschiedenen Dingen zu beschäftigen:[862]

> [...] to hunt in the morning, fish in the afternoon, rear cattle in the evening, criticise after dinner, just as I have in mind, without ever becoming hunter, fisherman, shepherd or critic.[863]

Durch die zur Krise führenden Entwicklungsgesetze des kapitalistischen Systems hatten Marx und Engels 1847 eine Revolution der Arbeiterklasse prophezeit. Sie sahen die Kämpfe zwischen den Klassen als die Triebkräfte der menschlichen Geschichte an.[864] In Homes Konzept vom *Art Strike* finden sich ihre Ideen wieder, in-

---

[859] So die Anmerkung von Friedrich Engels zur englischen Ausgabe des *Manifests der Kommunistischen Partei* 1988. Vgl. Engels / Marx 2012, S. 253.

[860] Vgl. Suchin 1989, S. 31.

[861] So führten Marx und Engels aus: „The exclusive concentration of artistic talent in particular individuals, and its suppression in the broad mass which is bound up with this, is a consequence of division of labour. If, even in certain social conditions, everyone was an excellent painter, that would not at all exclude the possibility of each of them being also an original painter, [...]. In a communist society there are no painters but at most people who engage in painting among other activities.“ Engels / Marx 2004, S. 109. Vgl. auch Suchin 1989, S. 31.

[862] Vgl. Engels / Marx 2004, S. 53; McLellan 1975, S. 67.

[863] Engels / Marx 2004, S. 53.

[864] Vgl. Engels / Marx 2012, S. 253-254. So hatten Marx und Engels 1847 in ihrem *Manifest der Kommunistischen Partei* gefordert: „Mögen die herrschenden Klassen vor einer kommunistischen Revoluti-

dem von ihm die überhöhte Stellung des Künstlers und der Prozess der Definition von „Kunst“ mittels bestimmter Personen in Machtpositionen kritisiert wird. Durch die neue Bedeutungsebene des Kunststreiks als Akt des Klassenkampfs befinden sich in den Manifesten Begrifflichkeiten wie „Proletariat“ und „Bourgeoisie“. Es wird von der „Propaganda“ der Idee gesprochen und der Künstler als „kultureller Arbeiter“ bezeichnet, der in den Streik treten sollte.[865] Zudem brachte Home den *Art Strike* mit den Bestrebungen der Situationistischen Internationale und der Kritik in Guy Debords *Gesellschaft des Spektakels* (1968) in Verbindung. Debord prangerte an, wie der Konsument in der kapitalistischen Gesellschaft zum Zuschauer geworden war, wobei er ihn dazu verurteilt sah, bedeutungslose Veranstaltungen und wertlose Produkte zu konsumieren.[866]

Zusammengefasst bedeutet dies, dass Home den *Art Strike* als Simulation der Taktik des Arbeiterstreiks im kulturellen Bereich konzipierte, um damit die tägliche Realität des Klassenkampfes in das Blickfeld der Personen in Positionen kultureller Macht zu bringen. Wie die Manifeste bekannt gaben, sollten Akademiker, Intellektuelle, Künstler usw. dazu gebracht werden, zu zeigen, „auf welcher Seite“ sie stehen. Der *Art Strike* richtete sich gegen ihre politische und kulturelle Domination, war als Kampfwerkzeug konzipiert und hatte die Funktion, die „Propaganda des Proletariats“ weiter zu verbreiten.[867] Um das in seiner Gänze zu begreifen, muss abschließend die Verbindung des *Art Strike* mit den Vorstellungen vom Generalstreik erklärt werden.[868] So forderte das Manifest *Art Strike 1990–1993*:

> The deep feelings aroused by the strike bring out the most noble qualities of the proletariat. Thus both the General Strike and the Art Strike should be understood in terms of social psychology, as intuitive mental pictures, rather than actions which have been rationally theorised.[869]

---

on zittern. Die Proletarier haben nichts in ihr zu verlieren als ihre Ketten. Sie haben eine Welt zu gewinnen. Proletarier aller Länder, vereinigt euch!“ Ebd., S. 290. In seiner Referenz auf die kommunistische Ideologie bejahte der *Art Strike* weniger ein bereits vorhandenes System eines kommunistisch bzw. sozialistisch regierten Landes, sondern vielmehr die von Marx und Engels in der Theorie beschriebene Utopie des Kommunismus. Zu Homes Überlegungen der Gestaltung des Kunstsystems in sozialistisch regierten Ländern im Zuge der *Art-Strike*-Debatte siehe Home 1989c.

[865] Vgl. Home 1989b; ders. 1989b (SHA); ders. 1993.

[866] Vgl. Wilbur 1994, S. 6. Debord erklärte über den Konsumenten in der kapitalistischen Gesellschaft: „Zweifellos lässt sich das im modernen Konsum aufgezwungene Pseudobedürfnis keinem echten Bedürfnis oder Begehren entgegensetzen, das nicht selbst durch die Gesellschaft oder ihre Geschichte geformt wäre. Aber die Ware im Überfluß existiert als der absolute Bruch einer organischen Entwicklung.“ Debord 1996, S. 55.

[867] Vgl. Home 1989b.

[868] Der Generalstreik bedeutet die gezielte Arbeitsniederlegung aller Arbeitnehmer in einem bestimmten Sektor, mit dem Ziel, die gesamte Wirtschaft des Streikgebietes zum Stillstand zu bringen. Vgl. Brockhaus: Generalstreik.

[869] Home 1989b.

Neben den Ideen von Marx und Engels waren damit auch die Gedanken des französischen Sozialphilosophen Georges Sorel von Bedeutung.[870] Dieser war selbst sowohl geprägt von den Ideen Marx' als auch von denen des Syndikalismus. Die aus Frankreich ausgehende Arbeiterbewegung hatte sich Ende des 19. Jahrhunderts vor allem in Form von Gewerkschaften organisiert und dabei Streiks, Demonstrationen und andere Kampfformen als politische Mittel im revolutionären Kampf gegen den Kapitalismus begriffen.[871] In seinem Hauptwerk *Über die Gewalt* (1908) hatte Sorel seine Vorstellungen vom Mythos des Generalstreiks dargelegt und erklärt, dass man sich die Revolution vorstellen müsse, damit sie sich ereigne, da sich nicht prognostizieren lasse, wann und wie sie ausbreche. Die syndikalistische Idee vom Generalstreik sollte eine solche Projektion des Willens sein – ein Mythos mit der Vision der Revolution als höchstes Ziel:[872]

> Strikes have engendered in the proletariat the noblest, deepest, and most moving sentiments that they posses; the General Strike groups them all in a co-ordinated picture, and, by bringing them together, gives to each one of them its maximum of intensity.[873]

Mit seiner Referenz an den Generalstreik war der *Art Strike* von Home folglich als ein ebensolcher Mythos konzipiert worden, als eine Vision, die zur (Nicht-)Handlung bewegt.[874] Dabei sollten in der Debatte die in den Manifesten angesprochenen Thematiken diskutiert werden und sowohl Themen der Ökonomie als auch der Revolution oder der Selbstbestimmung zur Sprache kommen.[875] Nicht alle, die sich später mit dem *Art Strike* auseinandersetzten, standen gleichermaßen mit der kommunistischer Literatur in Verbindung, die das Konzept prägte. Dennoch wurden viele der Inhalte weitergetragen.[876]

Nachdem dargelegt wurde, in welcher Weise der *Art Strike* von Home mit dem Klassenkampf in Verbindung gebracht wurde, stellt sich die Frage, welche gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen diese Umgestaltung von Metzgers Idee mitbestimmten. So hatten sich die wirtschaftspolitischen und gesellschaftlichen Kri-

---

[870] Vgl. Sorel 1969.
[871] Vgl. Portis 1983, S. 103-108.
[872] Vgl. Berding 1969, S. 106-107; Sorel 1969.
[873] Sorel 1989. Home bediente sich seinem Manifest *Art Strike 1990–1993* auch rhetorisch bei Sorel. Vgl. Home 1989b.
[874] Vgl. Home 1993. Die Beschäftigung mit Sorel und dem Syndikalismus trug wohl auch dazu bei, dass der eine Zeit lang von Home verfolgte Slogan „refusal of creativity" zugunsten von „Art Strike" wieder abgelegt wurde. So erklärte Eliot: „We found that people responded to the term ‚Art Strike' because it's confrontational and brings together ideas from what are traditionally considered to be two autonomous realms – the economic and the cultural […] the strike is ultimately the means of revolution." Karen Eliot zitiert nach MacLeod 1989, S. 6.
[875] Vgl. Karen Eliot zitiert nach MacLeod 1989, S. 6.
[876] Vgl. Home Interview (LGA).

sen, die sich zwischen 1974 und 1985 in Großbritannien ereignet hatten, auf das Konzept ausgewirkt. Hierzu erklärte Home:

> Indeed I can understand why Gustav could seriously propose an art strike in 1974, because that was at the beginning of the time with all the crises and the whole series of defeats for working class movements following after 1974.[877]

Es ist somit ein Blick zurück auf die Ereignisse in dieser Zeit zu werfen. Tatsächlich war es direkt im Jahr 1974 zwischen der britischen Regierung und den Gewerkschaften der Bergarbeiter zu einer heftigen Auseinandersetzung um Lohnzahlungen der staatlich geführten Zechen gekommen. Gleichzeitig hatte die – durch die Ölkrise bedingte – Energieknappheit dazu geführt, dass die Regierung Heath beschlossen hatte, die Industriebetriebe nur noch an drei Tagen produzieren zu lassen. Die Folge war ein starker Anstieg der Arbeitslosenzahlen.[878] Durch das Kräftemessen der Regierung mit den Arbeitern herrschte während der darauf folgenden Wahlen das Klima einer nahenden Arbeiterrevolution.[879] In den nächsten Jahren kam es zu weiteren Entwicklungen, die sich nicht nur auf Homes politische Ansichten, sondern auch auf sein Verständnis von der Streik-Thematik ausgewirkt haben müssen. So hatte, nach diversen Notstandsmaßnahmen der Labour-Regierung, der berüchtigte Winter of Discontent 1978/79 Land und Regierung lahmgelegt, wobei es im Kampf gegen zu niedrige Löhne erneut zu ausgedehnten Streiks der Gewerkschaften im öffentlichen Bereich gekommen war. Die Demonstration der Macht der Gewerkschaften hatte das Ende der Regierung von James Callaghan zur Folge. Margaret Thatcher verkündete – in der Atmosphäre der Lethargie durch die sich verschlechternde ökonomische Lage – ihre Botschaft des radikalen Kurswechsels.[880] Teile der Arbeiterklasse unterstützten zwar aus Enttäuschung gegenüber Labour die Tories und Thatcher. Dennoch kam es unter der Politik von Thatcher als Premierministerin zu einer wachsenden Kluft zwischen einer Schicht von Aufsteigern und einer immer stärker verarmenden unteren Mittelschicht und Arbeiterklasse.[881] Diese gesellschaftliche Entwicklung war maßgeblich an Homes neuer Ausrichtung des Kunststreik-Konzepts beteiligt. Zum Schlüsselerlebnis wurde damals der Streik der britischen Bergarbeiter – der Miner's Strike – 1984/85. Während die wachsende Arbeitslosigkeit auf die 20 Prozent zusteuerte, begann die „eiserne Lady" Margaret Thatcher mit der rücksichtslosen Umgestaltung des gesamten sozioökonomischen Systems: Dies beinhaltete die Privatisierung der meisten staatlichen Bereiche (von der Post bis zur

---

[877] Ebd.

[878] Vgl. Anonym 1974; Boel 1989, S. 42-48; Stewart Home zitiert nach Ayers 2009; Winterton / Winterton 1989, S. 9. Die Unruhen von 1974 hatten ihren Vorläufer 1926 im ersten Generalstreik der englischen Geschichte sowie im Bergarbeiterstreik von 1972. Vgl. Boel 1989, S. 29-43.

[879] Vgl. Stewart Home zitiert nach Ayers 2009.

[880] Vgl. Schmidt 2011, S. 232-233, 287.

[881] Vgl. ebd., S. 291, 298.

Eisenbahn), die rigorose Zusammenstreichung sozialer Hilfen sowie die Umstellung der Energieversorgung von Kohle auf Atomkraft. Ein Großteil der Kohlezechen sollte geschlossen werden, mindestens 70.000 Arbeitsplätze waren bedroht.[882] Um sich gegen die Schließungen zu wehren, waren jedoch am 12. März 1984 130.000 Bergleute in den Streik getreten.[883] Da Bergarbeiterstreiks bereits 1974 (sowie 1972) die damalige Regierung in die Knie gezwungen hatten, waren sie schon fast zu alltäglichen Machtdemonstrationen der Arbeiter geworden. Die Tory-Regierung hatte sich diesmal allerdings vorbereitet und Kohlereserven angelegt, sodass die Arbeiter über keine Druckmittel mehr verfügten.[884] Durch die sehr enge Definition von erlaubten Streiks gewerkschaftspflichtiger Betriebe im Employment Act von 1982 konnte der Streik zudem von der Regierung kriminalisiert werden.[885] Gegen die Streikenden wurde mit allen Mitteln vorgegangen: juristisch, politisch, propagandistisch, militärisch und sogar nachrichtendienstlich.[886] Streikbrechern wurden Belohnungen versprochen, Gewerkschaftsmitglieder und ihre Familien wurden überwacht und bedroht, die Arbeiter der mobilen Streikposten wurden mit Knüppeln und Schlagstöcken attackiert. Der Zustand ähnelte mehr einem Bürgerkrieg denn einem Arbeiterkampf. Neben der gezielten Polarisierung der Bevölkerung setzte die Regierung durch Fehlinformationen zudem auf eine Spaltung der Arbeiterschaft, was ihr gelang. Sogar die traditionell eng mit den Bergarbeitern verbundene Stahlarbeitergewerkschaft distanzierte sich, wodurch es nicht zum angestrebten Generalstreik kam.[887] Da es keine Streikkassen gab, verarmten die Streikenden außerdem rasch, schließlich endete der Streik 1985, fast ein Jahr, nachdem er begonnen hatte.[888] Die Folgen waren verheerend. Zahlreiche Zechen wurden geschlossen, nur ein Bruchteil der Arbeiter behielt ihre Stellen. Ganze Regionen verfielen in Agonie, Drogenkonsum und Selbstmordraten stiegen sprunghaft an. Die mächtige Gewerkschaft der Bergarbeiter schrumpfte zur Bedeutungslosigkeit. Der somit ermöglichte Umstieg Großbritanniens in die New Economy stellte für die Regierung und die kapitalistischen Vertreter des Landes den ersehnten Fortschritt dar, für die Arbeiterklasse

---

[882] Vgl. Childs 1997, S. 243-245; Seiffert 2008, S. 173. Das Industrieland Großbritannien war bis dahin von Kohle als Energielieferant abhängig gewesen. Anfang der 1980er-Jahre waren Bergbau und Stahlindustrie die wichtigsten Branchen und in manchen Regionen die einzigen Bereiche, in denen man Arbeit finden konnte. Vgl. Childs 1997, S. 243-245; Jones / Macintyre / Wilsher 1985, S. 4-6.

[883] Vgl. Hugo 2001, S. 141-147.

[884] Vgl. Jones / Macintyre / Wilsher 1985, S. XI; Seiffert 2008, S. 173-174; Winterton / Winterton 1989, S. 144.

[885] Vgl. Childs 1997, S. 219; Schmidt 2011, S. 322. Siehe auch Winterton / Winterton 1989, S. 152.

[886] Siehe dazu weiter Winterton / Winterton 1989, S. 144-182.

[887] Es verweigerten zwar Hafen- und Transportarbeiter die Beförderung von Kohle und es fanden vereinzelte Solidarstreiks statt. Zudem wurden Spenden für die Bergarbeiter gesammelt. Insgesamt verhielt sich die britische Arbeiterklasse jedoch – auch aus Angst um ihre eigenen Arbeitsstellen – passiv. Vgl. Seiffert 2008, S. 176.

[888] Vgl. Jones / Macintyre / Wilsher 1985, S. 254-256; Schmidt 2011, S. 323; Seiffert 2008, S. 175-176.

bedeutete er jedoch den Verlust der über Jahrhunderte mühsam erkämpften Zugeständnisse:[889] „Es war kein Streik um Arbeitsbedingungen, sondern ein auf die Spitze getriebener Machtkampf zwischen Arbeit und Kapital.“[890] Noch Ende der 1970er-Jahre hatte nur ein Prozent der britischen Bevölkerung unter der Armutsgrenze gelebt und die gesellschaftliche Kräftekonstellation Großbritanniens hatte aus drei gleichwertigen Akteuren bestanden: Regierung – Arbeitgeber – Gewerkschaften. Nach dem Bergarbeiterstreik aber waren die ehemaligen Machtverhältnisse zerstört. 1992 lag die Armutsrate bei 21 Prozent.[891]

Stewart Home selbst bezog oft Arbeitslosengeld, wodurch er direkt mit der wirtschaftlichen Problematik der Arbeiter konfrontiert wurde. Zudem stand er in Verbindung mit dem Gedankengut aus der Punkszene, die sich in den 1970er-Jahren als Subkultur einer Generation Jugendlicher aus der Arbeiterklasse entwickelt hatte. Mit der Ästhetik des Anti-Glamour setzten diese ein Zeichen des Widerstandes und wehrten sich laut gegen den Konsumkult und die sich ausbreitende soziale Verelendung. Durch diese gesellschaftlichen Wurzeln des Künstlers erhielt der *Art Strike* seine Bedeutung als Akt des Klassenkampfes. Dabei wurde er in eben jenem Jahr ausgerufen, als der Miner’s Strike seine Niederlage bekannt geben musste, mit weitreichenden Folgen für das soziale Gefüge Großbritanniens.[892]

III.2.2.2. Verknüpfung mit Streiks und Demonstrationen in der Kunst

Das Konzept des *Art Strike* wurde nun dargelegt. Um Stewart Homes Beitrag dazu gänzlich zu erfassen, gehört allerdings auch die Beachtung der von ihm erstellten „Kunststreik-Historie“. Diese schrieb er in den Texten und Manifesten zur Bewerbung des Streiks nieder, indem er vergleichbare historische Ideen aufzeigte. Als ersten Referenzpunkt verwies er auf Alain Jouffroys Aufsatz *What’s to be done about Art?* aus dem Jahr 1968, da hier ebenfalls der Begriff des „Art Strike“ verwendet wurde. Jouffroy führte darin die Idee eines Streiks aus, nach dessen Konzept Künstler statt Kunst revolutionäre Ideen, Formen und Techniken produzieren sollten.[893] Danach rekapitulierte Home die Idee der New York Artists Against War, Repression and Racism. Die Vereinigung von Künstlern, Kunsthändlern, Museumsmit-

---

[889] Vgl. Richards 1996, S. 227; Seiffert 2008, S. 176.

[890] Seiffert 2008, S. 177. Vgl. dazu Winterton / Winterton 1989, S. 1.

[891] Vgl. Childs 1997, S. 238; Marks 2008, S. 179, 182. Zum Ausgang des Miner’s Strike siehe auch Richards 1996, S. 205-207.

[892] Vgl. Henry 1989, S. 67. Zur Entwicklung der Punkbewegung siehe auch Schmidt 2011, S. 234, 275. Zu Homes Verbindung zur Punkmusik siehe Kapitel: III.1.2.1. Stewart Homes Prä-Neoismus-Aktivitäten.

[893] Vgl. Home 1991a; Jouffroy 1968, S. 181, 201.

arbeitern und anderen Personen aus dem Kunstmarkt hatte unter anderem zu einem Tag der Schließung von Galerien und Museen aufgerufen. Daraufhin hatten am 22. Mai 1970 das Whitney, das Jewish Museum und einige Galerien geschlossen, während im Museum of Modern Art und im Guggenheim der Eintritt frei blieb. Später zerbrach die Koalition in verschiedene Fraktionen, bis zum Ende des Jahres lösten sich diese gänzlich auf.[894] Sowohl die Idee von Alain Jouffroy als auch die der Gruppierung New York Artists Against War, Repression and Racism diente Home bei der Werbung für den *Art Strike* als Beispiele dazu aufzuzeigen, wie vorherige Streik-Ideen die Kritik an der überhöhten Stellung des Künstlers nicht mit einbezogen hatten. Somit wurden sie von ihm als ungenügend bewertet.[895]

Weitere historische Anknüpfungspunkte wurden genannt, die teilweise gelungen, teilweise gescheitert waren. Home verwies auf den Vorschlag von Goran Dordevic, der im Februar 1979 einen mehrmonatigen internationalen Kunststreik von Englisch und Jugoslawisch sprechenden Künstlern ausgerufen hatte, um sich gegen die Unterdrückung der Künstler und ihre Entfremdung von den Ergebnissen ihrer Arbeit zu wehren. Die geringe Resonanz, die er erhielt, äußerte jedoch vor allem Zweifel an der Realisierbarkeit seines Streiks.[896] Im Gegensatz dazu war es im Osten von Europa zu erfolgreich durchgeführten Protesten gekommen. Während des Kriegsrechts in Polen lehnten es die lokalen Künstler ab, in staatlichen Galerien auszustellen und entzogen der herrschenden Klasse die Kultur. Später kündigten in Prag über 500 Schauspieler, Theaterdirektoren und Regisseure (vorwiegend Mitglieder der kommunistischen Partei) einen einwöchigen Streik an, um gegen die Gewalt des Staates zu protestieren. Anstatt aufzutreten, sollte mit den Besuchern über die aktuelle politische Situation diskutiert werden.[897]

Home stellte mit seiner „Geschichte des Kunststreiks“ in seinen Texten und Manifesten lediglich stichpunktartig die Referenzpunkte für den *Art Strike* dar. Eine ausführliche Analyse wäre hingegen schwierig gewesen, da es sich bei den genannten Kunststreiks oft um Ereignisse handelt, zu denen kaum Quellenmaterial existiert. Meist wurden sie in kurzen Texten ausgerufen oder fanden lediglich in kleinen Zeitungsartikeln Erwähnung, die Rezeption fiel durch mangelndes Interesse anderer

---

[894] Vgl. Home 1991a; New York Artists Against War, Repression and Racism 1970; Rose 1970, S. 56.

[895] Vgl. Home 1991a.

[896] Vgl. Dordevic u.a. 1991; Home 1991a. Unter den circa 40 Antworten, die Dordevic erhielt, sprachen sich verschiedene Künstler gegen seinen Vorschlag aus. Darunter befanden sich Persönlichkeiten wie Carl Andre („To change the art system one must change the world system.“ Carl Andre zitiert nach Dordevic u.a. 1991), Daniel Buren („Personally I am already on strike of producing any new form in my work since 1965 (i.e. 14 years). I don't see what I could do more […].“ Daniel Buren zitiert nach ebd.), Hans Haacke („Rather than withholding socially critical works from the art-system every trick in the book should be employed to inject such works into the mainstream artworld […].“ Hans Haacke, zitiert nach ebd.) oder John Latham („I am in complete agreement with what you say about institutions although it would be unproductive for me to join a strike […].“ John Latham zitiert nach ebd.).

[897] Vgl. Home 1991a; Reuters 1989.

aus. Dabei muss klargestellt werden, dass Home bei seiner Geschichtsschreibung auch nicht den Anspruch verfolgt hatte, eine vollständige Historie des Kunststreiks zu erstellen. Um diese niederzuschreiben, müssten weitere Versuche und Formen des Streiks von Künstlern hinzugefügt werden.[898] Stattdessen verfolgte der Künstler mit der erstellten Historie zwei Ziele: Einerseits wurde der *Art Strike* durch die genannten Anknüpfungspunkte in die Kunstgeschichte eingebunden, auf der anderen Seite wurde seine Einzigartigkeit betont. Während sich die historischen Vorgänger meist gegen spezielle Regime wandten oder spezielle Änderungen in der Kunstwelt erzielen wollten, ging es Home ja umfassender um die Hinterfragung der Daseinsberechtigung der Kunst sowie um die Kritik am Selbstbewusstsein des Künstlers.[899] Somit legte Home durch die Historie dar, wie der von ihm propagandierte Streik über vorherige Versuche hinausgehen wollte.

Der *Art Strike* wurde von Home allerdings noch mit einem weiteren historischen Punkt verbunden, beziehungsweise genauer gesagt, mit einem weiteren Künstler. Zwar zog der amerikanische Philosoph, Musiker und Anti-Kunst-Aktivist Henry Flynt Demonstrationen dem Streik vor, dennoch bediente Home sich an seinen Ideen, um für den Kunststreik zu werben.[900]

Flynt, der als Begründer des Begriffs „Concept Art" gilt, war seit Beginn der 1960er-Jahre vor allem im Bereich der Musik und in Zusammenarbeit mit La Monte Young aktiv gewesen. Ab 1962 hatte er jedoch damit begonnen, den Kunstmarkt immer mehr zu hinterfragen, wobei er die absolute Subjektivität des Geschmacks betonte und die soziale Reglementierung der Funktion von Kunst kritisierte. Während seiner Anti-Kunst-Kampagne begann er damit, in Lectures die „Avantgarde-Kunst" anzugreifen. Der Begriff „Art" sollte abgeschafft, durch „general acognitive culture" und später „verambusement" sowie letztendlich „brend" ausgetauscht werden.[901] Das 1968 veröffentlichte Pamphlet *Down with Art!/Art or Brend?* veranschaulicht seine Gedankengänge: Flynt bemängelte darin die Rechtfertigung des Künstlers, seine Betätigung als „wissenschaftlich" zu klassifizieren, wie es Komponisten wie La Monte Young, Milton Babbitt oder Karlheinz Stockhausen getan hatten. Dabei warf er

---

[898] Zeitgleich zur *Art-Strike*-Propaganda kam es zu weiteren unabhängigen Ereignissen ähnlicher Thematik: In den USA hatten sich Proteste gegen Kürzungen von Kunst-Zuschüssen und der damit einhergehenden Problematik der Zensur entwickelt. In Washington gab es 1989 den *Corcoran Gallery Boykott*, der ebenfalls einen *Day without Art* beinhalten sollte, wobei Galerien dazu aufgefordert wurden zu schließen oder Aids-Benefizveranstaltungen abzuhalten. Vgl. Anft 1991; Anonym 1989; Marchart 1997, S. 49. Eine umfassendere „Kunststreik-Historie" müsste außerdem weitere Beispiele von einzelnen Künstlern beachten, die aus unterschiedlichsten Intentionen allein in den Kunststreik gingen. Um (neben Gustav Metzger) nur einen weiteren zu erwähnen: Das konzeptuelle Kunstprojekt von Tehching Hsieh beinhaltete die einjährige Ablehnung der Kunst-Herstellung, der Kunst-Betrachtung sowie der Kunst-Reflexion. Vgl. Carr 1991.

[899] Vgl. Karen Eliot zitiert nach Anft 1991.

[900] Vgl. Flynt Homepage: About Henry Flynt.

[901] Vgl. ebd.

Stockhausen vor, dass seine Bezeichnung von „wissenschaftlicher Musik“ mit der Unterdrückung der Kultur der „niedrigeren Klassen“ und „minderwertigeren Rassen“ einhergehen würde. Hier wird die Verbindung zum Konzept des *Art Strike* als Akt des Klassenkampfs deutlich.[902] In seinem Pamphlet folgerte Flynt:

> When one artist shows his latest production to another, all he can usually ask is ‚Do you like it?' Once the scientific justification of art is discredited, the artist usually has to admit: If you don't like or enjoy my product, there's no reason why you should ‚consume' it.[903]

Weiter erklärte Flynt, dass der Wert eines Kunstgegenstandes auch ohne die individuelle Wertung existent wäre, obwohl dieser nur durch seine Fähigkeit zu gefallen generiert werden würde. Diesen „Widerspruch“ der Kunst ließ für ihn die „Kunst“ hinter „brend“ zurückstehen, einen Begriff, den er für das reine Gefühl des „Gefallens“, unabhängig vom Objekt einsetzte.[904] Als Ausdruck seiner Kritik an der Kunstwelt, geistig verbunden mit den marxistischen Utopien, begann Flynt 1963 schließlich mit seiner öffentlichen Kampagne gegen kulturelle Institutionen. Zusammen mit Tony Conrad und Jack Smith positionierte er sich am 27. Februar vor dem Lincoln Center, dem MOMA und einem weiteren New Yorker Museum, um mit umgehängten Spruchtafeln zu fordern: „Demolish Serious Culture“.[905] Außerdem entschloss er sich dazu, seine eigenen künstlerischen Werke nicht mehr zu benötigen und zerstörte die meisten von ihnen. In den darauf folgenden Jahren zog er sich immer mehr aus der Kunst zurück und beschäftigte sich mit linkem Aktivismus und den Ideen der kommunistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung nach Marx.[906]
Als Stewart Home 1989 das *Art Strike Handbook* veröffentlichte, ließ er darin Flynts Pamphlet *Down with Art!/Art or Brend?* erneut abdrucken.[907] In der 11. *SMILE* Ausgabe publizierte er ein Interview, das er im März 1989 mit diesem geführt hatte.[908] Somit floss Flynts Kritik an der Definition von Kunst und ihrer überhöhten Stellung in die *Art-Strike*-Debatte mit ein. In der 11. *SMILE* Ausgabe befindet sich zudem das von Home im Kollektiv geschriebene *Art-Strike*-Manifest *Demolish Serious Culture*,

---

[902] Vgl. Flynt 1989, S. 18. Zum Konzept des Kunststreiks als Beitrag zum Klassenkampf s.o.
[903] Flynt 1989, S. 18.
[904] Vgl. ebd., S. 19. So schrieb Flynt: „It is now possible to say that much art and entertainment are pseudo-brend; that your brend is the total originality beyond art; that your brend is the absolute self-expression and the absolute enjoyment beyond art. Can brend, then, replace art, can it expand to fill the space now occupied by art and entertainment? To ask this question is to ask when utopia will arrive […].“ Ebd.
[905] Am nächsten Tag hielt Flynt eine Lecture in Walter de Marias Loft und las aus seinem Text *From Culture to Veramusment*. Vgl. Flynt Homepage: About Henry Flynt; ebd.: Photos of Henry Flynt.
[906] Vgl. Flynt Homepage: About Henry Flynt.
[907] Vgl. Flynt 1989.
[908] Vgl. Home 1989 (SHA).

dessen Titel ein Plagiat von Flynt darstellt.[909] Der Slogan sollte schnell zu einem der Bekanntesten in der *Art-Strike*-Propaganda werden.[910]

Folglich ist zu resümieren: Nachdem Stewart Home sein Konzept vom Kunststreik durch seine Manifeste dargelegt und diesen als Akt des Klassenkampfes im kulturellen Bereich konzipiert hatte, historisierte er ihn in seinen Texten. Indem er Metzgers ursprüngliche Idee mit weiteren historischen Streiks von Künstlern verglich sowie mit den kunstkritischen Aktionen von Henry Flynt in Bezug setzte, verankerte er sie in der Kunstgeschichte. Damit war Homes Beitrag zum Konzept vom *Art Strike* geleistet. Die Debatte, die sein Aufruf zum Kunststreik auslöste, soll im Folgenden dargelegt werden. Nachdem sich Metzgers Idee bereits durch die Aneignung von Home verändert hatte, stellt sich die Frage: Entfernte sich der Kunststreik durch die Beteiligung weiterer Künstler noch mehr von seiner ursprünglichen Zielsetzung?

III.2.3. *Art Strike* als internationale Debatte

Zum umfassenden Verständnis des *Art Strike* ist vorauszuschicken, dass dieser einerseits als das Konzept von Stewart Home zu begreifen ist, bei dem der Künstler die Idee des Kunststreiks mit den für ihn wichtigen Thematiken zusammenführte. Andererseits entwickelte sich der *Art Strike* jedoch erst durch seine Bewerbung. Im Zuge dessen wurde er zu einer internationalen Debatte, die keiner festgelegten Struktur mehr folgte und sich immer unabhängiger von Home – und dem ursprünglichen Konzept von Metzger – gestaltete. Durch die zahlreichen Beteiligten wurde die Idee vom Kunststreik mit verschiedensten Gedanken angereichert. Die entstehende Diskussion, die zur Verbreitung des Streiks verwendeten Medien, die von ihm inspirierten Festivals, Konzepte und Aktionen, all dies bildet die Form des Konstrukts, das ebenfalls als *Art Strike* – in seinem zweiten Entwicklungsstadium – zu verstehen ist. Die Beiträge stammten hauptsächlich aus einem Personenkreis aus den Bereichen Mail Art und Neoism.[911] Der *Art Strike* bliebe unverstanden, wenn man ihn in seinem zweiten Entwicklungsstadium nicht charakterisieren würde. Da der Fokus dieser Arbeit jedoch weiter auf der Darlegung der Weiterentwicklung von Metzgers Kunststreik-Idee durch Stewart Home liegt, verfolgt die nun anschließende Untersuchung nicht den Anspruch, die zahlreichen Inhalte der Debatte in ihrer Vollständigkeit wiederzugeben. Sie soll lediglich einzelnen Positionen eine Stimme verleihen.

---

[909] Vgl. Home 1989b (SHA).
[910] Ab den 1990er-Jahren sollte Home sich erneut den Aktivitäten Flynts widmen. Siehe Kapitel: III. 4.1. Homes Rückkehr in den Kunstbetrieb.
[911] Vgl. Home Interview (LGA).

Dabei führte die internationale *Art-Strike*-Propaganda zur Debatte, gleichzeitig war die Debatte Bestandteil der Propaganda.

III.2.3.1. Formierung der Art-Strike-Propaganda

Als Stewart Home damit begann, die Idee vom Kunststreik mittels Xerox-Handzetteln und Veröffentlichungen in *SMILE* zu verbreiten, machte er zuerst wenig Fortschritte, lediglich John Berndt (Baltimore, USA) und Tony Lowes (Cork, Irland) zeigten sich interessiert.[912] Das Konzept schien von Vielen nicht verstanden oder gar missverstanden zu werden. Um den Plagiarismus und den *Art Strike* erfolgreicher bewerben zu können, organisierte Home schließlich das erste Festival of Plagiarism 1988 in London.[913] Als sich daraufhin die weiteren Plagiarismus-Festivals entwickelten, breiteten sich die Konzepte aus. Neben der Verwendung von *SMILE*, das eines der wichtigsten Ventile für die Propagandaarbeit bleiben sollte, führte erneut die Nutzung des Mail Art Networks zur Weitergabe des Materials in andere Länder, bis in die USA:[914] „During the summer of 1989, the underground was awash with *Art Strike* propaganda.“[915] Den Ausgangspunkt der internationalen Ausbreitung markierte die Entstehung der Art Strike Action Committees (ASACs). Nachdem Stephen Perkins, Scott MacLeod und Aaron Noble bereits das Festival of Plagiarism in San Francisco organisiert hatten, gründeten sie Ende 1988 zusammen mit einigen anderen das erste Art Strike Action Committee – das ASAC (California).[916] Stewart Home, auf der Suche nach einer internationalen Organisationsform um für den Kunststreik zu werben, übernahm die Form. Er schloss sich mit dem befreundeten ehemaligen Kunststudenten James Mannox und Mark Pawson zusammen, wobei er Pawson bereits seit seiner ersten Beteiligung an einem neoistischen Apartment Festival 1984 kannte.[917] Zusammen formierten sie sich in London zum ASAC (UK). Des Weiteren entstanden das ASAC (Baltimore) um den Neoisten John Berndt, das ASAC (Eire) in Cork um den Mail Artist Tony Lowes sowie das ASAC (Latin America).[918] Die einzelnen Komitees bestanden jedoch nicht gerade aus zahlreichen Beteiligten, so setzte sich das ASAC (California) aus zehn, das ASAC (UK) nur aus

---

[912] Vgl. ebd.
[913] Zu den Festivals of Plagiarism siehe Kapitel: III.1.2.2. Die Konzepte Plagiarismus und Multiple Names.
[914] Vgl. Home 1993; Home Interview (LGA).
[915] Home 1993.
[916] Vgl. Home 1991a; Kaplan 1991.
[917] Vgl. Mannox 1991a. Zu Homes erster Beteiligung an einem APT und dem Zusammentreffen mit Pawson siehe Kapitel: III. 1.1. Aufbau und Programmatik.
[918] Vgl. Home 1991a; ders. 1993; Marchart 1997, S. 48.

den drei Mitgliedern zusammen.[919] Da das Eternal Network zur Verbreitung der Ideen verwendet wurde, war es erneut zur Beschäftigung des bekannten Personenkreises gekommen. Die meisten, die sich nun mit dem *Art Strike* auseinandersetzten, standen bereits mit Mail Art in Verbindung.[920] Zudem fanden sich in Baltimore vermehrt Personen aus dem Umfeld des Neoismus zur Propaganda zusammen. In ihren Handlungen agierten die einzelnen ASACs relativ autark, statt einer internationalen Zusammenarbeit teilte man sich lediglich die jeweiligen Aktionen mit.[921] So blieb auch Stewart Home nur vor Ort aktiv und ließ den anderen Komitees freien Umgang mit „seiner" Idee: „They did their own thing"[922]. In London traf sich das ASAC in eher wenig formalem Rahmen. Während Home die Post-Box der Gruppe kontrollierte, erfuhr er von den Aktivitäten der anderen und konnte weiteres Material versenden. Mail Artist Mark Pawson nahm eine weitere wichtige Rolle ein: Als Betreiber eines Shops für Drucksachen, Anstecker, Poster etc. ermöglichte er die Produktion von Werbematerial.[923]

Den Auftakt der Aktionen zur Bewerbung des Kunststreiks stellte die vom ASAC (California) organisierte *Art Strike Mobilization Week* dar, die vom 3. bis 8. Januar 1989 in der ATA Gallery in San Francisco stattfand.[924] Sie setzte sich aus einer Reihe von Veranstaltungen, Diskussionen, Performances, Dialogen, Gedichtvorträgen und direkten Aktionen zusammen. In zahlreichen Gesprächen wurde über Ästhetik und die Bedeutung des Streiks diskutiert.[925] Um die Debatte auszuweiten, produzierten alle ASACs massenweise Handzettel, auf denen sowohl eigenes als auch fremdes und in anderem Kontext entstandenes Textmaterial abgedruckt wurde. Man verteilte sie in Kunstinstitutionen und bei Künstlern zu Hause (Abb. 40).[926] Der *Art Strike* breitete sich in den, mit Neoismus und Mail Art verbundenen Underground-Magazinen und -Fanzines aus. Lesungen und Debatten wurden an verschiedenen Kunstschulen und Institutionen in den USA und England gehalten.[927]

---

[919] Vgl. Ball 1991; Mannox 1991a.

[920] Lediglich Scott MacLeod fokussiert sich mehr auf den Bereich der Performance Art, Lloyd Dunn eher auf Sound Art, Collage und Musik. Vgl. Home Interview (LGA).

[921] Vgl. ebd.

[922] Ebd.

[923] Vgl. Home Interview (LGA). Siehe auch Pawson Online-Shop.

[924] Im Dezember 1989 wurde hier außerdem eine *Art Strike Time Capsule* im Erdgeschoss vergraben, so Stewart Home in einer E-Mail vom 24. März 2013 an die Verfasserin. Vgl. Perkins 1989 (SHA).

[925] Vgl. Home 1991a; Kaplan 1991. Siehe auch ASAC (California) 1989 (SHA). Im Mai folgte in London die Ausstellung *Demolish Serious Culture*. Die Poster, die während der *Mobilization Week* entstandenen waren, wurden hier im CopyArt-Zentrum präsentiert. Dies ermöglichte den direkten Zugang zu Kopierern für die Produktion von weiterem Propagandamaterial. Vgl. ASAC (UK) 1989 (SHA).

[926] Vgl. ASAC (California / UK) o.J. (SHA); Home 1991a; Mannox 1991a.

[927] Vgl. Home 1991a. Wie Stewart Home berichtete, soll es der *Art Strike* sogar bis in die Medien des Mainstreams geschafft haben. Dazu konnten jedoch keine Belege gefunden werden. Vgl. ebd. Auch die „Art Strike Bibliography" von Seven by Nine Squares verzeichnet vor allem Artikel in Underground-Magazinen. Vgl. Seven by Nine Squares Homepage: Art Strike Bibliography.

Neben den tatsächlichen Aktionen der ASACs kam es jedoch auch zum Einsatz verschiedener Strategien zur Lenkung der Außenwirkung. Beispielsweise nutze man die unterschiedliche Lokalisierung der Komitees, wobei der Streik in den USA als eine Aktion aus England beschrieben und andersherum in England als Projekt aus Amerika beworben wurde. Besonders die Komitees in London und San Francisco arbeiteten mit dieser Form der Manipulation und bauschten die internationale Bedeutung dadurch künstlich auf. Weitere Strategien verfolgten das gleiche Ziel. So vermutete Home hinter der Anti-Art Strike Group, die sich in Baltimore entwickelt haben soll, eine ähnliche Werbetaktik:[928]

> My suspiciousness […] is that it was organised by the Art Strike Action Committee, because its goal was to spread propaganda, they did propaganda for themselves. But I don't know that for certain. I should have done one in London, too [laughs].[929]

Die Tatsache, dass selbst Home den Überblick über alle Entwicklungen verloren hat und nicht von deren genauer Bedeutung zu berichten weiß, verdeutlicht, wie viele verschiedene Personen sich ab 1989 mit der Verbreitung des *Art Strike* beschäftigten und wie eigenständig diese ihre Ideen weiter entwickelten: „There is no easy way to write about something as complex as the *Art Strike* […]. So many people, so many events, so many ideas circulated there."[930] Dabei arbeiteten die Beteiligten mit der Praxis, jede Art von Text, der sich mit dem Streik beschäftigte – sei er unterstützend oder ablehnend –, sofort zu übernehmen und erneut zu publizieren. Gemäß dem Konzept des Plagiarismus bedienten sie sich zudem gegenseitig an ihren Schriften und verwendeten ganze Passagen unverändert voneinander, um sie wiederum ohne Hinweis auf den Autor herauszugeben.[931] Über die Dynamik hinter dieser Arbeitsweise berichtete Aaron Noble:

> This approach was not taken out of a desire to mystify, but out of a honest recognition that the force which made the strike work, to the extent that it did work, was not the contributions of individuals but the simple fact that we were acting in community, that none of us knew anything about the Art Strike except what we had worked out together.[932]

Doch auch wenn Verwirrung nicht das erklärte Ziel darstellte, führte die Praxis zu einer Verschleierung der tatsächlichen Anzahl von Beteiligten und Vervielfachung des Propagandamaterials. Vermutlich beschäftigten sich um die hundert Personen mit dem *Art Strike*, vielleicht auch etwas mehr, je nachdem, ob man diejenigen, die

---

[928] Vgl. Home Interview (LGA).
[929] Ebd.
[930] Panmag International Magazine 28 (SHA), S. 3. So Mark Bloch im Bericht über seine Teilnahme am fünften Festival of Plagiarism.
[931] Vgl. Noble 1991.
[932] Ebd.

ihn ablehnten, dazu zählen möchte.[933] Das von ihnen produzierte Material wurde in jedem Fall ebenso zur Verbreitung der Debatte verwendet.[934] Für den Außenstehenden führt jedoch nicht nur die Fülle, sondern auch die inhaltliche Qualität der Veröffentlichungen zu Schwierigkeiten bei deren Bewertung. Dabei zeigt sich erneut die Verbindung zum Neoismus:

> In retrospect, it is difficult to state with complete honesty the editorial position taken by their editor to these texts. Much of this work is difficult to take seriously; and in many cases it's even difficult to tell if the author meant them to be taken seriously.[935]

Im Folgenden sollen die wichtigsten Werkzeuge zur Werbung für den Kunststreik erklärt und somit die Form der Propaganda charakterisiert werden.

III.2.3.2. Werkzeuge zur Bewerbung des Kunststreiks

Ein zentrales Medium, um die Idee des Kunststreiks zu verbreiten, war das *Art Strike Handbook* (Abb. 41), das Anfang 1989 von Stewart Home herausgebracht wurde.[936] Ähnlich wie Gustav Metzgers Bibliografie im Katalog der Ausstellung *Art into Society, Society into Art,* gab es dem Leser eine Auswahl von Literatur an die Hand, auf deren Basis eine Debatte entstehen sollte.[937] Das Impressum verkündete wie üblich „No Copyright" und ermöglichte damit die nicht zurückzuverfolgende Verbreitung des Materials.[938] Im Handbuch wurden noch einmal Homes Texte zum Kunststreik in gebündelter Form veröffentlicht. Gleich auf den ersten Seiten befinden sich seine Manifeste *Art Strikes* und *Art Strike 1990–1993,* in denen er sein Konzept darlegte.[939] In weiteren Beiträgen wie *Oppositional Culture and Culture Opposition* oder *Language, Identity & the Avant-garde* erklärte er den *Art Strike* mit Ideen aus Bewegungen wie der Situationistischen Internationale, Fluxus oder Neoismus in Verbindung stehend – an späterer Stelle wird dieses Vorgehen erklärt werden.[940] Zudem wurden dem Handbuch Schriften hinzugefügt, die außerhalb des Kontextes entstanden waren. Sie sollten dem Leser den Zugriff auf das Hintergrundwissen über die politischen, philosophischen sowie kunstkritischen Ideen ermöglichen, aus de-

---

[933] Vgl. Home Interview (LGA).
[934] Vgl. beispielsweise: Hinz 1991; Perneczky 1990; Zyyxx 1990.
[935] YAWN Archiv Homepage.
[936] Vgl. Home 1989.
[937] Zu Metzgers Bibliografie im Ausstellungskatalog von *Art into Society, Society into Art* siehe Kapitel: II.2.1. Der Aufruf zu Jahren ohne Kunst.
[938] Vgl. Home 1989, Impressum.
[939] Vgl. Home 1987d; ders. 1989, S. 2-4; ders. 1989b.
[940] Vgl. Home 1989d; ders. 1989f. Zur Verbindung des *Art Strike* mit der Situationistischen Internationale, Fluxus und Neoismus siehe Kapitel: III.3.1. Vorbereitungen zur kunsthistorischen Erfassung.

nen Home sein Konzept entwickelt hatte.[941] So verdeutlichte der Textausschnitt *From the Proletarian Strike* aus George Sorels *Über die Gewalt* und Peter Suchins *The Destruction of Art as an Institution* die Verbindung zum Klassenkampf und den Ideen des Marxismus.[942] Metzgers originaler Aufruf zu den *Years without Art* und Henry Flynts Pamphlet *Down with Art!/Art or Brend?* wurden hier ebenso erneut publiziert.[943] Hinzu kamen weitere kunstkritische Auszüge aus dem Buch *The Cult of Art: against art and artists* des Kunsthistorikers Jean Gimpel, oder die von dem amerikanischen Medienkünstler und Anarchisten John Zerzan ausgeübte Kritik *From The Case Against Art,* die dieser 1988 in seinem Buch *Elements of Refusal* zuerst veröffentlichte.[944] Außerdem befinden sich kritische und ironische Zitate von Künstlern, Autoren oder Philosophen im *Handbook*, in denen sich diese gegen die Definition von Kunst aussprechen. So zitierte man den deutschen Dadaisten Richard Huelsenbeck mit „The bourgeois must be deprived of the opportunity to ‚buy up art for his justification'. Art should altogether get a sound thrashing …"[945]. Ein Zitat von Roger Taylor lautet: „Art is a fetish. As this is so, so mystification becomes part of the concept of art"[946]. Und Henry Flynt erklärte: „Art is a cognitive swindle"[947]. Obwohl diese Autoren nicht in Verbindung mit dem *Art Strike* standen, wurden ihre Aussagen somit in seinem Werbe-Material verwendet.

Neben den aus anderen Kontexten übernommenen Texten wurden auch die ersten Beiträge wiederabgedruckt, die auf Grund der Propaganda entstanden waren und die Kunststreik-Idee weiterverbreiteten. So sind Schriften von Beteiligten wie Tony Lowes (*Give up Art, Save the Starving*), Stephen Perkins (*From Art Strike 1990–1993*) oder John Berndt (*Dialectical Immaterialism*) hier erneut publiziert.[948] Die von Karen Eliot verfasste Schrift *From Censorship to the Art Strike* bewarb dabei bereits eine der Veranstaltungen, die sich als Folge der Propaganda entwickelten und die Thematik weiter ausbauten.[949] Homes Anmerkung im Impressum über die Aufnahme dieser Beiträge im Handbuch macht deutlich, wie sich sein Konzept des Streiks ab Beginn der internationalen Beteiligung immer weiter veränderte:

> While I am not in agreement with the specifics of all the arguments put forward, some of which are mutually exclusive, I feel that providing a cross section of opinions is more

---

[941] Vgl. Home 1989a.
[942] Vgl. Sorel 1989; Suchin 1989. Zur Verbindung des *Art Strike* mit Marxismus, Kommunismus und Klassenkampf, s.o.
[943] Vgl. Flynt 1989; Home 1989, S. 2-3. Zu Flynts Pamphlet *Down with Art/Art or Brend?* s.o.
[944] Vgl. Gimpel 1989; Zerzan 1989.
[945] Richard Huelsenbeck zitiert nach Home 1989, S. 15. Siehe auch Ball 1991.
[946] Roger Taylor zitiert nach Home 1989, S. 30.
[947] Henry Flynt zitiert nach Home 1989, S. 17.
[948] Vgl. Berndt 1989; Lowes 1989; Perkins 1989.
[949] Vgl. Eliot 1989; Home 1989a. Zum Festival of Censorship s.u.

> likely to stimulate debate than insisting on rigid adherence to a particular ideological line.[950]

Abschließend wurden auf den letzten Seiten des *Handbooks*, wie zukünftig meistens auf dem Propagandamaterial, die Postadressen der ASACs zur Kontaktaufnahme angegeben. Außerdem fand man an dieser Stelle die Adresse zur Anforderung von *Art-Strike*-Ansteckern, einem weiteren Werbematerial.[951] Das Handbuch rief somit auch zur Vernetzung und Beteiligung auf.

Bald wurde von den ASACs weiteres Material produziert, das auf typische Formen der Werbung zurückgriff: Slogans wurden formuliert und Logos designt. Bedruckte T-Shirts, Ballons und Buttons sollten zusammen mit Handzetteln und Postern die Idee des *Art Strike* verbreiten. Das bekannteste Logo wurde von Home entwickelt und nahm Bezug auf ein Emblem mit der Grafik einer zerbrochenen Rakete der Campaign for Nuclear Disarmament (CND).[952] Dass sich Gustav Metzger nicht nur für das Committee of 100 eingesetzt, sondern sich in den 1950er-Jahren in King's Lynn auch für CND gegen die atomare Aufrüstung engagiert hatte, war Home bei der Entwicklung wohl bewusst gewesen.[953] Es handelte sich somit erneut um einen plagiativen Akt, bei dem die Grafik der zerbrochenen Rakete durch die Abbildung zweier Hände, die einen Pinsel zerbrechen, ersetzt wurde. Umrundet vom Slogan „The Years without Art 1990–1993" wurde das Symbol auf Handbuch, Flyern und Ansteckern platziert (Abb. 40/41/42).[954] Dazu erklärte Home:

> That was probably the biggest success because we had a good image, it was something people would reproduce, something you can identify with. Proposing it was my greatest contribution to the *Art Strike*.[955]

Es entstanden zahlreiche weitere Logos. In Folge der Debatte hatte Tony Lowes 1986 das Manifest *Give up Art, Save the Starving* erstellt.[956] Danach begann er damit, Ballons und Buttons mit dem Aufdruck „Give up Art" anzufertigen.[957] In London konnte Mark Pawson durch seinen Shop für Drucksachen schnell jegliche Abbildung auf Ansteckern produzieren. Neben dem Slogan „Art Strike 1990–1993" wurde auch „Demolish Serious Culture" auf diese Weise vervielfältigt (Abb. 42).[958] Ein weiteres

---

[950] Home 1989a.
[951] Vgl. Home 1989, S. 40-41.
[952] Bekannt geworden ist vor allem das CND-Logo von Gerald Holtom, das dieser zum ersten Aldermaston March entwickelte. Heute gilt es als das „Peace"-Zeichen. Vgl. CND o.J.
[953] Zu Metzgers Engagement gegen die atomare Aufrüstung in den 1950er-Jahren siehe Kapitel: II.1.2. Die Kritik im Konzept der Auto-destructive Art.
[954] Vgl. Home Interview (LGA).
[955] Ebd.
[956] Vgl. Lowes 1989.
[957] Vgl. Cantsin 2012; Home Interview (LGA).
[958] Vgl. Home 1989, S. 41; Home Interview (LGA).

Werbemittel stellten T-Shirts mit dem Print dar. Dabei platzierte Pawson das von Henry Flynt entwendete Zitat in die Mitte der Grafik einer Bombe mit angezündeter Zündschnur, womit es zu einem weiteren wichtigen Symbol des *Art Strike* wurde (Abb. 43).[959]

Neben den Handzetteln, die aus Texten, Logos und Zitaten collageartig zusammengefügt waren (Abb. 40), ergänzten zahlreiche Poster das Propagandamaterial. Diese waren während der *Art Strike Mobilization Week* im Januar 1989 in San Francisco entstanden. Mit Aufschriften wie „No More Beautiful Pictures", „Art Strike. The Only Weapon Left" oder „Art Strike? What A Dumb Idea", sind sie zum größten Teil von der Ästhetik der Copy Art bestimmt, was an den Teilnehmern der *Mobilization Week* gelegen haben mag (Abb. 44). Als Werbemittel wurden sie auf Kunstveranstaltungen gezeigt und auf dem fünften Festival of Plagiarism in Glasgow ausgestellt.[960] Zusätzliches Material wie die *Art-Strike*-Mantra-Karten entwickelte sich aus dem Bereich der Mail Art und verdeutlichte den ironischen Umgang mit der Idee des Kunststreiks. Die Handkarten beinhalteten Mantras, die als „Hilfsmittel für Künstler" eingesetzt werden sollten und verkündeten: „Our strategy will help you lose your self egoism, self importance, self indulgence, self esteem. How? By chanting mantra!"[961]

Nachdem die Debatte um den *Art Strike* bis in die USA vorgedrungen war, breitete sie sich hier auch in den Publikationen des Künstlers Lloyd Dunn aus Iowa aus. Diese wurden zu einem weiteren wichtigen Werbemedium und trugen zur vielfachen Weiterentwicklung der Idee bei.[962] Um den Prozess zu erklären, werden Dunns Herausgeberschriften kurz charakterisiert. Im Kontext des subkulturellen Massenphänomens der selbstpublizierten Zines hatte dieser 1983 damit begonnen, die Kleinzeitschrift *PhotoStatic Magazine* herauszugeben, die auf der visuellen Sprache der Xerografie basierte. Werke von Künstlern aus diesem Bereich wurden darin gesammelt und weiterverbreitet. Die Beiträge stammten aus diversen kulturellen Bereichen wie der Zine Community, dem Neoismus oder der Mail Art, aus fünf Kontinenten wurde Material an das Magazin geschickt.[963] 1988 hatte *PhotoStatic* das Supplement *Retrofuturism* als eine Art Mini-Zeitschrift in der Zeitschrift erhalten (Abb. 45), das zuerst nur ein Viertel der Seiten eingenommen hatte, dann mit *PhotoStatic* verschmolzen war. *PhotoStatic/Retrofuturism* entwickelte sich, neben *SMILE* und den anderen, mit Neoism und Mail Art in Verbindung stehenden Maga-

[959] Vgl. Home Interview (LGA). Zu Flynts Entwicklung des Slogans „Demolish Serious Culture" s.o.
[960] Vgl. ASAC (California) 1989a (SHA); Home 1991a; Home Interview (LGA).
[961] Vgl. NE.O.N.I.C.S 1990 (SHA).
[962] Vgl. PhotoStatic Magazine Retrograde Archive Homepage; YAWN Archiv Homepage.
[963] Vgl. Dunn 2011, S. 59; PhotoStatic 1; PhotoStatic Magazine Retrograde Archive Homepage.

zinen, zum Forum für Homes Plagiarism-Kampagne.[964] Da Herausgeber Dunn als Begründer der Tape-beatles plagiaristisch arbeitete, war er auch auf den Festivals of Plagiarism zugegen und begann bald immer mehr *Art-Strike*-Material zu veröffentlichen.[965] Durch die starke Netzkultur der selbstpublizierten Zines fand der Aufruf zum Kunststreik weiter Eingang in den Bereich der Mail Art (Abb. 46). Im Gegensatz zu ihren britischen Pendants arbeitete *PhotoStatic/Retrofuturism* allerdings nicht nach dem Multiple-Names-Konzept, sondern war vor allem daran interessiert, möglichst viele Stimmen zu sammeln und wiederzugeben.[966] Während *Retrofuturism* weiter veröffentlicht wurde, nahm *PhotoStatic* schließlich selbst am Kunststreik teil, indem seine Herausgabe ab Januar 1990 eingestellt und von *YAWN* abgelöst wurde.[967] Im Januar 1993 sollte *PhotoStatic* zum letzten mal mit dem Titel *Back from the Art Strike 1990–1993* (Abb. 47) publiziert werden,[968] *Retrofuturism* erschien im April 1993 final. Ende der 1990er-Jahre wurde das Projekt noch einmal mit der Herausgabe von *Psrf* aufgenommen. Danach endete die Geschichte von Dunns Zines durch den Boom des Internets, angesichts dessen sich generell die meisten der kleinen Herausgeber-Aktivitäten auf das Web verlagerten.[969] Obwohl Dunns Publikationen im Lauf der Zeit so unterschiedliche Formen und Namen durchlebt hatten, wurden alle durchgängig nummeriert. Mit einer Gesamtmenge von 2272 Seiten bieten sie eine immense Fülle an Material aus Mail Art, Neoism, Plagiarism, *Art Strike* und anderen damaligen Netzwerken.[970]

Der *Art Strike* fand zu zahlreichen weiteren Underground-Veröffentlichungen Zugang, wie zum Magazin *Novoid* von Colin Hinz aus Kanada, zu dem von Philippe Billé in Frankreich publizierten *Lettre Documentaire* oder dem von Guy Bleus in Belgien herausgebrachten *Postfluxpostbooklet*.[971] Bei der Untersuchung der internationalen Debatte bildet Dunns *YAWN* jedoch die umfangreichste Quelle. Mit dem Untertitel *Sporadic Critique of Culture* erschien dieses zum ersten Mal am 15. September 1989 (Abb. 48). In der Form eines Newsletters von Faksimile-Ausgaben in meist doppelseitigem Format wurde es während des Kunststreiks bis Ende 1992 45-mal produziert.[972] Im Gegensatz zu *PhotoStatic/Retrofuturism*, bei dem die Tape-beatles

---

[964] Vgl. Cramer 2000; PhotoStatic/Retrofuturism 28.

[965] Zu den Festivals of Plagiarism siehe Kapitel: III.1.2.2. Die Konzepte Plagiarismus und Multiple Names.

[966] Vgl. Cramer 2000.

[967] Siehe dazu Historie aller Herausgeberschriften von Lloyd Dunn in PhotoStatic Magazine Retrograde Archive Homepage. Siehe auch Dunn 1989.

[968] Vgl. PhotoStatic 41.

[969] Vgl. Dunn 2011, S. 59-60.

[970] Vgl. PhotoStatic Magazine Retrograde Archive Homepage; YAWN Archiv Homepage.

[971] Vgl. Lettre Documentaire (SHA); Novoid (SHA); Postfluxpostbooklet (SHA).

[972] Vgl. YAWN Archiv Homepage; YAWN 1. Insgesamt bündelt YAWN ca. 140 Seiten *Art-Strike*-Material. Vgl. YAWN. Die Ausgaben erschienen sporadisch, unterbrochen von Dunns *Retrofuturism*-Veröffentlichungen. Siehe dazu Historie aller Herausgeberschriften von Lloyd Dunn in PhotoStatic Ma-

als Herausgeber genannt wurden, wurde *YAWN* „anonym“ veröffentlicht. Im „Impressum“ waren lediglich die (P.O. Box-)Kontaktadressen der ASACs und die anderer, in Verbindung stehender „Cultural Worker“ vermerkt.[973] In jeder Ausgabe erschien der Hinweis an die Leser, sich mit Beiträgen beteiligen zu können.[974] Wie schon bei *PhotoStatic/Retrofuturism* sollten durch diese Praxis möglichst viele Stimmen gesammelt und wiedergegeben werden. Die abgedruckten Einreichungen wurden zum großen Teil wieder ohne Autorenangaben veröffentlicht und *YAWN* erhielt den Hinweis: „Any part of YAWN may be reproduced in any form whatsoever, even without acknowledgement“[975]. Demnach war wie gewöhnlich jeglichem gegenseitigen Plagiat keine Grenzen gesetzt: „YAWN strives to be a collective, mostly anonymous, exchange-driven effort.“[976] Der Newsletter entwickelte sich zu einem riesigen Konstrukt aus bereits vorher veröffentlichten, aufeinander antwortenden oder von anderen angeeigneten Beiträgen.[977] Die hier versammelten Stimmen stammten sowohl von den ASACs als auch von weniger eingebundenen *Art-Strike*-Sympathisanten oder -Kritikern aus Madison, Wisconsin, Albany, New York, Los Angeles, Seattle, Bordeaux, Berlin und vielen anderen Standorten.[978] Die von ihnen veröffentlichten Zusendungen setzten sich aus Texten, Manifesten, Anzeigen, Leserbriefen, Comics, Logos und Werbetexten von *Art-Strike*-Veranstaltungen zusammen (Abb. 43/48/49). Da alle Ausgaben des Newsletters bis heute über seine Archivhomepage einsehbar sind, ist die Weiterführung der Debatte um den Kunststreik noch immer möglich. Nachdem das zur Bewerbung eingesetzte Material beschrieben wurde, bedarf es der eingehenderen Erläuterung seiner damaligen Inhalte.[979]

III.2.3.3. Inhalte der Debatte

Stewart Home erklärte den Unterschied zwischen seinen und Gustav Metzgers Zielen durch den Aufruf zum Kunststreik wie folgt:

---

gazine Retrograde Archive Homepage. Zum Überblick siehe generell die PhotoStatic Magazine Retrograde Archive Homepage.

[973] Vgl. Dunn 2011, S. 59; PhotoStatic/Retrofuturism 28, S. 926; YAWN. Als Sponsor für YAWN ist hier die Non-Profit Performance und Intermedia Company Drawing Legion aus Iowa angegeben. Vgl. YAWN 38, S. 1840.

[974] Vgl. YAWN 45, S. 2161.

[975] YAWN 1, S. 2055.

[976] YAWN 45, S. 2161.

[977] Vgl. Wilbur 1994, S. 4.

[978] Vgl. Dunn 1993 (SHA), S. 5.

[979] Die im Internet heute einsehbaren Ausgaben des Newsletters wurden jedoch inzwischen durch zusätzliches Material aus der Periode ergänzt, wobei nicht mehr ersichtlich ist, was die „echten“ YAWN-Ausgaben und was Ergänzungen sind. Vgl. YAWN Archiv Homepage.

> I can understand why Gustav thought it possibly was a realistic proposal for an artist disease, which means the circumstances they worked in at that time. But I intended to use it as a debate and didn't expect to destroy the art world with it. It was not intended to have the same effect as Gustav wanted, it was intended to create a debate and piss people off.[980]

Das von Home mit dem *Art Strike* verfolgte Ziel war somit die Provokation und die sich daraus ergebende Diskussion, die Propaganda stellte das dafür genutzte Mittel dar. Durch die zahlreichen Beteiligten an der Debatte und ihre Ausbreitung in andere kulturelle Kontexte veränderten sich jedoch die Inhalte des *Art Strike.*[981] Diese unweigerliche Folge bewertete Home gelassen: „It is not just a question of being happy how other people handle your idea, it is a question of whether you actually want to have their impact, then you have to let people do that."[982]

So ebbte außerhalb Europas gerade die von Home in seinem ursprünglichen Konzept gesetzte Verbindung zum Klassenkampf und zu den Theorien des Kommunismus ab. Die meisten Beteiligten verfolgten auch nicht das Ziel der Überprüfung der Funktion der Kunstwelt, sondern beschäftigten sich mit anderen Ideen.[983] Da viele von ihnen mit Mail Art in Verbindung standen, wurde der *Art Strike* auch mit Thematiken aus diesem Bereich verknüpft.[984] Indes waren die Positionen der einzelnen ASACs zum Ziel und Zweck des Streiks keinesfalls einheitlich. Das ASAC (California), dessen Aktionen sich stark auf die Ausrichtung des Kunststreiks in Amerika auswirkten, verstand beispielsweise den *Art Strike* mehr als ein Mittel, um die „wahre" Kreativität zu steigern. So empfahl es den Künstlern eine Intensivierung ihrer Aktivitäten und gab Losungen heraus wie „The whole point is that life during the strike is going to be more creative and not less"[985]. Dies entsprach kaum den Vorstellungen, die Home verfolgt hatte.[986] Dennoch führte die internationale Ausbreitung der Diskussion dazu, dass weitere Manifeste und Aufrufe produziert sowie zahlreiche Festivals organisiert wurden. Manche Beteiligte bauten die Idee weiter aus, während andere sich mit neuen Konzepten dagegenstellten. Vorschläge und Gegenvorschläge hatten die Folge, dass kaum noch eine ideologische Linie zu erkennen war.[987] Nachdem der ursprünglich stark mit Theorie in Verbindung stehende Aufruf zum Streik von einigen Teilnehmern zusehends in die Bereiche von Ironie und Witz übertragen wurde, ist bisweilen die Einschätzung schwierig, welche ihrer Ideen

---

[980] Home Interview (LGA).
[981] Vgl. ebd.
[982] Ebd.
[983] Vgl. ebd.
[984] Vgl. Home 1991a.
[985] Vgl. YAWN 4, S. 2061.
[986] Vgl. Cramer 1996; Marchart 1997, S. 49-52.
[987] Vgl. Wilbur 1994, S. 4.

ernst gemeint waren.[988] Trotz der schwierigen Ausgangslage sollen einige der Projekte, Konzepte und Gedanken näher analysiert werden.

Für den Einblick in die verschiedenen Positionen ist zuerst das Manifest *Give up Art, Save the Starving* von Tony Lowes genauer zu betrachten, das dieser 1986 als eine der ersten Reaktionen auf den *Art Strike* erstellt hatte und den Kunststreik damit inhaltlich weiterentwickelte (Abb. 48).[989] Es beginnt mit den reißerischen Worten „Imagine a world in which art is forbidden!" und fordert: „Paint all the paintings black and celebrate the dead art, there is no booze in hell".[990] Dabei prangerte Lowes, wie Home es bereits getan hatte, die Machtstellung der Kunst an:

> Art has replaced religion as the opiate of the people just as the artist has replaced the priest as the spokesman of the spirit. Once men reached inside themselves to find God. Now they find art.[991]

Weiter führte Lowes aus, wie der Mythos des Künstlers das Leiden zelebriert, während es ironischerweise diejenigen seien, die nichts mit Kunst zu tun haben, denen es wirklich schlecht ginge. Während Künstler ihr ganzes Leben damit vergeuden würden, sich zu überlegen, ob die Kunst gut, rein und ihr eigener Daseinsgrund sei, würden andere verhungern und der Planet zu Grunde gehen.[992] Lowes Folgerung: „Artists are murderers!"[993] Diejenigen, die Kunst produzieren, seien verantwortlich für den Hunger auf der Welt. Ohne Kunst wäre man jedoch dazu gezwungen, sich den wichtigen Themen zuzuwenden. Durch die Schließung von Galerien, Abschaffung von Büchern und das Verschwinden von Stars, gäbe es keine Werbung und kein Fernsehen mehr. Das hätte die komplette Revolution und die Rettung der Welt als Folge, da man sich nicht mehr mit den „Ausflüchten aus der Realität" beschäftige, sondern tatsächlich in diese eingreife.[994] Ob Lowes Manifest mit diesen Ausführungen eine überspitzte Propaganda-Taktik darstellte oder eine komplett ironische Antwort auf Homes Aufruf war, ist schwer zu sagen. In jedem Fall knüpfte es an die Forderungen zur Auflösung der überhöhten Stellung des Künstlers an. Zusätzlich machte es den Vorschlag, dass Künstler ihre durch die Ablehnung der Kreativität gewonnene Zeit mit sozialen Handlungen füllen und somit positiv auf die Gesellschaft einwirken zu können.

Neben dieser Weiterentwicklung der Kunststreik-Idee kam es ebenso zu Gegenreaktionen und in Aufrufen beworbenen Alternativ-Projekten. Eines davon war die

---

[988] Home Interview (LGA).
[989] Vgl. Lowes 1989.
[990] Ebd.
[991] Ebd.
[992] Vgl. ebd.
[993] Ebd.
[994] Vgl. ebd.

Forderung zum *Art Glut*, die von der Multimedia-Kunst-Einrichtung Xexoxial Endarchy konzipiert wurde. Die aufgeworfene Infragestellung der Definition von Kunst und die Kritik an der übergeordneten Rolle des Künstlers wurde dabei wieder in eine andere Richtung gelenkt (Abb. 49). Gefordert wurde, den Aktionszeitrahmen auf die Jahre 1990–2000 zu vergrößern und in ihm die Produktion zu erhöhen statt einzustellen.[995] Anstelle eines Streiks sollte es zur Integration der Kunst in das tägliche Leben kommen und somit Kunst nicht mehr als elitär verstanden werden, sondern als etwas, das jeder tun könne.[996] So lautete der Vorschlag:

> Built live-size bizarre chess piece sculptures played by members of a chess club [...]. Learn from the children: leave them be & watch them create all day long. Play with your food! Make food art & enjoy eating it. The Art Glut is a nonstop celebration. If we as humans have anything special, it is exactly our ability to be creative! […] Recycle! Make something practical & beautiful out of beer cans & cigarette packages. Teach courses on dumpster diving so people of all classes can experience the simultaneous joys of treasure hunting & recycling![997]

Neben den Ideen von Lowes und Xexoxial Endarchy sei als weitere Stimme der von dem Amerikaner Mark Bloch formulierte Gegenvorschlag *Word Strike* erwähnt, zu dem das Pamphlet *Last Word* aufrief (Abb. 43).[998] Darin forderte Bloch, die Kunstwelt „Kunst“ zu nennen, was kulturelle Aktivitäten in Verbindung mit Geld beschreibe. Hierzu führte er aus, dass alles Kultur sei, weil durch das Fernsehen alles Unterhaltung ist: Jeder, der kauft und verkauft, kaufe und verkaufe Kultur. Folglich sei jeder, der mit Geld umgehe, „Künstler“. Nachdem dem Begriff somit seine Bedeutung entzogen wurde, sollte jeder problemlos seine Kunst herstellen und verkaufen können. Zudem wurde dazu aufgerufen, die Jahre 1991–1994 unter das Motto „Don’t say ‚art‘ unless you mean ‚money‘“ zu stellen, wobei Bloch dies als einen Weg sah, die Forderungen des Kunststreiks zu erfüllen, ohne den Verdienst im Kunstbereich einzuschränken.[999] Die Ernsthaftigkeit hinter Blochs Vorschlag ist ebenso fragwürdig wie die hinter zahlreichen weiteren Ideen und Konzepten unterschiedlicher Urheber, die sich aus der Debatte entwickelten und zum Teil immer obskurer wurden. So schlug Karen Eliot den *Thought Strike* vor, der sich an alle Theoretiker richtete. An sie wurde appelliert, Cola über die Tastaturen ihres Computers zu schütten und aufzuhören zu denken, da das Denken ein von einer Elite auf die Welt losgelassener Virus sei.[1000] Die Forced Art Participation (FAP) forderte hin-

---

[995] Vgl. Huth 1992.
[996] Vgl. Was 1990.
[997] Ebd.
[998] Vgl. Panmag International Magazine 28 (SHA).
[999] Vgl. ebd., S. 30; Huth 1992, S. 2152.
[1000] Vgl. Plant 1992, S. 2162. Daraufhin sollte ein Denk-Moratorium aus Büchern, Stiften, Papier etc. beim *Festival of Stupidity* präsentiert werden. Vgl. ebd.

gegen, den überhöhten Status des „Künstlers“ zu zerstören, indem man ihn universal verbindlich einsetzt und jeden zwingt, Kunst herzustellen.[1001] Andere Aufrufe zeigten unmittelbar den scherzhaften Umgang mit der Idee. So warben die britischen Mail Artists A 1 Waste Paper Company für den *Pretentious Drivel Strike*, während die amerikanischen Mail Artists FaGaGaGa die Idee eines *Hype Strikes* favorisierten.[1002]

Um die Vorstellung von den zahlreichen Ideen und Konzepten zu vervollständigen, die sich in der Debatte herausbildeten, müssen auch die neoistischen Veranstaltungen erwähnt werden, die sich aus den Festivals of Plagiarism und der sich darauf verbreitenden Kunststreik-Propaganda entwickelten. Sie demonstrierten äußerst unterschiedliche Reaktionen auf die Idee zum *Art Strike*. Um exemplarisch ein Festival zu nennen, das direkt versuchte, die mit dem Kunststreik verknüpften Gedanken in Aktion auszudrücken, sei das eintägige *Anti-Art Festival* des Theatre of Sorts genannt. Dieses fand im März 1990 in Cleveland statt und präsentierte sich wie folgt (Abb. 49):[1003] „This Anti-Art Festival will present non-artistic work by unknown artstrikers of no global and regional significance whatsoever. Here are the guidelines: NO ART!!!”[1004] Die von Stewart Home im ursprünglichen Konzept verankerte Hinterfragung der Definition von Kunst hatte dazu geführt, dass bei diesem Festival nicht Kuratoren, sondern die Teilnehmer selbst die Entscheidung treffen sollten, was Kunst und was nicht Kunst sei, um genau ihre Nicht-Kunst zu präsentieren. Ihre Einschätzung sollte daraufhin zur Debatte stehen.[1005] Im Gegensatz dazu entfernten sich andere Veranstaltungen deutlich weiter von der ursprünglichen Idee und verfolgten eigene Konzepte, so das *Festival of Censorship*, das im Sommer 1988 in Baltimore von John Berndt organisiert wurde.[1006] Es setzte sich inhaltlich mit der Zensur auseinander und verfolgte den Gedanken, dass diese nicht als soziale Unterdrückung gesehen werden darf. Stattdessen wurde sie als nächster Schritt nach der Verneinung von Originalität im Plagiarism verstanden, da sie nicht nur die originale Produktion, sondern auch deren Reproduktion unterdrückt. Somit wurde dazu aufgerufen, alle gespeicherten Informationen zu löschen und alle Ausdrucksformen der Kunst, Politik und Geschichte zurückzuhalten. Zu den scherzhaft angekündigten Aktionen während des Festivals gehörten beispielsweise eine Stunde, in der alle Teilnehmer in die Sonne blicken sollten.[1007] Wie beim *Art Strike*, der ebenso als

---

[1001] Vgl. ebd., S. 2151; Anonym 1989a.
[1002] Vgl. Anonym 1990a; Huth 1992, S. 2152.
[1003] Vgl. Theatre of Sorts 1990; dies. 1990a.
[1004] Theatre of Sorts 1990a.
[1005] Vgl. ebd.; Theatre of Sorts 1990.
[1006] Vgl. Seven by Nine Squares Homepage: WHAT IS AN uh uh APARTMENT FESTIVAL???????; Home 1989a; Home 1989j.
[1007] Vgl. Eliot 1989.

freiwillige Selbst-Zensur gesehen werden kann, beschäftigte man sich also auch hier kritisch mit den Fragen zur Autonomie und Macht im kulturellen Bereich.[1008]
Mit den genannten Beispielen an Aufrufen, Manifesten und Festivals, die im Zuge der Kunststreik-Debatte aufkamen, wurden die tatsächlichen Ereignisse lediglich grob umrissen. Es entstanden zahlreiche weitere Ideen, die an dieser Stelle in ihrer Gänze nicht darzulegen sind. Zusammenfassend ist jedoch zu sagen, dass die „Wertigkeit" all dieser Aktionen darin liegt, die Thematiken des *Art Strike* erweitert zu haben.[1009] Viele der proklamierten Konzepte wurden wieder verworfen und der Fokus bei den Veranstaltungen lag mehr darauf bekannt zu werden als darauf, dass sie wirklich mit vielen Teilnehmern stattfanden. Sie dienten hauptsächlich dazu, die Diskussion weiter anzuregen.[1010]

Obwohl die Kunststreik-Debatte durch die Nennung der zahlreichen Ideen und Aktionen, die unterdessen entstanden waren, vielschichtig und zerrissen wirkt, beschäftigte sie sich doch hauptsächlich mit einer einzigen Thematik. Schon im Neoism drehte sich alles darum, seine sich ständig wiedersprechende Definition zu seinem Inhalt zu machen. Dies wurde auf den *Art Strike* übertragen und seine paradoxe Selbstbestimmung wurde zum zentralen Inhalt der Diskussion.[1011] Bereits bei der ersten Propaganda-Aktion, der *Art Strike Mobilization Week* in San Francisco, hatte man die Meinungen über die Bedeutung des Kunststreiks ausgetauscht. Nicht eine, sondern zahlreiche gegensätzliche Antworten waren gefunden worden.[1012] Daraufhin hatten die ASACs damit begonnen, gerade die aufgedeckten Widersprüchlichkeiten wortgewandt zum Propagandamittel zu machen:[1013]

> Sure, the proposition of an Art Strike (1990–1993) is paradoxical, incredible, illogical, bizarre, incoherent, extremist, masochistic, unrealistic, and pretentious, but it is a social action that has as its primary goal the deliberate provocation of annoyance.[1014]

Dabei hatte Stewart Home zu Beginn mit folgenden Worten zum Streik aufgerufen:

[1008] Vgl. ASAC (MD) 1990, S. 2111. Der Report zum Festival fiel wie folgt aus: „The Festival was short and poorly attended, and again, only a few of the participants completely supported its ideological bent. Many of the events were advertised but did not occur." Ebd.
[1009] Dies bezieht sich auch auf die neoistischen Apartment Festivals und die Festivals of Plagiarism. Vgl. ASAC (MD) 1990, S. 2111. Zudem sei ein weiteres, sich in Folge entwickelndes Event erwähnt: Das von Pete Horobin initiierte *Festival of Non-Participation* fand von Sommer bis Herbst 1988 in Dundee (Schottland) statt. Vgl. Seven by Nine Squares Homepage: WHAT IS AN uh uh APARTMENT FESTIVAL???????; Home 1989a; Home 1989j. Hier beschäftigte man sich mehr mit „Revolution, Unemployment and Suicide". ASAC (MD) 1990, S. 2112. Zu den Aktionen gehörten unter anderem eine Verbrennung von Kunstwerken der Teilnehmer. Vgl. tENTATIVELY, a cONVENIENCE 1995, Punkt 112.
[1010] Vgl. ASAC (MD) 1990, S. 2111.
[1011] Vgl. Wilbur 1994, S. 4. Zur widersprüchlichen Definition als Inhalt des Neoism siehe Kapitel: III.1.1. Aufbau und Programmatik.
[1012] Vgl. Kaplan 1991.
[1013] Vgl. Wilbur 1994, S. 4.
[1014] Anonym 1990.

> We call on all cultural workers to put down their tools and cease to make, distribute, sell, exhibit, or discuss their work from January 1st 1990 to January 1st 1993. We call for all galleries, museums, agencies, ‚alternative' spaces, periodicals, theatres, art schools &c., to cease all operations for the same period.[1015]

Dass es dem Künstler bei diesem Aufruf von Anfang an nicht um die tatsächliche Aktion gegangen war, sondern um die Heraufbeschwörung eines mentalen Bildes und die Provokation der Debatte, wurde bereits dargelegt.[1016] Der evozierte Diskurs begann seine Auseinandersetzung jedoch genau darüber zu führen, ob man den *Art Strike* als Streik definieren könnte, und stellte gerade den Gedanken der tatsächlichen Arbeitsniederlegung in den Fokus.[1017] Zu Propagandazwecken wurde die Utopie betont und der *Art Strike* widersprüchlich als schlechte Idee, die zum Scheitern verurteilt ist, beworben.[1018] Denn sicherlich, so erklärte Karen Eliot, schade der Streik nur jedem, der versuche, sich eine Kunstkarriere aufzubauen, weshalb sich niemand daran beteiligen würde. Und selbst wenn alle Künstler auf der Welt tatsächlich ihre Arbeit einstellen sollten, würde dies keine großen Auswirkungen auf den ökonomischen oder kulturellen Bereich haben. Solange die kapitalistische Werteordnung bestehe, ändere das Fehlen eines Produkts nichts an den Strukturen, da dieses leicht durch ein anderes ersetzt werden könnte.[1019] Im Sommer 1989 stellte das ASAC (California) auf einem Flugblatt die Antworten zu den „20 schwierigsten, peinlichsten und dringlichsten Fragen" zusammen, die zum *Art Strike* gestellt werden könnten.[1020] Diese verdeutlichen das zu Propagandazwecken gespielte Spiel, durchdrungen von Ironie und Widersprüchlichkeit. Hier wurde auf die Frage „Is this a joke?" zuerst mit „Absolutely not. How can you have shows when people don't even have shoes?"[1021] geantwortet, was sich auf die Vorstellungen des Streiks nach Tony Lowes bezogen haben wird. Nach der wiederholten Frage fiel die Antwort jedoch ganz anders aus: „Sure: a joke, a fraud, the worst idea ever."[1022] Weiter wurde „What is the Art Strike?" beantwortet mit: "In it's origins, just another cocky whiteboy spectacle. Now, however, girls are playing too."[1023] Schließlich konterte man auf „What's in it for you?" mit dem weiteren Paradoxon: „We hope to promote our own

---

[1015] Home 1989b (SHA).
[1016] S.o.
[1017] Zum Diskus über den *Art Strike* als Streik siehe beispielsweise Black 1991. Siehe dazu auch Karen Eliot zitiert nach MacLeod 1989, S. 6.
[1018] Vgl. Anonym 1989b.
[1019] Vgl. Karen Eliot zitiert nach MacLeod 1989, S. 6-7.
[1020] Vgl. ASAC (California) 1991.
[1021] Ebd.
[1022] Ebd.
[1023] Ebd.

careers. Of course, only the Strike's failure would accomplish this, so you don't get out of it that way".[1024]

Indem der *Art Strike* so von den ASACs selbst als schlechte Idee, als lächerlich und unaufrichtig dargestellt wurde, entzogen diese ihm geschickt jede Möglichkeit der Kritik bzw. setzten selbst jede Form der Ablehnung wieder zur Bewerbung ein. Viele der Gegenstimmen resultierten allerdings daraus, dass die Identität des Streiks als paradoxer Diskurs nicht verstanden wurde.[1025] So schrieb Colin Hinz:

> When reading about the Art Strike, one wonders what it really is. Is it just a puerile attention-getting device for a few ‚artists' whose work would otherwise escape notice? Is it a stupid symbolic gesture, the product of anger against a defined target but with no clear plan of action? Or is it a serious response to cultural problems, which it has some chance of solving? The A.S. isn't any one of these, but a combination of all three. I think many of its contradictions are a result of taking itself too seriously.[1026]

Tatsächlich begangen jedoch viele Kritiker wie Beteiligte den Fehler, den *Art Strike* zu sehr als ernst gemeinten Aufruf zur tatsächlichen Arbeitsniederlegung aufzufassen. Sie prangerten die Organisatoren an, ihre künstlerischen Aktivitäten gar nicht ab Beginn des Streiks einstellen zu wollen, oder kritisierten sie, die Bedeutung der Kunst völlig zu überschätzen – schließlich wäre für die breite Masse die Beschäftigung mit Kultur nicht von Bedeutung, so würde auch deren Zurückhaltung nicht in eine Revolution münden.[1027] Der *Art Strike* wurde als bloße Äußerung totaler Egomanen angefeindet und die Beteiligten dazu aufgefordert, sich weniger auf sich selbst zu beziehen, wenn sie der Gesellschaft wirklich helfen wollten.[1028] Zusätzlich kritisierte man den Mangel an realistischen Lösungsansätzen zur Änderung des Kunstsystems.[1029] Auch die Kritik, dass sich kommerziell erfolgreiche Künstler wohl kaum am Streik beteiligen und somit jene Personen, die er kritisiere, gar nicht auf ihn aufmerksam werden würden, war zwar richtig, führte jedoch an der Bestimmung des *Art Strike* vorbei und übersah den spielerischen Charakter der Debatte.[1030] Vorhersagen darüber, dass der Streik nicht die Möglichkeit hätte, etwas zu verändern, und somit scheitern würde, beantwortete man in der Propaganda folglich mit: „Of course it will fail, but you've lost the entire point of why Art Strike must happen."[1031]

Wie es bereits im Neoism der Fall gewesen war, führten die unterschiedlichen Möglichkeiten, den Kunststreik zu definieren, schließlich zu einer Diskussion über eine

---

[1024] Ebd.
[1025] Vgl. Marchart 1997, S. 52.
[1026] Hinz 1991.
[1027] Vgl. ebd.
[1028] Vgl. Zyyxx 1990. Siehe auch Black 1991.
[1029] Vgl. Mr Jones 1991; Rinne 1991; Webber 1991.
[1030] Vgl. Webber 1991.
[1031] Anonym 1989c.

weitere Bedeutungsebene: Es wurde die Frage aufgeworfen, inwiefern der *Art Strike* als Kunstwerk zu erklären sei.[1032] So berichtete Elizabeth Was:

> I kept feeling that the crux of the Art Strike was hidden in it. Suddenly it hit me! The Art Strike is an art piece, deftly created by master Home, using all of us artists and our various responses to the strike as his materials. It really is a brilliant piece and as avant-garde as one could get: it's challenging, shocking, makes a lot of people think and has elicited strong relations in a number of directions. The Art Strike is an art work riddled with ambiguity, hidden meanings, food for action and controversy.[1033]

Die Definition des Kunststreiks als Kunstwerk stand jedoch konträr zur Idee der tatsächlichen Niederlegung von Arbeit:[1034] „I think Stewart must be laughing the hardest, all the more when people take it very seriously."[1035] Die Debatte um diese Deutung des Streiks entbrannte noch heftiger, der *Art Strike* wurde als „piece of performance art that will break down the boundaries between art and non-art to focus on life"[1036] beschrieben. Schließlich wurden alle aufgetretenen Paradoxien gebündelt, mit dem Ergebnis der völligen Widersprüchlichkeit:[1037] Denn wenn der *Art Strike* Kunst ist, ist der Kunststreik an sich während der Durchführung des *Art Strike* gar nicht möglich![1038] Wortgewandt wurde der Streik dabei als ultimatives Werk, als „culmination of it's telos"[1039] beworben. Weiterführende Überlegungen wurden formuliert: Wenn nichts Kunst ist, ist dann nicht alles Kunst? Wenn Kunst das ist, was Künstler nicht tun, was ist dann keine Kunst? Wo liegt der Unterschied zwischen dem Künstler, der keine Kunst herstellt, und der restlichen Gesellschaft? Befinden sich alle im ständigen *Art Strike*?[1040] Stewart Home selbst gab die Idee jeglicher Interpretation frei und betonte gleichzeitig – erneut paradoxerweise – nur sein Streben nach dem eigenen Vorteil durch die Kommodifizierung des Streiks im jeweiligen Bereich:

> Some people do [think about the *Art Strike* as an artwork], I am not really bothered [laughs]. I don't really care. That's the same attitude about the work that I make. People consider it literature and gave me money as a literary award, which happens. But if people consider it art and give me money for it as an artwork, then I am quite happy for them to consider it art.[1041]

[1032] Vgl. Home Interview (LGA).
[1033] Was 1991.
[1034] Vgl. ebd.
[1035] Ebd.
[1036] Eliot 1989a.
[1037] Vgl. Marchart 1997, S. 53.
[1038] Vgl. Eliot 1989a.
[1039] Black 1991.
[1040] Vgl. ebd.
[1041] Home Interview (LGA). Direkt nach dem *Art Strike* verkündete Home folgende Einschätzung: „[…] in my opinion, the Art Strike would not have generated so much publicity or confusion if it had been produced as an art work." Home 1993.

Die Debatte endete somit in Unstimmigkeit und die Bedeutung des *Art Strike* blieb offen. Dennoch ist zu resümieren: Nachdem in der Mitte der 1970er-Jahre Gustav Metzgers Aufruf zu den *Years without Art* ohne nennenswerte Resonanz verhallt war, hatte Stewart Home zehn Jahre später eine internationale Diskussion losgetreten. Wie Metzger es erhofft hatte, bildete seine Idee vom Kunststreik somit doch noch den Rahmen für zahlreiche Kulturschaffende, um sich über das Kunstsystem und die Bedeutung von Kunst auszutauschen. Metzgers Idee vom Kunststreik hatte sich damals verändert, indem der Künstler ihn allein ausführte: Die *Years without Art* waren durch seine Hinwendung zur Theorie zu „Years with Art History" geworden. Homes Vorstellung vom *Art Strike* transformierte sich hingegen auf Grund der zahlreichen Beteiligung anderer Künstler, denen der Ausruf zum Streik als Rahmen für unterschiedlichste Aktionen und Konzepte diente. Um jedoch auf die Vorstellung von der tatsächlichen Umsetzung des Kunststreiks zurückzukommen, wird sich im Folgenden den Ereignissen gewidmet, die sich ab Beginn des Streiks am 1. Januar 1990 ereigneten.

III.2.4. Aktivität und Inaktivität während des dreijährigen Kunststreiks

Obwohl Stewart Home den *Art Strike* konzipiert hatte um eine Debatte anzustoßen, war der Streik auch nach der ursprünglichen Idee von Gustav Metzger gefordert worden. Diese beinhaltete das Ziel, für drei Jahre alle Formen der Kreativität abzulehnen und somit keine Kunst mehr zu produzieren.[1042] Für Metzger hatte während der *Years without Art* die Zuwendung zur Theorie im Fokus gestanden. Womit sich der Teilnehmer am *Art Strike* von 1990–1993 jedoch beschäftigen könnte, hatte Home in seinen Manifesten gänzlich offen gelassen. Es war nur festgehalten worden:

> What the organisation of the Art Strike left unresolved was how members of PRAXIS and their supporters should use their time over the period of the strike. Thus the strike has been positioned in clear opposition to closure – for every ‚problem' it has ‚resolved', at least one new ‚problem' has been ‚created'.[1043]

Trotz der zahlreichen internationalen Beteiligung an der Propaganda stellten am 1. Januar 1990 lediglich Stewart Home, John Berndt und Tony Lowes ihre künstlerischen Aktivitäten ein. Berndt sollte seinen Streik bald darauf wieder abbrechen, inwieweit Lowes tatsächlich volle drei Jahre lang streikte, bleibt unklar.[1044] Home be-

---

[1042] Vgl. PRAXIS 1986 (SHA).
[1043] Home 1989b, S. 4.
[1044] Berndt soll angegeben haben, die Zeit des Streiks nutzen zu wollen, um Elektronik zu studieren. Vgl. Was 1991. Laut Florian Cramer war Lowes neben Home der einzige konsequente Kreativitätsver-

endete jedoch alle Aktivitäten, die er in den letzten Jahren zum Aufbau seiner Identität als Künstler und zur Überprüfung der Mechanismen des Kunstsystems verfolgt hatte.[1045] In einem Interview Ende 1989 gab er an, nun als Künstler anerkannt zu sein. Der British Council habe ihn und andere Beteiligte für die Übernahme einer Ausstellung nach Schweden bezahlt, in der Presse würde über ihn geschrieben und amerikanische Kunstzeitschriften hätten Texte von ihm angefragt. Somit könne er zu Beginn des Streiks von der Kunst leben.[1046] Trotzdem sei er froh, nun aufzuhören: „Having an career in art is boring."[1047] Tatsächlich entsprach dies wohl nicht ganz der Wahrheit. So lebte er eher durch seine Arbeit als Autor als durch die in anderen Kunstsparten – sollte man die Bereiche innerhalb seiner künstlerischen Aktivitäten voneinander getrennt betrachten wollen. Homes Berichten zufolge stellte er zu Beginn des Streiks allerdings nicht nur jede Form der visuellen Arbeit, sondern auch die des Schreibens komplett ein. Außerdem gab er an, keine Musik mehr gemacht, und die Punk Band im 1977er-Stil, in die er 1985 eingetreten war, wieder verlassen zu haben.[1048] Gemäß seinem Verständnis von Kunst separierte er somit nicht zwischen seinen einzelnen Tätigkeiten, sondern beendete sie alle. In den Jahren des Streiks bezog er Arbeitslosengeld, hörte Musik, las Zeitung und sah Filme. Um sein Wissen über Marx zu vertiefen, beschäftigte er sich viel mit Philosophie und setzte sich vor allem mit Werken von Hegel auseinander. Zu den anderen, die mit ihm in den letzten Jahren an der Propaganda beteiligt gewesen waren, hielt er nur partiell Kontakt:[1049]

> We weren't talking about the *Art Strike*. It was not important during the *Art Strike* talking about being on the *Art Strike*. It was more like disappearing from the art world and not having anything to do with it.[1050]

Während Home sich aus der Kunstwelt zurückzog, hielten die eingerichteten ASACs die Debatte zum Kunststreik am Leben. Über ihre Adressen konnte weiterhin Informationsmaterial bezogen werden und die von ihnen organisierten Aktivitäten dien-

---

weigerer. Oliver Marchart spricht jedoch nur von Home, der den Streik tatsächlich durchgehalten hätte. Home selbst deutete die mögliche Beteiligung weiterer Personen an. Vgl. Cramer 1996; Home Interview (LGA); Marchart 1997, S. 58. Géza Perneczky vermutete, dass auch Pete Horobin den Streik umgesetzt haben könnte, da dieser nach seinem *Festival of Non-Participation* immer unerreichbarer geworden wäre, angeblich in die Antarktis zog und dort praktisch „aufhörte zu existieren". Vgl. Perneczky 1993, S. 170. Der Grund für Horobins „Verschwinden" scheint jedoch eher darin zu liegen, dass dieser ab 1990 sein Pseudonym wechselte. Vgl. University of Dundee o.J.

[1045] Zu Homes Aktivitäten zum Aufbau seiner Identität als Künstler siehe Kapitel: III.2.1. Zu Homes Verständnis vom Kunstsystem.

[1046] Vgl. Stewart Home zitiert nach Reynolds 1991.

[1047] Ebd.

[1048] Vgl. Home Interview (LGA). Die marxistischen und situationistischen Texte der Band standen mit Homes Sicht auf die Kunstwelt in Verbindung und müssen deshalb als Form des künstlerischen Ausdrucks gewertet werden. Vgl. ebd.

[1049] Vgl. ebd.

[1050] Ebd.

ten der Verbreitung der Idee.[1051] Vor allem *YAWN* nahm dabei die entscheidende Rolle zur Vernetzung der Beteiligten und zur Weitergabe des Materials ein, das fortlaufend zirkulierte und manchen erst Jahre später erreichte.[1052] Da Home jedoch als der Einzige gilt, der für die kompletten drei Jahre alle seine künstlerischen Aktivitäten niederlegte, verbindet dies den Streik umso mehr mit seiner Person und lässt die Bedeutung der Zusammenarbeit von zahlreichen Beteiligten in den Hintergrund treten.[1053] Sicherlich hätte sich der *Art Strike* ohne die starke Teilnahme in Amerika nicht in der gleichen Form zur Debatte entwickelt. Durch seinen offen formulierten Angriff auf die Kunstwelt erscheint Home aber als radikalste Figur.[1054] Nach der Veröffentlichung von *The Assault on Culture* beendete der Künstler scheinbar auch seine ersten beiden Romane noch vor 1990: *Pure Mania* erschien Ende 1989, *Defiant Pose* wurde vermutlich kurz vor Beginn des Streiks fertiggestellt.[1055] Um sich daraufhin nicht mehr mit dessen Publikation beschäftigen zu müssen, hatte Home wohl die Betreuung einem Agenten überlassen.[1056] So erschien es wie ein „posthumes Werk" im Juni 1991, wobei der Zeitpunkt angeblich wiederum zur Verdeutlichung der Arbeitsweise der Kulturindustrie gewählt worden war. Interviews zur Bewerbung seines neuen Buchs lehnte Home allerdings wegen des Streiks ab:[1057]

> The offers I turned down included the opportunity to appear on the Jonathan Ross Show – which should be an indication of how seriously I took the *Art Strike*. Accepting these invitations would have done a lot more for my career than being one of two participants in a three year *Art Strike*.[1058]

Es ist jedoch interessant, dass sich Home trotz des Streiks darum bemühte, eine gewisse Form von Aufmerksamkeit an seiner Person aufrecht zu erhalten. Anstatt selbst Interviews zu geben, begann er damit, andere Personen zu diesen zu schicken. Nebenbei sei erwähnt, dass die Idee als Antwort auf einen Wettbewerb des Journals *Square Peg* entstanden war, das die Leser zur Erstellung von Fake-Interviews mit Home aufgerufen hatte.[1059] Die daraufhin von dem Künstler beauftragten Gespräche sollen 1991 sowohl in den Zeitschriften *The Enemy*, im *New Mu-*

[1051] Vgl. Stewart Home zitiert nach Anonym 1990.
[1052] Vgl. Anonym 1990; Home 1993.
[1053] Vgl. Home 1993.
[1054] Vgl. Home Interview (LGA). Es ist jedoch möglich, dass die Beteiligten aus San Francisco auf lange Zeit gesehen stärker in den Fokus rücken werden, da diese während des Streiks praktisch künstlerisch tätig waren und somit der Kunstwelt Material zur Auswertung hinterlassen haben. Vgl. ebd.
[1055] Wie in vielen von Homes Texten spielt das Plagiieren auch bei der Erstellung seiner Romane eine Rolle. Im Fall von *Pure Mania* dienten beispielsweise Richard Allens Skinhead-Bücher als Vorbild für Schriftstil und erzählerische Technik. Vgl. Home 1991e.
[1056] Zur Rezeption von *Defiant Pose* siehe weiter Home 1993.
[1057] Vgl. Home Interview (LGA). Siehe auch Stewart Home zitiert nach Reynolds 1991.
[1058] Home 1993.
[1059] Vgl. ebd.

sic Express als auch in *Time Out* abgedruckt worden sein.[1060] Über ihre Entstehung berichtete er:

> A lot of people just didn't run the interviews, because it obviously wasn't me. Most people tried pretending to be me, so they tried giving the answers of which they thought I would have given, but this wasn't really convincing. Whereas the guy who was the best was a guy called Simon Strong, who is originally from Sheffield, but lived in Brighton, and he just gave his own opinions, which was more convincing. But obviously, the interviewer immediately realised it wasn't me, because he knew I was a vegetarian and this guy mentioned eating meat […]. In addition, he has a Northern English accent while I have a London accent and no one who was born in London has got a Northern English accent [laughs].[1061]

Das Spiel zur Erzeugung von Aufmerksamkeit endete jedoch nicht mit den beauftragten, fingierten Interviews, sondern entwickelte eine Eigendynamik. Ganze Texte und Bücher wurden geschrieben und dem Künstler untergeschoben. Eines davon ist der Roman *Stone Circles,* der augenscheinlich von Home im AK Press Verlag publiziert wurde.[1062] Home leugnet indes seine Autorschaft. Das Buch ist somit ein „Witz" auf Kosten des Künstlers, der sich wohl aus der Arbeitsweise mit kollektiven Pseudonymen heraus entwickelt haben mag, Homes Bestreben nach Beachtung dennoch in die Hände spielte.[1063]

Bis hierher wurde Stewart Homes Konzept vom *Art Strike* mit seinen Verbindungspunkten und Gegensätzen zum Konzept der *Years without Art* von Gustav Metzger analysiert. Zudem erfolgte eine Einsicht in manche Stimmen aus der internationalen Debatte um den Kunststreik, die dessen Thematiken weiter ausbauten. Daran schloss die Darlegung der tatsächlichen Realisierung des *Art Strike* durch Home an, bei der ersichtlich wurde, inwiefern sich diese von der Umsetzung des Streiks bei Metzger unterschied: Während der eine Künstler sich für nahezu 20 Jahre aus der Londoner Kunstwelt zurückgezogen und der kunsthistorischen Arbeitsweise zugewandt hatte, scheint der andere sich exakt an die propagandierten drei Jahre des Streiks gehalten zu haben. Doch sollte sich der Rückzug aus der Kunst für Home als ebenso bereichernd und einschneidend herausstellen, wie er es für Metzger getan hatte? Bevor diese Frage beantwortet werden kann, steht die Beschäftigung mit

---

[1060] Vgl. Home Interview (LGA). Trotz Kontaktaufnahme zu den jeweiligen Zeitschriften konnte allerdings keines der Interviews gefunden werden.
[1061] Ebd.
[1062] John Eden beschreibt den Roman als „Brei aus Gewalt, Okkultismus und Psychogeographie – mit Betonung auf ‚Psycho'". Vgl. Eden o.J.
[1063] Vgl. Home Interview (LGA). Home berichtete außerdem von Entwicklungen, die scheinbar das Ziel gehabt hätten, ihn bei der Durchführung seiner Inaktivität zu hindern bzw. diese in Frage zu stellen. So soll Rockband Academy 23 angegeben haben, ihre *SMILE*-Ausgabe während der Zeit des Streiks in Zusammenarbeit mit Home erstellt zu haben. Die von Mark Bloch im *Last-Word*-Pamphlet geäußerte Kritik an Homes Aktivitäten wertete dieser ebenso als Provokation, um ihn zur Stellungnahme herauszufordern. Vgl. Home 1993; Panmag International Magazine 28 (SHA).

einem weiteren Thema aus. Um den *Art Strike* im Kontext des Neoism und Stewart Homes Gesamtwerk gänzlich einordnen zu können, ist darzulegen, mit welchen Mitteln der Künstler versuchte, die kunsthistorische Erfassung seiner Aktivitäten zu lenken.

III.3. Paradoxe Historisierungsstrategien des Neoismus

Als Stewart Home in den Streik trat, hatte er sich Ende 1989 mit den folgenden Worten aus der Kunstwelt zurückgezogen, die er unter die Überschrift *No Theoretical Summing Up* setzte:

> [...] The time for theorising the Art Strike will be after it has taken place. Here and now, it is not possible to resolve the contradictions of a group of ‚militants' many of whom do not consider themselves artists ‚striking' against art. For the time being, the Art Strike must be understood simply as a propaganda tactic [...].[1064]

Als der Künstler drei Jahre später, im Januar 1993 bei einer Lecture am V&A über den Kunststreik referierte, gab er jedoch erneut an, die Idee nicht weiter theoretisch rechtfertigen zu wollen.[1065] Dies erweckt den Eindruck, als wollte er den *Art Strike* aus dem Diskurs nehmen. Dabei machte er selbst auf die Taktik aufmerksam, durch die er den Streik scheinbar vor der Erhaltung besonderer Wertigkeit und somit vor der Entstehung von Interesse durch die Kunstwelt schützen würde. Statt eine theoretische Darstellung zu liefern, verwies er auf die Unmöglichkeit, den *Art Strike* in einfacher Weise zu definieren. Er erklärte ihn zum erfolgreich ausgeführten „Befreiungsschlag gegen das Kunstsystem", der große Auswirkungen nach sich ziehen würde. Zudem beschrieb er den *Art Strike* zuerst als „cleveren Karriereschritt", um sich wenig später genau gegen den Vorwurf zu verteidigen, den Kunststreik nur zu seinem Karrierevorteil initiiert zu haben.[1066]

Dieses Vorgehen soll erörtert werden. Homes Betonung der großen Auswirkungen ist als Bestandteil seiner Propaganda zu verstehen. Ende 1989 hatte der Künstler noch ein Gespräch am ICA gegeben, nach dem Kunststreik jedoch am deutlich repräsentativeren V&A über diesen referiert.[1067] Dieser Umstand ermöglichte es ihm, rhetorisch zu argumentieren, durch sein dreijähriges Nichtstun seine Berühmtheit und Bedeutung in der Kunstwelt gesteigert zu haben.[1068] Dabei hatte die Entwicklung kaum etwas mit tatsächlichen Auswirkungen des Streiks zu tun, vielmehr verdankte er sie dem Umstand, dass Simon Ford 1992 die Ausstellung von *SMILE*-Magazinen für die National Art Library im V&A ausgerichtet und ihn deshalb zum Gespräch einladen hatte.[1069] Zudem deklarierte Home einen Artikel im *Guardian*

[1064] Home 1991a.

[1065] Bei diesem ersten öffentlichen Auftritt nach dem Streik sprach Home am 30. Januar 1993 über die Ideen hinter dem *Art Strike* und die erreichten Ziele. Vgl. V&A 1993 (SHA).

[1066] Vgl. Home 1993.

[1067] Am 3. Dezember diskutierte Home zusammen mit den Autoren Alan Sinfield und George Robertson im ICA zum Thema „strategies for working with and validating the cultural forms marginalised by mainstream institutions". Vgl. ICA 1989 (SHA).

[1068] Vgl. Home Interview (LGA).

[1069] Zur Ausstellung des *SMILE*-Magazins am V&A siehe Kapitel: III.1.2.2. Die Konzepte Plagiarismus und Multiple Names.

vom 29. Mai 1992 zum „Beweis“ für die weiteren triumphalen Ergebnisse des *Art Strike*, da dieser von vermehrten Galerie-Schließungen, bedingt durch einen Einbruch des Kunstmarktes in den letzten zwei Jahren, berichtete.[1070] Nachdem er die Überschätzung von dessen Auswirkungen auf eine solche Spitze getrieben hatte, offenbarte er das Propaganda-Spiel:

> Obviously, the recession played a role in creating this pleasant state of affairs – but that needn't prevent me from claiming that the psychological impact of the Art Strike was largely responsible for this cultural crisis.[1071]

Trotz Homes zugegebenen Übertreibungen lenkten diese die bisherige wissenschaftliche Forschung. Hier wurde verkündet: „Der Art Strike hatte, obwohl ‚erfolglos‘, so doch einen gewissen Eindruck auf Kritiker und Kunstinstitutionen gemacht und brachte für Home [...] einen Bekanntheitsschub in der Kunstwelt.“[1072] Ein Projekt innerhalb subkultureller Netzwerke kann jedoch kaum eine große Wirkung auf den Mainstream der Kunstwelt gehabt haben. Auf der Hand liegt außerdem, dass auch Stewart Homes dreijähriges „Verschwinden“ von großen Kulturinstitutionen sicher nicht bemerkt wurde, geschweige denn sie beeindruckte.
Statt einer theoretischen Rechtfertigung hatte Home der Kunstwelt somit lediglich eine widersprüchliche bzw. Nicht-Definition des *Art Strike* präsentiert. Dieses Vorgehen ist nur zu verstehen, wenn man den Kontext des Neoism beachtet.[1073] Dass Home den Streik dabei dem Interesse der Kunstgeschichte entzog, stimmt nur halb. Vielmehr versuchte er, die mit ihm in Verbindung stehenden Bewegungen und Projekte selbst in die Kunstgeschichte einzuschreiben und forderte den „ernsthaften“ Kunsthistoriker direkt dazu auf, sich mit seinen Aktivitäten zu befassen:

> As I've already said, I'm not interested in theorising the Art Strike. I'll leave it to my critics to sort out the mess I created with the help of some friends. And there's an awful lot that requires elucidation […].[1074]

Gleichzeitig hielt Home allerdings auch Historiker von der wissenschaftlichen Auseinandersetzung ab.[1075] Das soll erklärt werden, wobei zuerst darzustellen ist, in welcher Weise der Künstler selbst den Neoism in der Kunstgeschichte platzierte und somit seine wissenschaftliche Erfassung vorzuzeichnen versuchte.

[1070] Vgl. Home 1993; Johnson 1992. So berichtete der Artikel: „Once the centre of London's art dealership with galleries spilling on to the pavement, it now echoes the sound of Pickford's Lorries removing victims of the recession.“ Johnson 1992. Auch bezog Home Einbrüche auf dem Literaturmarkt auf die Auswirkungen des *Art Strike*. Vgl. Home 1993.
[1071] Home 1993.
[1072] Marchart 1997, S. 58.
[1073] Zum Kontext des Neoism siehe Kapitel: III.1. Neoism als neuer Kontext der Idee.
[1074] Home 1993.
[1075] Vgl. Marchart 1997, S. 8.

III.3.1. Vorbereitungen zur kunsthistorischen Erfassung

Wie Simon Ford ausführte, wechselte der Neoism nach Homes Eintritt in eine Entwicklungsperiode, die man als seine „historische Phase“ bezeichnen könnte.[1076] Home selbst gab an, an einer „obsession with historification“[1077] zu leiden. Dabei legte er auf verschiedenen Wegen seine Interpretation der Geschichte des Neoism dar. Der direkteste war wohl die 1988 veröffentlichte Publikation *The Assault on Culture*, in der er folgende historische Entwicklungslinie zeichnete:[1078] Cobra – Lettrismus – The College of Pataphysics / Nuclear Art – Situationismus – Fluxus – Auto-Destructive Art – Provos / Kommune 1 / Motherfuckers / Yippies / White Panters – Mail Art – Punk – Neoism – Class War.[1079] So präsentierte er den Neoism als Bestandteil innerhalb einer linearen Geschichte der Nachkriegsavantgarde, verknüpfte ihn inhaltlich mit Surrealismus, Situationismus und der Besetzungs-Bewegung im Mai 1968 und betonte besonders eine Verbindung zu Futurismus und Fluxus.[1080] In den Texten, die er später zur Propaganda des *Art Strike* schrieb, ging er ähnlich vor und brachte diesen mit Bewegungen zusammen, die scheinbar ihren Weg in die Kunstgeschichte bereits gefunden hatten. Vor allem wurde der Bezug zu Aktionen von „Anti-Kunst Gruppierungen der Nachkriegsavantgarde“ aufgezeigt, namentlich Situationismus, Fluxus und Neoismus – den Home somit selbst zu einer dieser Gruppierungen erklärte.[1081]

Doch wie genau lautete die Argumentation des Künstlers, durch die er den Kunststreik mit diesen historischen Anknüpfungspunkten verband? Um das zu verstehen, wird sein Text *Oppositional Culture and Culture Opposition* untersucht.[1082] In diesem wurde das Konzept des Kunststreiks mit den Gedanken der Situationistischen Internationale zum „dépassement de l’art“ verglichen, dessen Ziel die Auflösung der Grenze zwischen Kunst und Leben gewesen war. Die SI hatte die Meinung vertreten, dass die Möglichkeiten sinnvoller, künstlerischer Erschaffung nach Dada und Surrealismus ausgeschöpft sind.[1083] Sie beschloss, durch die „Verkehrung“ über die

---

[1076] Vgl. Ford 1995, S. 166.

[1077] Stewart Home zitiert nach Ford 1995, S. 167. Im Gegensatz zum Begriff „Historisierung“, der für die Geschichts*werdung* steht, verwendete Home den Begriff der „Historifizierung“, wohl um damit seine Praxis des „Geschichts*machens*“ zu beschreiben. Dieses *Machen* äußerte sich unter anderem in der Produktion von scheinbar kunsthistorischen Texten.

[1078] Vgl. Home 1991b. Für das Verständnis dieses Buches ist es wichtig zu begreifen, dass Home es komplett um das Kapitel „Neoism“ herum konstruierte. Da sich zum Zeitpunkt seiner Entstehung wohl nur wenige dafür interessiert hätten, ein ganzes Buch über den Neoism zu lesen, zog er andere Bewegungen heran, um die Diskussion anzufachen. Vgl. Stewart Home zitiert nach Ford 1995, S. 172.

[1079] Vgl. Home 1991b. Home verbindet hier Kunstbewegungen mit „Underground-“ bzw. „Jugendbewegungen“ (zumindest wurde Punk als eine solche bezeichnet) und politische Kerngruppierungen mit breiten kulturellen Bewegungen. Vgl. Marchart 1997, S. 80; Perneczky 1993, S. 172.

[1080] Vgl. Marchart 1997, S. 80; Home 1991c.

[1081] Vgl. Home 1989f, S. 11-12.

[1082] Vgl. Home 1989f.

[1083] Vgl. Debord 1996, S. 164-165.

„Überschreitung“ hinauszugehen. Mittels neuer Formen und Praktiken sollten die sozialen und institutionellen Grenzen sabotiert werden, welche die Kunst vom täglichen Leben trennen. Die SI leugnete dabei ihren Status als Kunstbewegung und erklärte die Stadt zum neuen Schauplatz für ihre Operationen. Kunst sollte durch ihre Wiedereingliederung in das tägliche Leben realisiert und daraufhin abgeschafft werden: Transformiert in einen ästhetischen Alltag, wäre sie eigenständig von jedermann zu praktizieren.[1084] Home kritisierte jedoch in seinem Text *Oppositional Culture and Culture Opposition*, dass die Ästhetisierung des täglichen Lebens kein universales Interesse ist und die Ideen als das Bestreben der Avantgarde aus dem Bereich der Bourgeoisie gesehen werden müssen. Kunst, Poesie und jede Anwendung der Ästhetik, die Form über Inhalt stellt, werden als bourgeoise Belange bewertet. Im Text wird somit gefolgert, dass diese Ideen nur die überlegene Situation der Mitglieder der SI untermauert hätten.[1085]

Eine ähnliche Problematik wird bei den Bestrebungen des Fluxus ausgeführt. Diese Kunstrichtung hatte die Veränderung von Kultur und Ideologie als eine ihrer Hauptbeweggründe festgelegt. Einer ihrer gewählten Wege, um Kunst von ihrem Konzept zu befreien, war die Erzeugung von einfachen Drehbüchern gewesen, deren Inhalte theoretisch von jedem in Performances umzusetzen waren. Somit sollte der passive Zuschauer zugunsten einer neuen Rolle weichen, durch die das Werk erst entstehen konnte.[1086] Doch, wie im Text argumentiert wird, würde auch im Falle des Fluxus jeder der sich außerhalb der Avantgarde befindet, die Idee für lächerlich halten, dass es diese Aktivitäten wert seien, ausgeführt zu werden. Obwohl die Fluxus-Drehbücher zur Partizipation einluden, sei die intellektuelle Tradition, aus der sie entstanden waren, gegenläufig zum populären Geschmack, und schließe somit die allgemeine Teilnahme aus.[1087]

Zuletzt folgte in Homes Text die Gegenüberstellung des *Art Strike* mit den Konzepten des Neoism. Obwohl Home durch seine eigene Geschichtsschreibung daran arbeitete, dass dieser als Kunstbewegung gesehen wurde, kritisierte er ihn ebenso im Vergleich zu „seinem“ Projekt *Art Strike*, das er als davon unabhängig darstellte. So erklärte er, wie durch den – von ihm selbst attestierten – neoistischen „Hang zur Grenzüberschreitung der Avantgarde“ eine überhöhte Position seiner Mitglieder bestände. Die neoistische Idee „offene Situationen“ zu kreieren, in denen jeder partizipieren könne, und der von den Neoisten geäußerte Wunsch „to escape from the pri-

[1084] Vgl. Andreotti 1998, S. 12; Home 1989f, S. 12-13.
[1085] Vgl. Home 1989f, S. 13.
[1086] Vgl. Egle 2012, S. 49; Home 1989f, S. 13.
[1087] Vgl. Home 1989f, S. 13-14.

son of art“[1088] seien daher in ähnlicher Weise zu werten: Die Masse müsse nicht aus diesem „Gefängnis“ entfliehen, weil sie den Wert, den die Bourgeoisie den kulturellen Gütern beimisst, nicht nachempfinde.
Homes Ergebnis dieser Analyse der „Anti-Kunst-Bewegungen“ bezüglich des *Art Strike* war somit einerseits die Aufzeichnung seiner historischen Parallelen, andererseits die Erklärung, in welchen Bereichen die Idee des Kunststreiks über diese hinausgeht. Denn am Ende der Beobachtungen zieht der Text *Oppositional Culture and Culture Opposition* folgenden Schluss: Trotz der ehrbaren Bestrebungen nach einer „demokratischeren“ Kunstpraxis in der Vergangenheit, sei die einzige Lösung für die Problematik in der Kunst, ihre eigene Abschaffung zusammen mit der Zerstörung des kapitalistischen Systems.[1089] Somit präsentierte Home sein Konzept des *Art Strike* als logischen nächsten Schritt.

Da die Publikation *The Assault on Culture* sowie Schriften wie *Oppositional Culture and Culture Opposition* wie kunstwissenschaftliche Arbeiten erscheinen, ist der Leser geneigt Homes Darstellungen einfach zu übernehmen und den Neoism sowie den *Art Strike* seinen Ausführungen entsprechend in die Kunstgeschichte einzuordnen. Jedoch darf nicht vergessen werden, dass es sich um eine Selbsthistorisierung handelt, bei der Home nicht als objektiver Wissenschaftler agierte. Dies wird durch die Betrachtung einer weiteren Publikation des Künstlers deutlich. So thematisierte Home seine Geschichtsschreibung des Neoism direkt in dem von ihm 1996 veröffentlichten Roman *Slow Death*, der in fiktionaler Form über die Bewegung berichtet.[1090] Darin wird verkündet: „Neoism is an art critic’s wet dream.“[1091] In dem Buch bespricht Karen Eliot mit Sir Charles Brewster, Leiter des Progressive Arts Project, die Voraussetzungen für die Eingliederung der Bewegung in den „Mainstream der Kunstgeschichte“. Notwendig wäre dafür die Anknüpfung an die vorherige Avantgarde. Kleinere Publikationen und Dokumentationsmaterial von Ausstellungen müssten bereits veröffentlicht sein und die Quellen strategisch in Museen archiviert werden, um den öffentlichen Zugang zu gewährleisten. Die Dokumentation wäre somit bereits zurechtgelegt und der Kunsthistoriker müsse nur noch die Aktivitäten der Künstler zu Papier bringen.[1092]
In ähnlicher Weise hat Stewart Home tatsächlich die Erfassung des Neoism und seiner Aktivitäten im Bereich Plagiarism, *Art Strike* etc. vorbereitet, wobei er sein

---

[1088] Dabei handelt es sich um eine Rhetorik, die Home selbst in *The Assault on Culture* bei seiner Beschreibung des Neoism verwendete. Vgl. Home 1991c.
[1089] Vgl. Home 1989f, S. 13-14.
[1090] Vgl. Home 1996.
[1091] Ebd., S. 48.
[1092] Vgl. ebd., S. 47-48.

Vorgehen stets offen in Texten und Interviews darlegte. Der Neoism könnte als Parodie einer Avantgarde-Bewegung beschrieben werden, die nie über ein einheitliches Programm verfügte.[1093] Wenn es nach Home ginge, sollte er jedoch nicht als Underground-Bewegung, sondern als „avantgarde transgression of the modernist/post-modernist project"[1094] anerkannt werden. Um dies zu erreichen, begann der Künstler mit seiner „Strukturierung": „Neoism was simply a mass of contradictions. Thus I was able to systematise the group's ideology and slant it in a way that suited me."[1095] Dafür befürwortete er aktiv die Verwendung der multiplen Namen. Durch sie konnte er lenken, wie sich die Bewegung manifestierte und wie sie dokumentiert wurde, die „formlose" Verbindung ließ sich somit charakterisieren.[1096] Der Plagiarism als „kreative Technik" diente zudem der gezielten Anknüpfung an die Avantgarde: Indem Home konsequent plagiierte Textstücke von Bewegungen der Nachkriegszeit in seine Schriften einbaute, sollte der Neoism neben Futurismus, Dada, Surrealismus, Fluxus und Mail Art auch Verbindungen wie zu der Situationistischen Internationale erhalten. Zusätzlich begann der Künstler, die Textproduktion innerhalb des Netzwerks anzukurbeln:[1097]

> When I hooked up with the Neoists, I thought certain aspects of the movement were undeveloped. For example, there wasn't enough text. [...] having come out of the Fluxus/Mail Art trajectory, the importance of writing within the avant-garde tradition had been partially lost among my comrades. As a result, the Neoists were in danger of losing their avant-garde identity and becoming just another part of the underground.[1098]

Davon, dass Homes Bemühungen in diesem Fall erfolgreich waren, zeugt nicht nur die Entwicklung des Magazins *SMILE* als subkulturelles Massenphänomen, sondern auch der *Art Strike*, der in seiner Form als Debatte zu Veröffentlichungen von zahlreichen Manifesten, Texten, Aufrufen etc. in unterschiedlichen Magazinen, Flyern und vor allem in *YAWN* geführt hatte. Homes eigene, wissenschaftlich anmutenden Texte dienten ihm schließlich zur genauen Beschreibung seiner Sicht auf alle Zusammenhänge. Um Kunsthistorikern den Zugang zu seinen Schriften sowie zu den Schriften der anderen Autoren zu erleichtern, sammelte er diese, nachdem sie meist zuerst in *SMILE* erschienen waren, und publizierte sie erneut in Buchform. So veröffentlichte er beispielsweise 1991 seine *Neoist Manifestos* von Anfang der 1980er-Jahre erneut als Doppelband mit den von James Mannox herausgebrachten *Art*

[1093] Vgl. Ford 1995, S. 169.
[1094] Stewart Home zitiert nach Ford 1995, S. 170.
[1095] Ebd.
[1096] Vgl. Perkins 2012.
[1097] Vgl. Stewart Home zitiert nach Ford 1995, S. 170.
[1098] Ebd.

Strike Papers.[1099] 1995 erschien außerdem *Neoism, Plagiarism & Praxis,* das aus den gesammelten Texten und Manifesten bestand, die danach ab Mitte der 1980er-Jahre geschrieben worden waren.[1100] Zusätzlich stellte der Künstler so gut wie alle seine Texte und Publikationen auf seiner Internetseite ein, Magazine wie *PhotoStatic/Retrofuturism* oder *YAWN* sind ebenfalls auf Archivhomepages öffentlich zugänglich und stehen somit für die wissenschaftliche Auseinandersetzung jederzeit zur Verfügung. Schließlich wurde auch das Originalmaterial aus dieser Zeit strategisch platziert: Home übergab seine persönliche Sammlung aus Flyern, Manifesten, Postern, Kopien von Magazinen, Journalen, Fanzines, Zeitungsausschnitten, Briefen, Korrespondenzen mit anderen Künstlern, Sound- und Videoaufnahmen etc. an die National Art Library in London. Durch einen Besuch im Archive of Art & Design im Blythe House sind sie für jeden zugänglich. Der Fokus dieses 1999 eingerichteten Archivs liegt auf den Festivals of Plagiarism, dem *Art Strike*, Neoismus und der späteren Neoist Alliance und umfasst dabei vor allem den Zeitraum 1983–1995.[1101]
Neben seinen Vorbereitungen – der Niederschreibung seiner Interpretation des Neoism und seiner damit in Verbindung stehenden Konzepte sowie der strategischen Platzierung des Quellenmaterials – unterließ es Home zudem nicht, immer wieder öffentlich Kunsthistoriker dazu aufzufordern, sich mit seinen Aktivitäten auseinanderzusetzen. Als der Künstler bei seiner Lecture über den *Art Strike* am V&A darauf hinwies, die Ereignisse selbst nicht gänzlich theoretisch erklären zu wollen, sollte das zusätzlichen Arbeitsansporn für Wissenschaftler bieten:

> I've put a lot of work into structuring these movements […]. In relation to this, there is certainly something to be said because critics and historians like to feel that they've discovered something for themselves. There are reputations to be made from appearing to be the first individual to get into a particular area![1102]

Trotz oder gerade wegen dieser Gegebenheiten handelt es sich beim Neoism jedoch ganz und gar nicht um den „feuchten Traum" eines Kunsthistorikers. Es gibt einige Gründe, weshalb bisher kaum jemand aus den Kunstwissenschaften die theoretische Auseinandersetzung wagte. Das bedarf einer genaueren Erläuterung.

III.3.2. Abschreckung der Kunsthistoriker

Homes Strategien zur Historisierung sind paradox. Auf der einen Seite schrieb er den Neoism zusammen mit seinen Aktivitäten rund um Plagiarism, *Art Strike* etc.

[1099] Vgl. Home 1991; Mannox 1991.
[1100] Vgl. Home 1995.
[1101] Vgl. Anonym 1999 (SHA).
[1102] Stewart Home zitiert nach Ford 1995, S. 173.

selbst in die Kunstgeschichte ein und leistete somit die Arbeit zu seiner wissenschaftlichen Erfassung scheinbar schon zur Hälfte selbst. Auf der anderen Seite schreckt er Kunsthistoriker ab.[1103] Die von dem Künstler im Neoismus angekurbelte Textproduktion hatte nicht nur zu einer guten Quellenlage geführt, sondern schoss in weiten Teilen über das Ziel hinaus. So sieht sich der Wissenschaftler mit einer Flut von Material konfrontiert, das hauptsächlich aus plagiierten, mehrfach publizierten Texten besteht und kaum erfassbar scheint. Zudem muss er sich mit Manipulationen und unglaubwürdigen Darstellungen in den vorhandenen Quellen auseinandersetzen. Denn statt wissenschaftlich zu sein, sollten Homes Texte vielmehr demonstrieren, in welcher Weise das Kunstsystem operiert und wie es manipuliert werden kann.[1104] Dabei gab dieser an, dass der Prozess der Geschichtsschreibung für ihn lediglich die Vereinheitlichung jeweiliger Elemente bis zur Erstellung eines schematischen Bildes bedeutet, indem aus vorhandenem Material nur das herausgesucht wird, was man dafür benötigt.[1105] Zudem schrieb er seine Geschichte des Neoism durch *Slow Death* in fiktionaler Form nieder und vermischte damit Realität und Fiktion, wie er es bereits mit Kopie und Original getan hatte.[1106] Zu seinem Umgang mit „Wirklichkeit" proklamierte er dabei: „[...] I am interested in notions of truth. To practically examine the question of truth I spread ideas that I do not believe in and carefully watch other people's reaction to them."[1107]

Marcharts Überlegung, ob Homes Bemühungen zur Historisierung als nicht-ernsthaft zu bewerten seien, sondern „als das kognitive Gegenstück zu einem practical joke – einem Witz auf die ‚Verkunsthistorisierung' der Avantgarde"[1108] angesehen werden sollten, bleibt von ihm unbeantwortet. Ebenso die Hinterfragung, ob Home nur eine Variation davon betreibt, wie „ernsthafte Kunst-Kanons" im Kunstsystem ihre Objekte konstruieren und fiktionalisieren.[1109] Sicherlich stimmen beide Aspekte, sie passen zu einem Künstler, der Kunst als Prozess der bürokratischen Manipulation auffasst und davon ausgeht, dass jeder, der das Kunstsystem versteht, es zu seinen Zwecken manipulieren kann.[1110] Wissenschaftliche Kunstgeschichtsschreibung muss auf Originalquellen und Darstellungen von Beteiligten zurückgreifen, erst recht, wenn bisher kaum eine seriöse Auseinandersetzung mit der Thematik stattgefunden hat. Im Fall des Neoism ist sie nicht ohne die Beachtung

---

[1103] Vgl. Marchart 1997, S. 8.
[1104] Vgl. Home o.J.
[1105] Vgl. Stewart Home zitiert nach Ford 1995, S. 169-170.
[1106] Ken Warks aufschlussreiche Buchrezension lautet: „[…] The book is populated with fictional versions of some of Home's own ‚real-world' avant garde provocations, although with Home one is never sure what is original and what is a copy; what is ‚real' and what is fiction." Wark o.J.
[1107] Eliot 1985 (SHA).
[1108] Marchart 1997, S. 8.
[1109] Vgl. ebd.
[1110] Vgl. Stewart Home zitiert nach Ayers 2009.

der Darstellungen von Stewart Home zu leisten, wie diesem wohl bewusst ist. So gab er selbst an, zwar nicht jedes Detail in der Historisierung geplant zu haben, trotzdem habe er viel Arbeit investiert, so dass Historiker die mit ihm verbundenen Bewegungen und Konzepte in der Art deuten, die ihm gefällt.[1111] Hinzu kommen Aussagen wie Folgende:

> For the time being, I'd rather leave it to the critics to work out for themselves what Neoism was about. Then, if I don't like what's being said, I'll put some of my own interpretations into the public domain. I'm here to create problems for art historians but before I get into working on this in any big way, the critics will have to do some preliminary work on the raw material.[1112]

Es stellt sich folglich die Frage: Verfolgte Home mit seiner Taktik der Selbsthistorisierung die neoistische Idee, eine Situation zu schaffen, in der Neoismus zu definieren keinen Sinn mehr macht?[1113]

III.3.3. Neoistische Streits und andere Geschichtsmanipulationen

Die abschreckende Wirkung, die der Umgang mit Wahrheit und Fiktion sowie die offen zugegebene Selbsthistorisierung bei „echten" Historikern hervorruft, dient Home schließlich als Argument zu seiner Verteidigung gegen andere Neoisten bzw. Ex-Neoisten. Diese wandten sich mit dem Vorwurf gegen ihn, er würde die Bewegung zu sehr an Kunsthistoriker „verkaufen".[1114] Zwar gibt es unter ihnen ebenfalls Verfechter von seinen Interpretationen, wie Stephen Perkins, der den Neoism als „späte internationale Avantgarde des 20. Jahrhunderts" und sogar als „die letzte historische Avantgarde des 20. Jahrhunderts" bezeichnete.[1115] Dennoch führte Homes Geschichtsschreibung zu lauten Gegenstimmen. Ab dem Ende der 1980er-Jahre setzte innerhalb der Bewegung allgemein eine hermeneutische Strömung ein, in der viele seiner Mitglieder damit begannen, sie neu zu interpretieren.[1116] Zu welch verwirrendem Konstrukt sich der Neoism durch diese Praxis entwickelte, verdeutlicht seine Archiv-Homepage Seven by Nine Squares, die mit zahlreichen verlinkten Begriffserklärungen und Texten die Form eines digitalen Labyrinths angenommen hat.[1117] Dabei gibt es unterschiedlichste Erklärungsversuche. tENTATIVELY, a cONVENIENCE präsentiert beispielsweise eine gänzlich gegensätzliche Position zu

---

[1111] Vgl. Stewart Home zitiert nach Ford 1995, S. 173.
[1112] Ebd., S. 169.
[1113] Vgl. Cramer 1996.
[1114] Vgl. Marchart 1997, S. 8.
[1115] Vgl. Perkins 2005, S. 1.
[1116] Vgl. Bui 2000, S. 297.
[1117] Vgl. Seven by Nine Squares Homepage.

der von Home. Als anarchistischster Vertreter der Bewegung wehrt er sich am militantesten gegen die Erfassung des Neoism in der Kunstgeschichte und wendet sich bis heute entschieden dagegen, diesen überhaupt als Kunst zu klassifizieren:[1118]

> As I recall, Monty/Istvan & I were in agreement that Neoism WASN'T an ‚art movement' & that its importance was much more as a tool for fucking up dominant philosophical & political paradigms (although we probably didn't express it quite that way at the time). This was (& still is) extremely important to me & insured our compatability.[1119]

tENTs Verleugnung der ästhetischen Wurzeln macht seine Arbeiten für eine größere Öffentlichkeit jedoch unzugänglich, sie erscheinen nur noch obskur. Er steht dabei für eine Position innerhalb der Bewegung, die versucht, jeder Historisierung zu entkommen. Dies unterscheidet sich stark von István Kántors Vorgehen, der eine Karriere als „normaler" Künstler verfolgte.[1120] Die lauteste Gegenstimme zu Home nahm indessen nicht tENT, sondern der deutsche Theoretiker und Luther-Blissett-Exponent Florian Cramer ein, der neben dem regen *Art-Strike*-Befürworter John Berndt einer der Hauptvertreter der Selbsthistorisierungsströmung ist. Ähnlich wie tENT vertritt Cramer allerdings die Position, den Neoism nicht als Kunst zu definieren:[1121]

> Im System ‚Kunst' ist Neoismus völlig irrelevant, denn seit 1346 produziert er nichts als sich selbst und hat keinen Wert [...]. Deshalb ist Neoismus auch nicht ‚Anti-Kunst', ‚Anti-Kunst' ist ‚Kunst', weil sie mit ‚Kunst' in ein dialektisches Verhältnis tritt und dabei jene Widersprüche bloßlegt, die ‚Kunst' verbirgt. ‚Anti-Kunst' existiert nur im System ‚Kunst'. Außerhalb dieses Systems ist ‚Anti-Kunst' keine ‚Anti-Kunst', sondern Pissoirs und Flaschentrockner.[1122]

Weiter argumentierte er, statt „Avantgarde" zu sein, hätten die Neoisten es vorgezogen, Spekulation zu betreiben und so nur die Illusion einer Bewegung erzeugt. Dabei kritisierte Cramer die Geschichtsschreibung Homes, in der große Lücken bestehen würden.[1123] Hauptsächlich bemängelt er allerdings, dass Home den Neoism – auch durch sein Konzept des *Art Strike* – mit dem Situationismus zu verbinden versucht hätte. Somit wäre die Bewegung für ein linksakademisches Publikum interessant gemacht worden und sei plötzlich als „radikal" und „avantgardistisch" er-

---

[1118] Vgl. Marchart 1997, S. 23.
[1119] tENTATIVELY, a cONVENIENCE zitiert nach Mckeown 2006.
[1120] Vgl. Marchart 1997, S. 78.
[1121] Vgl. Bui 2000, S. 297.
[1122] Cramer 1996. Cramer bezieht sich bei der genannten Datierung von 1346 auf einen Entstehungsmythos der Bewegung, der von den Neoisten zeitweise verbreitet wurde. Siehe Kapitel: III.1.1. Aufbau und Programmatik.
[1123] So gab Cramer an, Home habe den kanadischen Vertretern der Bewegung wie Napoléon Moffatt, Kiki Bonbon oder Boris Manowitch – weil er ihnen selbst nie begegnet sei – eine falsche Position eingeräumt und Nachfolgegruppen wie .(La Société de Conservation de Présent) [sic] und Le Groupe Absence gänzlich unter den Tisch fallen lassen. Vgl. Cramer 1996.

schienen, obwohl, laut Cramer, vor Home kaum ein Neoist von der SI auch nur gehört habe.[1124]

Im Kontext der von den Neoisten betriebenen Definition durch Nicht-Definition ist Homes Historie jedoch genauso falsch und manipulativ wie es alle neoistischen Selbsthistorisierungen sind und wie es folglich auch Cramers ist.[1125] Seine Kritikpunkte sind wohl richtig, doch gab Home sein Verfälschungsspiel mit der Geschichte ja selbst zu. Es stellt sich somit die Frage, wieso Cramer ihn so scharf kritisierte.[1126] Sein Vorgehen muss in Verbindung mit anderen Intentionen gesehen werden. Wie Home bereits erklärt hat, erfolgt die Einordnung einer künstlerischen Position in einen bestimmten Kanon durch das Zusammenspiel von Künstlern, Historikern und Kunstmanagern. Demnach wiederspricht Cramer zwar Homes Einordnung des Neoism in die Kunstgeschichte, leistet durch die Kritik aber seinen eigenen Anteil an der Kanonisierung der Bewegung. Erfolgreiche Avantgarden haben immer schon ihre eigene Historisierung betrieben. Nach Gustav Metzger, der beispielsweise in *damaged nature* 1996 die Grundzüge seiner Kunstrichtung darlegte, betrachte man die Berichte von Richard Huelsenbeck über den Berliner Dadaismus oder Ken Friedmans Schriften über Fluxus.[1127] In der Kontroverse zwischen Cramer und Home kommt allerdings auch noch die Verfolgung einer weiteren Taktik hinzu, die ebenso zur Initiierung der eigenen Sichtbarmachung ihren Beitrag leisten sollte: der Streit. Denn wie Home bereits bei seinem „Austritt“ aus dem Neoism verkündet hatte, dienten Trennungen und Streitereien zwischen Mitgliedern bzw. zwischen Mitgliedern und Ex-Mitgliedern immer der Bewegung, denn sie kreieren wiederum Aufmerksamkeit.[1128]

Natürlich wenden sich die wenigen Kunsthistoriker, die sich bisher mit dem Neoism beschäftigt haben, der Interpretation zu, die die Bewegung innerhalb ihres Forschungsgebiets – in der Kunstgeschichte – positioniert. Das ist nicht verwunderlich. Trotz Streitereien und kritischen Stimmen hat sich, wie Kunsttheoretiker Oliver Marchart erklärt, inzwischen Homes Variante der Bewegung allgemein durchgesetzt. Das mag vor allem an dessen zahlreichen Veröffentlichungen gelegen haben. Marcharts eigene Publikation unterstützte diese Entwicklung zusätzlich.[1129] Homes Taktiken zur Manipulation des Kunstsystems scheinen folglich aufzugehen. Dabei konnte er durch die Historisierung des Neoism die Bewegung untrennbar mit seiner ei-

---

[1124] Vgl. ebd.

[1125] Zur widersprüchlichen Definition des Neoism siehe Kapitel: III.1.1. Aufbau und Programmatik.

[1126] Vgl. Cramer 1996.

[1127] Vgl. Home o.J.; Marchart 1997, S. 81-82; Metzger 1996.

[1128] Vgl. Home 1985 (SHA); Marchart 1997, S. 83-85. Auf diese Weise sei auch die Auseinandersetzung zwischen Home und Kántor zu beurteilen, die einst angeblich zu Homes Austritt aus dem Neoism geführt haben soll. Siehe Kapitel: III.1.3. PRAXIS als Verbindung zwischen Neoism und *Art Strike*.

[1129] Vgl. Marchart 1997, S. 77.

genen Person verbinden. In seinem Vorgehen kann fast der Versuch gesehen werden, seine Stellung ganz im Zentrum zu positionieren.[1130] Bereits in Form der Generation Positive hatte er die Selbstüberhöhung zum neoistischen Programm erklärt und sich selbst in dessen Mittelpunkt gestellt:[1131]

> We demand that at 3.15pm on Monday the 25th March 1985, STEWART HOME is declared President of the Western World. We demand that […] STEWART HOME is crowned King of England in Westminster Abbey. We demand that STEWART HOME be made the sole subject of study for all school children aged twelve and above.[1132]

Homes Größenwahnpolitik widerspricht paradoxerweise seinen anderen neoistischen Ideen, denn die Multiple Names oder der *Art Strike* wandten sich explizit gegen die überhöhte Identität des Künstlers. Sein Verhalten verdeutlicht hingegen seine Inanspruchnahme der kunsthistorischen Kanonisierung der Bewegung unter seinem Namen.[1133] Dies zeigt sich auch in der Inszenierung seiner Person, wenn er sich, wie auf dem Buchcover von *Neoism, Plagiarism & Praxis* in Machtposen präsentiert (Abb. 50).[1134]

Es bleibt zu erwähnen, dass sich der Neoismus schon in seiner allmählichen Auflösung befand, als seine Mitglieder Ende der 1980er-Jahre damit begannen, ihre Geschichte selbst zu schreiben. Das sogenannte *Millionth Apartment Festival*, das vom 23. bis 27. November 1988 in New York stattfand, wurde von Oliver Marchart als eines der letzten Lebenszeichen der Bewegung bewertet.[1135] Die Neoisten, die am Kunststreik beteiligt waren, wandten sich nach dessen Beendigung neuen Aktivitäten zu. Trotzdem kam es auch noch Jahre später immer wieder zu neoistischen Nachbeben, wie dem 1994–1995 in Paris stattfindenden *APT 63* oder dem 2000 in Australien zu Stande kommenden *Non-Existent International Neoist Apartment Festival*.[1136]

Letztlich muss Homes widersprüchliche Praxis der Selbsthistorisierung als künstlerische Technik gesehen werden, durch die aufgezeigt wird, in welcher Weise sich das Kunstsystem manipulieren lässt. Doch obwohl Home die Geschichte des Neoism – unabhängig von den vermeintlich „real" aufgetretenen Ereignissen – konstruierte, so „erfand" er sie nicht ganz.[1137] Nur auf Basis dieser Voraussetzung kann eine wissenschaftliche Erfassung des Neoism und des *Art Strike* erfolgen. Die Stra-

---

[1130] Vgl. Marchart 1997, S. 96; Perkins 2012.
[1131] Vgl. Home 1991h.
[1132] Home 1991i.
[1133] Vgl. Marchart 1997, S. 99.
[1134] Vgl. Home 1995. Home hatte sich bereits auf den Covern seiner ersten *SMILE*-Ausgaben vergleichbar abbilden lassen. Vgl. Home o.J.
[1135] Vgl. Home 1991c; Marchart 1997, S. 14.
[1136] Vgl. Seven by Nine Squares Homepage: WHAT IS AN uh uh APARTMENT FESTIVAL???????; tENTATIVELY, a cONVENIENCE 2000.
[1137] Vgl. Marchart 1997, S. 11.

tegien, mit denen Home versuchte seine Aktivitäten in die Kunstgeschichte einzuschreiben, müssen allerdings offen dargelegt sein, um die Praxis des Künstlers gänzlich zu verstehen. Die zum *Art Strike* geleisteten Beiträge sind als Bestandteile einer geschaffenen Selbsthistorisierung zu werten.

Es bleibt die Frage, welche Auswirkungen der Kunststreik auf den weiteren Werdegang von Stewart Home hatte. Die *Years without Art* hatten bei Gustav Metzger sowohl eine Neuausrichtung in dessen Inhalten als auch Präsentationsformen nach sich gezogen. Erst nach seiner Rückkehr in das Kunstsystem erhielt er die erhoffte Rezeption und Ausstellungsmöglichkeiten. Sollte der Kunststreik, obwohl von Home auf ganz andere Art konzipiert und realisiert, bei ihm ebensolche weitreichenden Folgen nach sich ziehen? Dies wird im Weiteren erläutert.

III.4. Auswirkung und Wertung des *Art Strike*

III.4.1. Homes Rückkehr in den Kunstbetrieb

> The *Art Strike* was the final wrap on all the avant-garde work I was doing during the eighties. It was the last piece of packaging placed around my post-Neoist activities before I left it to the art world to deal with my past.[1138]

So hatte es Stewart Home 1994 noch pathetisch in einem Interview mit Simon Ford verkündet. Angeblich hätte er nach den drei Jahren Inaktivität nicht mehr vorgehabt, wieder in die Kunstwelt zurückzukehren. Da er die Überprüfung seiner Theorie, durch bürokratische Manipulation zum Künstler werden zu können, als bestätigt sah, habe es für ihn keinen Grund mehr zur Rückkehr gegeben. Stattdessen erklärte er, wolle er sich nun ganz dem Schreiben widmen. Nachdem der *Art Strike* am 1. Januar 1993 zu Ende ging, nutzte er die darauf folgende Zeit tatsächlich besonders produktiv und veröffentlichte innerhalb kürzester Zeit drei Romane: *Red London* erschien 1994, *Slow Death* 1996 und *Blow Job* 1997.[1139]

Doch wie bereits so oft entsprach die Aussage Homes über seinen Rückzug aus der Kunst auch nach dem *Art Strike* nicht ganz der Wahrheit. Tatsächlich hatte er bereits unmittelbar nach dessen Beendigung mit seinem neuen Kunst-/Anti-Kunst-Projekt begonnen, das ihn bis zum Ende der 1990er-Jahre beschäftigte: Die Neoist Alliance sollte seine kritische Auseinandersetzung mit der historischen Avantgarde weiterführen.[1140] Ab Mitte der 1990er-Jahre begann Home zudem auch wieder ganz offiziell im Kunstbereich zu arbeiten und in Galerien auszustellen.[1141] Um zu klären, welche Bedeutung der Streik für seine Karriere hatte, muss aufgedeckt werden, inwieweit sich die Thematiken des Kunststreiks auch in den Post-*Art-Strike*-Aktivitäten des Künstlers wiederfinden.

In der Londoner Neo-Situationistischen-Anarchismus-Szene der 1990er-Jahre entwickelten sich viele „Gruppen“, wie die London Psychogeographical Association (LPA), oder die Association of Autonomous Astronauts (AAA).[1142] Die Mitgliedschaf-

---

[1138] Stewart Home zitiert nach Ford 1995, S. 167.

[1139] Vgl. ebd.; Home Interview (LGA).

[1140] Der Newsletter der Neoist Alliance *Re:Action* berichtete über die Aktivitäten in den folgenden Jahren. Vgl. Re:Action (SHA).

[1141] Vgl. Home Interview (LGA).

[1142] Der Gruppenname der LPA wurde von der Fake-Organisation übernommen, die sich im Zuge der Gründung der SI 1957 um Ralph Rumney entwickelt hatte. Fabian Tompsett und Richard Essex „gründeten“ diese in Wirklichkeit um 1992 „wieder“. Zu ihren Aktionen gehörten organisierte Radtouren oder Forschungen zu Alchemismus, keltischen Sprachen etc. Vgl. London Psychogeographical Association 1993; Marchart 1997, S. 60. Außerdem wurde 1993 auch das erste 3-sided Football Spiel, dessen Konzept auf Asger Jorn zurückgeht, von der LPA im Rahmen der Glasgower Anarchist Summer School veranstaltet. Zu den Spielregeln siehe AAA Wien Homepage: 3-Sided Football Rules. Das Netzwerk der AAA, das sich international ausbreitete, befasst sich hingegen vermehrt mit der Idee autonomer Weltraumprogramme und widmet sich der Forschung nach neuen Wegen, um im Weltall leben zu können. Vgl. Radio AAA o.J. Nach einem Fünf-Jahresplan sollte dagegen angekämpft werden,

ten überschnitten sich personell oft und in Wahrheit bestanden die angeblichen Verbindungen meist nur aus einem oder ein paar Mitgliedern. Stewart Home schloss sich nach dem Kunststreik den Entwicklungen an und organisierte die Ein-Mann-Gruppe Neoist Alliance.[1143] In den folgenden Jahren arbeiteten die „Gruppierungen" oft zusammen. Indem sie sich bei ihren jeweiligen Veranstaltungen gegenseitig besuchten, bestärkten sie den Anschein ihrer Gruppenidentität.[1144] Die Alliance wurde dabei von Home mit der altbekannten Taktik definiert: Sie sollte weder mit dem Neoismus in Verbindung stehen, noch sollten ihre Aktivitäten überhaupt als Kunst zu betrachten sein.[1145] Die Generierung von Verwirrung blieb offizielles Ziel:

> Using the name Neoist was a good way of annoying the Neoists I had been involved with as well, because I thought it had nothing to do with Neoism. When you see some people writing about Neoism now, they just mix everything together and they don't know the difference between Neoist Alliance, Neoist Network and Luther Blissett Project. The things I was involved with, for example the Neoist Cultural Conspiracy, shouldn't be associated with the other things I was lightly involved with. Using similar sounding names, but not necessarily his, just seemed to create more confusion.[1146]

Zu den Programmpunkten der Alliance zählten „to introduce debasing codes and practices, corrupt morals", „to foster the cult of the ugly" oder „to provoke envy, discontent, revolt and class war".[1147] Außerdem rückte die Auseinandersetzung mit verrückten Kulten, Mystizismus, Parawissenschaft und Anti-Philosophien in den Fokus, also Thematiken, die bereits im frühen Neoism populär gewesen waren.[1148] Die Bewerbung der *Avant-Bard* (Homes Neukonzeption von Avantgarde) stellte ein zusätzliches Beschäftigungsfeld dar.[1149] Ein Einblick in die Handlungen der Alliance liefert exemplarisch die Aktion gegen ein Stockhausen Konzert, bei der die Auswirkungen thematisiert wurden, die Geheimgesellschaften wie die Rosenkreuzer oder Freimaurer auf die Avantgarde gehabt hatten.[1150] Dabei wurde an die Aktivitäten Henry Flynts angeknüpft, wie es bereits der *Art Strike* getan hatte. Flynt hatte die klassische Musik als Ausdruck der Ideologie europäischer Vorherrschaft verstanden und 1964 zusammen mit George Maciunas Demonstrationen gegen Karlheinz Stockhausen

---

dass Regierungen und große Unternehmen den schwerelosen Raum allein für sich erobern. Vgl. Skeet 1997.

[1143] Zuerst basierte die Alliance auf dem Plagiat der Beschreibung angeblich antifaschistischer Taktiken von der Imperial Fascist League um den Antisemiten Arnold Leese. Dieses wurde im Newsletter *Re:Action* durch mehrere andere Manifeste und Aufrufe ersetzt. Vgl. Marchart 1997, S. 59.

[1144] Vgl. Home Interview (LGA); Marchart 1997, S. 59-64.

[1145] Vgl. Stewart Home zitiert nach Ford 1995, S. 167.

[1146] Home Interview (LGA).

[1147] Neoist Alliance 1995.

[1148] Zum Programm des frühen Neoism siehe Kapitel: III.1.1. Aufbau und Programmatik.

[1149] Vgl. Neoist Alliance 1995. Das Konzept der *Avant-Bard* verbindet sich dabei mit den Aktionen Luther Blissetts und knüpft somit an das Multiple-Names-Konzept an. Vgl. Neoist Alliance 1996 (SHA).

[1150] Vgl. Marchart 1997, S. 61, 65-66.

organisiert.[1151] Die Alliance plagiierte diese Idee und führte im Mai 1993, als Demonstration gegen das Stockhausen-Konzert des Klarinettisten Ian Stuart im Pavilion Theatre (Brighton), eine Levitations-Aktion durch. Mit der Ankündigung, das Theater während des Konzerts in die Luft zu heben, erschien sie vor Ort mit Flugblättern und Plakaten der Aufschrift „We're Back" und „Demolish Serious Culture" (Abb. 51).[1152] Den Berichten zufolge stand die Alliance jedoch einer Gegendemonstration des lokalen Temple Ov Psychick Youth gegenüber, die befürchtete, die Levitation würde die Ozonschicht beschädigen. Daraufhin soll ein übersinnlicher Kampf um das Theater ausgetragen worden sein, den angeblich beide Parteien im Nachhinein als für sich gewonnen bezeichneten.[1153] Home schrieb später: „Actions like the one we undertook in Brighton chip away at the confidence of the arts establishment and expose ‚serious culture' as a monstrous fraud perpetrated by a self-serving elite."[1154] Die Definition der Alliance als „Anti-Kunst" verdeutlicht somit die Kontinuität der Ablehnung des Kunstsystems in Homes Aktivitäten, mit dem gleichzeitigen Paradoxon der Verknüpfung mit der historischen Avantgarde. Die *Action Against Stockhausen* zeigt, wie unmittelbar Home nach Beendigung des *Art Strike* die Praxis des Plagiarism weiter ausübte und auch seine Kampagne gegen „Serious Culture" weiterführte.[1155] Dem Interesse des Kuratoren Matthew Higgs war es scheinbar wiederum zu verdanken, dass Home ab Mitte der 1990er-Jahre erneut in Galerien ausstellte.

> It was Matthew Higgs, who really wanted me to show work, he sought me out because he knew about my work from the 80's. I never asked him how, but it was probably the same way I knew about Gustav's work, that I came across him and chased it. He really wanted me to show, so I started showing in galleries again.[1156]

Die erste Ausstellung, die Higgs mit Stewart Home realisierte, war *Imprint 93*, die 1995 im City Racing in London stattfand. In dieser präsentierte Home zum ersten Mal das *Art Strike Bed* und warf damit die wichtige Frage nach der Kommerzialisierbarkeit eines Kunststreiks auf.[1157] In der *Art-Strike*-Debatte war bereits das grundlegende Problem jeder Anti-Kunst angesprochen worden, das darin besteht, dass jede noch so aktive Ablehnung selbst zum Konsumgut werden kann, zu einem Produkt, dass das kapitalistische System weiter aufrechterhält. Home hatte selbst in seinen Texten zum *Art Strike* kritisiert, wie Material aus Dadaismus, Surrealismus und Situationismus längst in das Kunstsystem aufgenommen wurde. Indem man es

---

[1151] Vgl. Flynt Homepage: About Henry Flynt.
[1152] Vgl. Home 1993b; Marchart 1997, S. 65.
[1153] Vgl. Home 1993b.
[1154] Ebd.
[1155] Vgl. Marchart 1997, S. 66.
[1156] Home Interview (LGA).
[1157] Vgl. ebd.; Home o.J.

zur Kunst erklärte, wurde es in Strukturen integriert, die seine Beteiligten selbst ablehnten. Somit wäre allein die komplette Einstellung jeglicher künstlerischer Praxis eine Lösung – was die Idee des *Art Strike* war. In diesem Punkt sollte er sich von Anti-Kunst unterscheiden: Um der Kommodifizierung zu entgehen, wählte man die Nicht-Produktion.[1158] Dennoch sind mit dem *Handbook*, den Logos, Postern, Buttons, Zeitschriften, Flyern etc. während der Propaganda durchaus „Werke" entstanden, die dem Kunstmarkt zum Opfer fallen können. Zum Stand der Entwicklung dieses Materials zum Konsumgut auf dem Kunstmarkt gab Home an:

> I don't know how much has been collected, but anything ended up getting collected in a capitalist society, so... Obviously, the National Art Library has some of that material and the Tate Library was interested in buying some as well.[1159]

Wie Home selbst erklärt, ist es für ihn nicht von Bedeutung, wenn *Art-Strike*-Material auf dem Kunstmarkt endet. Nicht dass das bisher geschehen sei, aber eine solche Entwicklung würde nur die Widersprüchlichkeit des kapitalistischen Systems verdeutlichen. Da viel von dem Material aus den 1980er-Jahren jedoch aus Xerox-Kopien besteht, kann sich der Käufer wohl nur selten sicher sein, ein „Original" erhalten zu haben, vieles ist einfach zu fälschen und erneut zu kopieren.[1160]

> That is something I don't have to do with the badges, because I know I still have enough of them. Not that I have loads and loads, but I have a few which have rusted and I don't know whether that increases or decreases the value. It shows they're probably old, but at the same time they're damaged […].[1161]

Sollte dieses Vorgehen widersprüchlich erscheinen, so intensiviert sich der Eindruck bei dem tatsächlichen *Art-Strike*-„Werk", dem *Art Strike Bed*. Dieses wurde 1995 von Home als Metapher für seine jahrelange Inaktivität im Bereich der kulturellen Produktion präsentiert.[1162] In den folgenden Jahren wurde es in der Gruppenausstellung *Yerself a Steam* in einer temporären Galerie in Soho gezeigt, war 2001 in der ebenfalls von Matthew Higgs kuratierten *City-Racing*-Retrospektive im ICA vertreten und tauchte 2011 auch bei Stewart Homes Retrospektive in White Columns (New York) wieder auf (Abb. 52).[1163] Die Installation eines Bettes, in dem Home selbst nie geschlafen hat, sollte jedes Mal aus einem anderen Bett bestehen, um so die Annahme zu verhindern, dass dieses Werk die Präsentation des „wahren" Bettes

---

[1158] Vgl. Plant 1991. Die Argumentation entspricht umfassenderen Gedanken der postmodernen Philosophie. So argumentierte bereits Baudrillard, dass Kritik nicht länger möglich sei. Die einzige Möglichkeit, dem Kapitalismus zu widersprechen, wäre, Selbstmord zu begehen. Vgl. Plant 1991. Siehe Zitat von Baudrillard im *Art Strike Handbook*, Home 1989, S. 38.
[1159] Home Interview (LGA).
[1160] Vgl. ebd.
[1161] Ebd.
[1162] Vgl. ebd.; Home o.J.
[1163] Vgl. Anonym o.J. d; Scott-Bolton 2014, S. 15.

ist:[1164] „I believe that there can be no authenticity under capitalism, so the *Art Strike Bed* was an attempt at radical inauthenticity.“[1165] Darüber hinaus diente das Bett Home bald erneut für den Diskurs über die Mechanismen im kulturellen Bereich. Nachdem die Künstlerin Tracey Emin ihre Installation *My Bed* entwickelt hatte, die 1999 für den Turner Preis nominierte wurde, begann er ihr einen möglichen plagiaristischen Akt zu unterstellen: Da Emin ebenfalls bei der *Yerself-a-Steam*-Ausstellung beteiligt gewesen war, soll sie dort sein *Art Strike Bed* gesehen haben.[1166] Emins Bett, das angeblich direkt aus ihrer Wohnung in die Galerie kam und dort als Installation im ungemachten Zustand, umringt von benutzten Kondomen, Höschen mit Menstruationsblut, Wodkaflaschen etc. aufgebaut wurde, ist jedoch das komplette Gegenteil zum *Art Strike Bed*. Es strahlt Trauma, Selbstmitleid und Unordentlichkeit aus und soll, wie alle Werke Emins, explizit „authentisch“ sein.[1167] Dass der Name Emin im Kunstsystem bedeutender als der von Home gilt, lieferte diesem jedoch die Plattform, um auf die Mechanismen im kulturellen Bereich hinzuweisen, durch die sich der Grad der Anerkennung als Künstler erhöht.[1168] Dabei wurde der *Art Strike* in Form des *Art Strike Beds* tatsächlich von Home selbst zum Konsumgut gemacht. Gleichzeitig entzieht dieser es jedoch dem Markt, indem er das Bett zwar ausstellt, es jedoch nicht verkäuflich ist:

> […] the art people can't buy it, it's not for sale, it's just to frustrate them [laughs]. At least until I can find someone I can sell everything. I showed it in the White Columns museum space, but that's ok because it's contradictory, it annoys people [laughs] and then I can talk about it.[1169]

Der widersprüchliche Umgang mit den Mechanismen des Kunstbetriebs charakterisiert weiterhin Stewart Homes Aktivitäten. Neben dem *Art Strike Bed* ist die Ausstellung *Vermeer II*, die Home 1996 in workfortheeyetodo präsentierte, ein zusätzliches Beispiel für sein Katz-und-Maus-Spiel mit dem Kunstmarkt. Sie bestand aus Fotokopien von Jan Vermeers Gemälden, die der Künstler mit roter Farbe bearbeitet hatte (Abb. 53). Dabei wurden nicht nur Thematiken wie die Hinterfragung von Autorschaft oder die Beziehung zwischen Kopie und Original aufgeworfen, sondern es zeigte sich auch die Kapitalismuskritik durch die besondere Regelung der Verkaufs-

---

[1164] Vgl. Scott-Bolton 2014, S. 15. Dabei soll das Bett durch die Einwirkung von Gustav Metzgers Idee eines autodestruktiven Werkes, wie er sie in seinem Text *Five Screens with Computer* formulierte, entstanden sein. Vgl. Home Interview (LGA).
[1165] Stewart Home zitiert nach Scott-Bolton 2014, S. 15.
[1166] Vgl. Home 2004, S. 70; Home Interview (LGA).
[1167] Vgl. Scott-Bolton 2014.
[1168] Vgl. Home Interview (LGA).
[1169] Ebd.

praxis:[1170] Eine der Arbeiten war mit dem Preis von £ 25 ausgezeichnet, zwei mit £ 100, drei mit £ 400 usw. Das stellte die Marktstrategie, bei der dem Käufer bei Sammelkäufen Rabatte angeboten werden, auf den Kopf. Dass der Gesamtpreis aller 20 Arbeiten bei diesem Vorgehen £ 10.865.359.993.600 ergeben hätte, verhinderte die Möglichkeit des Komplettankaufs durch eine Institution oder einen Sammler und hielt dem Kunstmarkt den Spiegel vor.[1171]

Erst vor ein paar Jahren veröffentlichte Stewart Home *Market Forces. Or why despite my money-grabbing change in career trajectory it is impossible for me to sell out to the institution of art by „Stewart Home"* als Beiheft zu seiner Ausstellung *The Age of Anti-Aging*, die 2014 im Function Room (London) stattfand.[1172] Darin zog er ein Fazit über die letzten 30 Jahre. Die Ausstellung bestand aus seiner Werkserie *Becoming (M)other* (2004), in der er sich inhaltlich mit seiner früh verstorbenen Mutter Julia Callan-Thompson auseinandersetzte, und der Fortsetzungsserie *The Age of Anti-Aging* (2014).[1173] Die großformatigen, gerahmten Glicée-Drucke hingen hier klar nach inhaltlichen Gruppen sortiert an den Wänden des hellen Galerieraums (Abb. 54). Der zur Ausstellung erschienene Katalog verkündete: „Each set of 8 photographs is available in a limited edition of 5 copies published by the artists"[1174] mit dem Hinweis, dass die Arts Council of England Collection die Serie *Becoming (M)other* eingekauft habe.[1175] Die Präsentation verdeutlicht Homes heutige Ausstellungspraxis: Bewusst wird sich die Widersprüchlichkeit im kapitalistischen System

---

[1170] Für Home thematisieren diese Arbeiten ebenso den Status der Malerei in der postmodernen Gesellschaft, wobei er sie mit Gustav Metzgers *Historic Photographs* sowie mit Asger Jorns Scandinavian Institute for Comparative Vandalism verknüpfte. Vgl. Home o.J.

[1171] Vgl. Burrows 1996; Home o.J. Eine weitere Arbeit des Künstlers, die einem ähnlichen Konzept folgt, ist *The One And The Many* von 2011. Die Skulptur besteht aus 72 Exemplaren seines Romans *Down & Out In Shoreditch and Hoxton* (2004), die jeweils in Paketen von 24 Stück übereinander gestapelt wurden. Obwohl jedes einzelne Exemplar von *Down & Out In Shoreditch and Hoxton* im Laden zu einem Preis von £ 7,99 erhältlich ist und dies bei 72 Büchern einen Gesamtwert von £ 575,28 ergeben würde, wurde *The One And The Many* – mit dem üblichen Buchhandelsrabatt von 30 % – für einen Gesamtpreis von £ 383,52 angeboten. Vgl. Home 2014a, S. 4-5. Home erklärte dazu: „As an artwork, *The One And The Many* is unique, and I will not reassemble the piece unless someone both buys it and breaks it up with the aim of realising an instant profit." Ebd., S. 5. In den letzten Jahren wurde *Down & Out In Shoreditch and Hoxton* zudem wiederholt „ästhetisch transformiert", indem es der Künstler für Buch-Schredder-Aktionen verwendete. Die dabei entstehenden Skulpturen, Schreddermaschinen mit den zerstörten Romanen als Inhalt, sind bei einer Auflage von 10 für je £ 1000 erhältlich. Vgl. ebd.

[1172] Vgl. Home 2014.

[1173] Julia Callan-Thompson starb 1979 im Alter von 35 Jahren an einer Überdosis Heroin. Sie hatte ihren Sohn bereits mit 18 Jahren bekommen und nach sechs Wochen zur Adoption freigegeben. Für die Werkserie *Becoming (M)other* ließ sich Home bei der Imitation von Posen auf Bildern seiner Mutter fotografieren, die 1966 als Model-Portfolio von ihr entstanden waren. Bei der Verschmelzung seiner Fotografien mit den Originalaufnahmen seiner Mutter entstanden anachronistische, androgyne Doppelporträts. Die Fotografie-Serie *Becoming (M)other* fand 2014 ihre Fortsetzung in *The Age of Anti-Aging*, in der die Aufnahmen Homes von 2004 mit neuen Aufnahmen von ihm in den gleichen Posen übereinandergelegt wurden. So konnte das Bild eines „Stewart Home von 2009" fiktionalisiert werden, oder, wie Home es ausdrückte, das eines „timeless Stewart Home". Home 2014a, S. 12. Vgl. Carolin 2014, S. 1, 6-7. Beide Serien beschäftigen sich unter anderem mit der Hinterfragung von Identität, wie es bereits das Multipe-Names-Konzept und die *Art-Strike*-Debatte getan hatte.

[1174] Kat. Ausst. The Age of Anti-Ageing 2014, S. 22.

[1175] Vgl. ebd., S. 22.

zu Nutze gemacht und seine Käuflichkeit in diesem offen zugegeben. Der Künstler erklärt im Beiheft zur Ausstellung:

> To conclude, we all reproduce our own alienation under capitalism, and so there is no such thing as selling out to the institution of art; in this world, we are all always and already ‚prostitutes' (a metaphor much used by Marx). There will be no supersession of art, rather art as a discourse and way of organising knowledge will disappear when the revolutionary activity of the proletariat replaces capitalism with communudist [sic] ecstasy and abolishes class society. […] But in the meantime I need rich art collectors to spend as much money as possible on my works![1176]

Obwohl sich Homes Taktik der Bestreikung des Kunstmarkts inzwischen zu der des „Ausverkaufs" gewandelt hat, verkauft er bis heute kaum eine seiner Arbeiten.[1177] So wie die offen zugegebene Selbsthistorisierung Kunsthistoriker gleichzeitig anzieht und abschreckt, hält die Betonung der „Käuflichkeit" von Homes jüngeren Arbeiten wohl seine potenziellen Käufer und Sammler vom Kauf ab. Durch seinen Wiedereintritt in das Kunstsystem und seine heutige Praxis der „Produktion von Ware", kann seine Arbeit weiterhin in Verbindung mit den Anti-Kunst-Bewegungen wie Dadaismus, Surrealismus und Situationismus gesehen werden, deren ungewollte Unterstützung des kapitalistischen Systems der *Art Strike* durchbrechen wollte.

III.4.2. Auswirkungen auf Homes Karriere als Künstler

Es bleibt ein Fazit über die Auswirkungen des *Art Strike* auf das künstlerische Werk und die Rezeption von Stewart Home zu ziehen. Mittlerweile ist bekannt, dass Gustav Metzger zum selben Zeitpunkt aus den *Years without Art* zurückkehrte, als die kunsthistorische Aufarbeitung seines Werkes begann. Durch seinen Rückzug hatte dieser der Kunstwelt die nötige Zeit für die Würdigung seines Schaffens gelassen. Die Folge war daran anschließend vermehrte Ausstellungstätigkeiten, Katalogproduktionen und Verkäufe ab den 1990er-Jahren. Metzger war jedoch, im Gegensatz zu Stewart Home, nicht nur für drei Jahre in den Streik getreten. Er kehrte erst nach 20 Jahren zurück. Betrachtet man Stewart Homes weiteren Werdegang, so ist dennoch eine gleichfalls zunehmende Anerkennung seiner Arbeit zu beobachten. Obwohl er seine Werke auch heute nicht verkauft, bezieht er kein Arbeitslosengeld mehr und lebt auch nicht mehr hauptsächlich vom Journalismus. Stattdessen verdient er tatsächlich seinen Lebensunterhalt in der Kunstwelt: Seine Ausstellungsaktivitäten werden bezahlt, er erhält Awards und Stipendien für die Umsetzung seiner

[1176] Home 2014a, S. 12.
[1177] Vgl. Home Interview (LGA).

Projekte.[1178] In der Zwischenzeit verfügt er über eine lange Publikationsliste, er hält Lesungen, Talks, Performances und produziert Filme.[1179] Seine Arbeiten stellt er in meist kleinen, aber doch internationalen Institutionen, Galerien und Buchläden aus.[1180] Man kann sagen, Stewart Home hat sich eine Karriere als Künstler aufgebaut.

Wie er selbst es wiederholt zum Ausdruck brachte, führt die Kombination verschiedener Ereignisse zum Sichtbar-Werden im kulturellen System. Der *Art Strike* hat sicherlich dazu beigetragen. Homes eigene Bewertung des Kunststreiks entspricht dabei dem Resümee Metzgers zu den *Years without Art*:

> I have realised now, I need to make money, because you can't claim welfare the way you could then. But also, that you can do things better by having time to step back, not to do them for a while and read other things.[1181]

Beide Künstler erkannten folglich, dass sie trotz anhaltender Kapitalismuskritik Geld verdienen müssen. Gleichermaßen entspricht sich ihre Würdigung des Rückzugs, wobei sie ferner die Auswirkung anerkannten, den dieser auf die inhaltliche Entwicklung ihrer künstlerischen Werke hatte. Bereits klar geworden ist die thematische Kontinuität von Homes Aktivitäten nach dem Kunststreik: Die Aktionen der Neoist Alliance, das *Art Strike Bed* und *Vermeer II* verdeutlichen, dass Plagiarism, Avantgarde-Kritik, Verwirrungstaktiken etc. eine gleichbleibende Rolle spielen. Während Metzger sich nach dem Kunststreik zunehmend von der Praxis der Selbstzerstörung seiner Werke entfernte, wandte Home sich danach vermehrt der Taktik des Ausver-

---

[1178] Vgl. ebd.

[1179] Viele der Inhalte, mit denen Home sich während der 1980er-Jahre beschäftigte, finden sich in seinen Aktivitäten bis heute wieder. Neben seinen „kunsthistorischen" Büchern wie *Black Mask & Up Against The Wall Motherfucker* (1993) oder *What is Situationism* (1996) brachte er in den letzten Jahren vor allem zahlreiche Schundromane – bzw. „Anti-Romane" – heraus, die meist in Verbindung mit seinen künstlerischen Aktivitäten stehen. Vgl. Home o.J. c. 2002 veröffentlichte er beispielsweise den Roman *69 Things To Do With A Dead Princess*, der an *Necrocard* (1999) anknüpft, wobei „Necro" als Abkürzung für Nekrophilie zu lesen ist: Der plagiierte Organspendeausweis des British National Health Service wurde von der Neoist Alliance zu einem Körperspendeausweis umgeformt. Vgl. Home o.J. Die aufgegriffenen Thematiken Sex und Tod passen dabei zu Homes Praxis der Generierung von Aufmerksamkeit. Die *Necrocard* kann jedoch auch in Verbindung mit zahlreichen Streichen und Scherzen gesetzt werden, „Anti-Art-Aktivitäten", bei denen Home gefälschte Pressetexte zu kulturellen Veranstaltungen in Umlauf brachte, um Panik und Verwirrung auszulösen sowie (erneut) die Mechanismen der Verbreitung von Information im kulturellen Bereich zu hinterfragen Vgl. ebd.; Stewart Home zitiert nach Ford 1995, S. 166. Bis heute spielen, neben den Präsentationen in Galerieräumen, Filmproduktionen und Performances eine wichtige Rolle in Stewart Homes künstlerischen Aktivitäten. So führte er in den letzten Jahren öfter öffentliche „Lesungen" aus seinem Buch *Blood Rites of the Bourgeoisie* (2010) durch, aus dessen sexuellen Passagen er im Kopfstand rezitiert. Vgl. Home 2011. Homes unlängst erschienene Publikation *The 9 Lives of Ray The Cat Jones* (2014) dreht sich hingegen um die Geschichte des Katzendiebs Ray Jones, der seine Diebstähle als politische Demonstrationen und einen Akt der Rache an der Bourgeoisie empfindet, was dieses Buch wieder mit den frühen politischen Texten des Künstlers in Verbindung bringt. Vgl. Robinson 2015.

[1180] So gehört zu seinen letzten Aktivitäten seine Teilnahme an der Gruppenausstellung *In My Shoes: Art and the Self since the 1990s*, die im Sommer 2018 in der Longside Gallery in West Bretton, Wakefield stattfand. Vgl. Home Homepage.

[1181] Home Interview (LGA). Da sich das Arbeitslosengeld-System in England inzwischen geändert hat und staatliche Unterstützung mittlerweile in Verbindung mit verpflichtenden Job-Trainings und Zeitarbeiterjobs steht, wäre ein Streik, wie Home ihn drei Jahre lang geführt hat, heute gar nicht mehr möglich. Vgl. ebd.

kaufs zu. Keiner der Künstler hörte jedoch jemals damit auf, ihrer Kritik am Kunstsystem Ausdruck zu verleihen. Dabei hatte der *Art Strike* Home zu Beginn der 1990er-Jahre Zeit verschafft. Wie einst Gustav Metzger während den *Years without Art*, wandte er sich währenddessen vermehrt der Theorie zu. Er setzte sich mit Philosophie auseinander, las Marx, Kant und Hegel. Und während die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, der Fotografie und der Frankfurter Schule bei Gustav Metzger in Werken wie den *Historic Photographs* oder *Eichmann and the angel* mündete, wirkten sich die gelesenen Texte auch bei Home auf seine Aktivitäten in den 1990er-Jahren aus:[1182]

> I did a pamphlet called *Anarchist Integralism*, which is a critique of anarchism and a fairly theoretical text. It is not really an artwork, it is a political text. But without the time the *Art Strike* created, I don't know if I would have had the background to do that text.[1183]

Der *Art Strike* führte bei Home somit zu einer vermehrten Produktion von Texten, Büchern und Werken. Es sei jedoch zu erwähnen, dass er auch gegenteilige Effekte auf andere ehemalige Beteiligte hatte. Einer der wenigen, die neben Home nach Beendigung des Kunststreiks diesen resümierten, war Lloyd Dunn. Er erklärte, dass er die freie Zeit dazu genutzt habe, sich über seine Rolle als „kreatives Individuum" Gedanken zu machen, was ihn zu dem Entschluss geführt hatte, mehr Energie in das kreative Leben als in die Herstellung von Objekten legen zu wollen. Nach drei Jahren reduzierter Produktion bestand sein Fazit darin, dass es mehr kreative Stimmen geben müsste, wobei die Bewertung ihrer Kreativität von ihnen selbst, und nicht von Experten vorgenommen werden sollte:[1184] „In short, it takes culture away from the speculators and mavens gives it back to all of us, who are its rightful owners in the first place."[1185] Dieses Ergebnis ist konträr zu Stewart Homes Auftreten im Kunstsystem, der sich heute mehr denn je als größten Narzissten der Kunstwelt feiert, „radically inauthentic since 1962".[1186]

Nachdem wiederholte Male auf die Macht der elitären Klasse in der Gesellschaft hingewiesen wurde, die über die Definition von Kunst entscheidet und somit über die Aufnahme bestimmter Ereignisse in den Kanon der Kunstgeschichte bestimmt, soll diese Untersuchung mit der Frage enden, welchen „Wert" man dem *Art Strike* letztendlich beimisst. „50 cents and a half pence."[1187] So Stewart Homes Einschätzung, wie er lachend mitteilt. In der Auseinandersetzung rät er zudem:

[1182] Vgl. ebd.
[1183] Ebd. Vgl. Blissett 1997.
[1184] Vgl. Dunn 1993 (SHA), S. 6. Dunn hatte zwischen 1990–1993 nicht nur *YAWN* herausgegeben, sondern auch weiter mit den Tape-beatles gearbeitet. Vgl. ebd.
[1185] Ebd.
[1186] Vgl. Home Homepage.
[1187] Home Interview (LGA).

I would treat it very seriously, and me with great respect, obviously [laughs]. And you might also want to show how it, obviously, was the combination of every critical art tendency of the 20th century, that realised all of those things related to the *Art Strike*. […] It's ok just to be humorous about it [laughs].[1188]

[1188] Ebd.

IV. Vom Mythos Kunststreik – eine Zusammenfassung

Ausführlich wurden die unterschiedlichen Konzepte des Kunststreiks analysiert und dargelegt, wie sich diese bei Gustav Metzger und Stewart Home entwickelten. Zum Schluss scheint es, trotz vieler Übereinstimmungen, als ob sich die gleiche Idee nicht unterschiedlicher hätte manifestieren können. Rückzug und Isolation auf der einen Seite stehen Aktion und Kollaboration auf der anderen Seite gegenüber. In einem letzten Resümee sollen nun noch einmal beide Konzepte und ihre praktische Umsetzung zusammengeführt und direkt miteinander verglichen werden.

So muss die Entstehung von Gustav Metzgers Idee zu den *Years without Art* im Kontext der allgemeinen Strömung der 1970er-Jahre gesehen werden, die eine Periode der intensiven Selbstreflexion im Bezug auf die Form der Institution sowie die Konditionen der Kunst gewesen war. Zu dieser Zeit entwickelten zahlreiche Künstler unterschiedliche Projekte und Ideen, um sich gegen die bestehenden Ausstellungsbedingungen zur Wehr zu setzen. Sie protestierten gegen traditionelle Strukturen, die nicht mehr zu den neuen Formen des künstlerischen Ausdrucks passten, die sich seit Ende der 1950er-Jahre in Europa und Amerika entwickelt hatten. Gleichzeitig stellte der Beginn der zunehmenden Kommerzialisierung des Kunstmarkts ab den 1950er-Jahren eine wachsende Bedrohung für die Entstehungsmöglichkeiten von radikalen künstlerischen Äußerungen dar. Metzgers Aufruf zu den *Years without Art* sticht dabei sicherlich durch seine Radikalität und Konsequenz aus anderen kunstsystemkritischen Aktionen und Ideen dieser Zeit hervor. Er konnte wohl nur von einem Künstler entwickelt werden, der es sich mit einer idealistischen Sicht zur Aufgabe gemacht hatte, die Gesellschaft vor den Mechanismen ihrer Selbstzerstörung zu warnen, und der trotz jahrelangem Kampf keine Möglichkeiten erhalten hatte um seine Werke zu realisieren.

Im Gegensatz dazu steht der Kontext der Entwicklung des Konzepts zum *Art Strike* nahezu zehn Jahre später, als die Kommerzialisierung des Kunstsystems weit fortgeschritten war. Dass Stewart Home durch sein Plagiat Metzgers Aufruf aus dem Bezugsrahmen der Bedingungen der Künstler der Gegenkultur in den 1970er-Jahren nahm und diesen in den Kontext eines subkulturellen Künstlernetzwerks aus den 1980er-Jahren übertrug, verdeutlicht allerdings die Charakteristika des Kunststreiks als Thematik von Künstlern, die sich außerhalb des Mainstreams des Kunstbetriebs befinden. Durch ihre Einpflanzung in den Neoism verband Home die Idee zudem mit einem Kreis von Personen, die sich selbst zum großen Teil dagegen wehrten, überhaupt als Künstler bezeichnet zu werden, und verknüpfte sie mit Konzepten wie den Multiple Names und dem Plagiarism, deren Ziel die Verwirrung des Kunstsystems darstellte. Anders als Metzger war Home weder zuvor auf einer Kunstschule gewesen, noch hatte er vor seinem Aufruf zum Kunststreik bereits im

klassischen Sinne als Künstler gearbeitet. Stattdessen hatten seine künstlerischen Aktivitäten von Anfang an darin bestanden, dem Kunstsystem seine Manipulierbarkeit vorzuführen, um seine Mechanismen somit in Frage zu stellen. Dabei erfolgte der Aufruf zum Kunststreik bei Stewart Home paradoxerweise zu Beginn seiner Laufbahn als Künstler. Im Gegensatz zu Metzger, der die Idee nach jahrelangem Kampf mit den Bedingungen im Kunstsystem entwickelt hatte, eignete Home sich diese einfach an.

Im direkten Vergleich der Konzepte wird deutlich, dass beide Künstler die Idee des Kunststreiks mit den für ihre Arbeit wichtigen Thematiken verbanden. So stand bei Metzger die Kritik am kapitalistischen Kunstsystem und das Streben nach der gesellschaftlichen Veränderung im Vordergrund, wobei seine Vorstellung vom Kunststreik inhaltliche Parallelen zu Werken der Auto-destructive Art aufwies. Für Home bedeutete der Kunststreik hingegen die Möglichkeit, die für ihn wichtigen und mit dem Neoismus in Verbindung stehenden Thematiken erneut zur Diskussion stellen zu können. Somit integrierte er Gedanken über die Identitätsbildung des Künstlers und zur Hinterfragung der Definition von Kunst in seinen Aufruf.

Neben den unterschiedlichen künstlerischen Kontexten bestimmten auch die gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen, die sich in den zehn Jahren zwischen den Ideen von Metzger und Home ereignet hatten, ihre jeweiligen Vorhaben. Metzgers Idee von den *Years without Art* war ein ernst gemeinter Vorschlag gewesen, mit dem er zu Beginn der zunehmenden Kommerzialisierung des Kunstsystems noch gehofft hatte, dessen ungerechte Bedingungen für Künstler verändern zu können. Home hatte dies zehn Jahre später nur noch für unrealistisch halten können. Seine Vorstellung vom Kunststreik war vielmehr durch die politischen Entwicklungen Großbritanniens nach 1974 und die Auseinandersetzungen der Regierung mit den Gewerkschaften der Bergarbeiter geprägt. In Verbindung mit der Theorie des Kommunismus konzipierte der Künstler den Kunststreik als Akt des Klassenkampfes im kulturellen Bereich. Die Idee erhielt somit eine neue politische Richtung.

Schließlich wirkten sich auch die unterschiedlichen Persönlichkeiten von Metzger und Home entscheidend auf ihre Konzepte aus. Metzger hatte seinen Aufruf stets unter dem Titel „Years without Art“ geführt, was einen grundlegenden Unterschied zu der Bezeichnung des „Art Strike“ ausmacht, unter der er später von Home propagiert worden war. Dabei hatte Metzger mit seiner zurückhaltenden Persönlichkeit keinesfalls die Vorstellung von der Führung eines weltweiten Streiks verfolgt, sondern wollte die Jahre ohne Kunst der Auseinandersetzung mit Theorie widmen. Dies steht im Kontrast zum Vorgehen Homes, der seinen Narzissmus zum Bestandteil seiner künstlerischen Arbeit erklärt hatte. Er sah Metzgers Aufruf als gescheitert an, weil es ihm weder gelungen war, große Aufmerksamkeit zu erhalten, noch dass sich

weitere Künstler in den Streik begeben hätten. Folglich hatte für ihn die Verbreitung der Idee mit der Erzeugung einer Debatte im Fokus gestanden, wodurch sich die Verwendung des aufmerksamkeitserregenderen Titels „Art Strike“ begründet.

Sowohl Gustav Metzgers als auch Stewart Homes Aufruf zum Kunststreik wurden in der Vergangenheit häufiger als „erfolglos“ betitelt, da in beiden Fällen eigentlich nur die beiden Künstler tatsächlich volle drei Jahre lang in den Streik getreten waren. Einerseits verdeutlicht dieser Umstand die Radikalität der Idee. Andererseits geht die Wertung jedoch an der Bedeutung des Kunststreiks vorbei und begreift sie nicht im Kontext der Kunstverweigerungskunst. Der Kunststreik kann darin nur als Paradoxon existieren, weil eine Kunst, die sich entzieht, immer nur durch ihre Ausübung im Kontext der Kunst wirksam sein kann. Außerhalb dessen sagt sie nichts mehr über ihre Ablehnung aus, sondern wird einfach bedeutungslos. Das Unvermögen, jenseits der Kunst etwas an der Kunst verändern zu können, geht mit dem Widerspruch einher, wenn die Idee vom Kunststreik zur Kunst erklärt wird.[1189]
Unabhängig davon entspricht es zudem in beiden Fällen nicht der Wahrheit, dass die von Metzger und Home verfolgten Ziele nicht umgesetzt werden konnten. Sicherlich scheiterte die ursprüngliche idealistische Vorstellung Metzgers von einer weltweiten, dreijährigen Arbeitsniederlegung von Künstlern. Er hatte jedoch auch vorgehabt, sich von der Kunst abzuwenden, um sich der Theorie und neuen Thematiken widmen zu können. Damit müssen die *Years without Art* nicht nur als Aufforderung zum Streik, sondern auch als ein lebenslanges Projekt Metzgers gesehen werden. Während seines Rückzugs aus der Londoner Kunstwelt beschäftigte er sich mit einigen wichtigen Projekten in neuen Themenbereichen, wobei sich gerade die Auseinandersetzungen mit dem Nationalsozialismus und dem Medium Fotografie stark auf die spätere Entwicklung seines Werkes auswirkten. Dieses Vorhaben der *Years without Art* kann somit durchaus als „erfolgreich“ umgesetzt gesehen werden.
Stewart Home hatte hingegen die wirkliche Realisierung eines Streiks von Künstlern noch nicht einmal angestrebt, sondern von Anfang an lediglich das mentale Bild heraufbeschwören wollen, um dadurch eine Debatte zu provozieren. Das ist ihm wahrlich gelungen. So führte die internationale Ausbreitung zu zahlreichen neuen Konzepten und Veranstaltungen von Personen aus dem Neoism, der Mail Art und den in Verbindung stehenden subkulturellen Netzwerken, wodurch sich Metzgers Idee, die ansonsten vielleicht in Vergessenheit geraten wäre, weiterentwickelte und verbreitete. Und auch die praktische Durchführung des Streiks von Home muss für diesen als erfolgreich gewertet werden. Ebenso wie Metzger nutzte er die gewon-

[1189] Vgl. Weiss 2017, S. 157-158, 163.

nene Zeit, um sich verstärkt mit Texten von Marx, Kant und Hegel auseinanderzusetzen, was ihm den theoretischen Hintergrund für spätere Arbeiten lieferte.
Zusammenfassend ist zu sagen, dass Metzger durch seinen Aufruf zum Kunststreik auf die Notwendigkeit von Kunst verweisen wollte und damit einhergehend auf die Notwendigkeit, das Kunstsystem umzuorganisieren, damit radikale künstlerische Äußerungen zur Veränderung der Gesellschaft weiter entstehen können. Dem hingegen hatte Stewart Home in seiner Streik-Propaganda die Abschaffung der Kunst gefordert, da sie durch ihren überhöhten Status von der Allgemeinheit nicht verstanden und daher nicht gebraucht werde. Die proklamierten Anliegen standen jedoch im Kontrast zu seinem eigenen Verhalten. Er selbst produzierte keine allgemein verständlichen Beiträge und arbeitete durch seine paradoxen Historisierungstaktiken fortlaufend daran, dass sowohl der Neoism als auch der *Art Strike* von der Kunstgeschichte anerkannt werden. Folglich muss die Erzeugung von Aufmerksamkeit um seine Person als Homes eigentliches Ziel hinter dem Aufruf zum Kunststreik gesehen werden. Obwohl die Bestrebungen von Metzger und Home somit äußerst unterschiedlich waren, hinterfragt die Idee des Kunststreiks jedoch immer die Strukturen des Kunstsystems und generell die Daseinsberechtigung von Kunst.

Metzger hatte nach seiner Rückkehr aus den *Years without Art* erstmals Anerkennung im Kunstsystem erfahren. Und auch Stewart Home erarbeitet sich bis heute, über 20 Jahre nach Beendigung des *Art Strike*, eine zunehmend internationale Bedeutung. Dabei hat sich der jeweilige Rückzug der Künstler nicht unerheblich auf diese Entwicklung ausgewirkt. Beide hatten die Zeit des Streiks für die Auseinandersetzung mit neuen Thematiken genutzt, mit Folgen für ihre jeweilige Werkentwicklung. Und obwohl beide auch nach ihrer Rückkehr weiter kunstsystemkritisch arbeiteten, veränderten sie gleichermaßen ihren Umgang mit den Mechanismen des Kunstbetriebs. Eine sehr viel wichtigere Rolle für ihre heutigen Positionen im Kunstsystem mag jedoch der Mythos vom Kunststreikenden spielen, der ihnen seither anhaftet. So schrieb Norman Rosenthal 1998, drei Jahre nach Metzgers Rückkehr, folgende Beschreibung des Künstlers:

> His aspect [...] has been that of a prophet, often one of impending doom. His very appearance is that of a latter day Old Testament Sage. His eyes shine with a piercing intensity as he addresses those he meets, a wanderer who roams the world, or rather the streets, carrying his whole life in bags almost as large as himself, full of books and papers. He appears to have no permanent home, although now he is based mainly in London. In recent years he has been on the move, around Europe, largely in Germany, Switzerland and Holland – almost completely removed from the community of the world

> of art. Most had forgotten him, but in an increasing circle he is acquiring the status of living legend […].[1190]

Schöner ist wohl die Bedeutung der *Years without Art* für Metzgers heutige Stellung als Künstler nicht zu beschreiben. Zwar hatte seine tragische Vergangenheit, in der er als Kind vor der Judenverfolgung in Deutschland geschützt und nach England gebracht werden konnte, bereits dazu geführt, dass ihm der Ruf des „Überlebenden" anhaftete. Die Durchführung des Streiks hatte das Bild von ihm jedoch erst vervollständigt, so dass er als „einsamer Wanderer" und „fast vergessene Legende" vom Kunstsystem empfangen wurde. Ähnliches setzte auch bei Stewart Home ein, der heute oft als „Outsider", „Anarchist" und „Radikaler" beschrieben wird, womit ihn Attribute kennzeichnen, die sicherlich auch durch den Mythos vom *Art Strike* entstanden sind. Die überlieferte Erzählung von einer (In-)Aktion zwischen Wahrheit und Fiktion prägt somit das Bild der radikalen Kunstfigur. Obwohl diese Forschungsarbeit die Bedeutung der Idee des Kunststreiks und ihre tatsächliche Umsetzung bei Gustav Metzger und Stewart Home nun darlegte, zerstört sie den radikalen Mythos damit nicht: Sie trägt ihn weiter in die Kunstgeschichte.

Nachdem Metzger die Idee vom Streik entwickelte und Home sie durch seine Propaganda weiter verbreitete, wurde sie in den letzten Jahren von vielen weiteren Künstlern und Anti-Künstlern in vielfältiger Weise erneut aufgegriffen und hat zu weiteren Streiks und kunstsystemkritischen Veranstaltungen geführt. Zehn Jahre später löste der *Art Strike* bei einigen „brainworkern" aus Spanien die Idee zum *Huelga de Arte* aus, der von Januar 2000 bis Dezember 2001 stattfinden sollte.[1191] 2005 organisierte Redas Diržys die erste *Altyus Biennial* in Litauen als unmittelbare Folge auf Homes Aktivitäten.[1192] Weitere dieser Festivals ereigneten sich anschließend alle zwei Jahre unter unterschiedlichen Namen.[1193] Die Idee lebt somit weiter und wird bis heute von unterschiedlichsten Künstlern mit verschiedenen Intentionen immer wieder verfolgt. Nachdem Metzger zur Beteiligung am Streik aufgefordert hatte, realisierte sich dies bereits durch den *Art Strike*. Auch zukünftig werden sich sicherlich weitere Kulturschaffende beteiligen. Bis heute zeigt die Entwicklung, wie ununterbrochen die Idee Künstlern als Nährboden dient, um über die Bedeutung von Kunst, ihre Notwendigkeit und Rahmenbedingungen zu diskutieren.

Dieser Forschungsarbeit liegt die aufwendige Analyse und Einordnung der Originalquellen zum *Art Strike* aus Stewart Homes Archiv in London sowie mehrtägige In-

---

[1190] Rosenthal 1998, S. 80.

[1191] Vgl. Bui 2000, S. 295.

[1192] Vgl. Altyus Biennial 1 Homepage. Wie Stewart Home angibt, kam Diržys durch die Arbeit an der Übersetzung einer seiner Bücher ins Litauische mit seinen Texten in Berührung und veranstaltete daraufhin die *Biennial*. Home und andere ehemalige *Art-Strike*-Beteiligte nahmen an ihr Teil. Vgl. Home Interview (LGA).

[1193] Vgl. Altyus Biennial Homepage.

terviews mit Metzger und Home zugrunde, die nur durch mehrere Forschungsreisen nach London möglich waren. Da Gustav Metzger inzwischen verstorben ist, sind gerade seine Antworten nicht wiederholbar und die Aufzeichnung der Gespräche von besonderer Bedeutung. Sie trugen einen großen Teil dazu bei, dass diese Arbeit entstehen konnte. Das Thema des Kunststreiks wurde lange in der Kunstgeschichte stark vernachlässigt – wenn nicht gar ignoriert. In den letzten Jahren ist eine zunehmende Öffnung der Wissenschaft spürbar. Die erbrachte Analyse konnte nicht nur große „Lücken“ in den Werken von Metzger und Home schließen, sondern leistet dabei auch einen wichtigen Beitrag zu der notwendigen weiteren Erforschung des Streiks in der Kunst.

V. Anhang

V.1. Literaturverzeichnis

Obwohl die hier aufgeführte Quellenliteratur zum *Art Strike* nach wissenschaftlichen Kriterien erfasst worden ist, muss auf folgende Problematiken hingewiesen werden: Die zahlreichen Stimmen der Bewegung, die ohne Angabe von Autor oder Datum publiziert wurden, sind als „anonym" und „o.J." aufgenommen. Hinzu kommen Texte von kollektiven Pseudonymen wie Karen Eliot, Monty Cantsin oder Luther Blissett, hinter denen sich verschiedene Autoren verbergen können. Diese Texte wurden nach bestem Gewissen bestimmen Personen zugeordnet (bzw. manchmal auch nur bestimmten Pseudonymen). War ein Alias wahrscheinlich, wurde es der Autorenangabe zugefügt.

A

AAA Wien Homepage
Association of Autonomous Astronauts Wien Homepage, http://aaa.t0.or.at/ (abgerufen am 13.04.2020)

AAA Wien Homepage: 3-Sided Football Rules
AAA Wien Homepage: 3-Sided Football Rules. According to the Luther Blissett 3-sided Football League [o.J.], in: Association of Autonomous Astronauts Wien Homepage, http://aaa.t0.or.at/documents/aaarules.htm (abgerufen am 13.04.2020)

Altyus Biennial Homepage
Altyus Biennial Homepage, http://alytusbiennial.com/ (abgerufen am 13.04.2020)

Altyus Biennial 1 Homepage
Altyus Biennial 1 Homepage, http://1.alytusbiennial.com/ (abgerufen am 22. September 2017, leider ist die URL heute nicht mehr verfügbar)

And 1991
Miekal And: Walking across scabby water extract, in: James Mannox: The Art Strike Papers, leicht veränderte Online-Ausgabe von Stewart Home: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/features/artstrik17.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst erschienen in: Factsheet Five No. 33, 1989]

Andreotti 1998
Libero Andreotti: „Stadtluft macht Frei" (Max Weber). Die Urbane Politik der Situationistischen Internationale, in: Kat. Ausst. Situationistische Internationale 1957-1972, Wien Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 1998, Wien 1998, S. 11-27

Anft 1991
Michael Anft: No Art for Art's Sake Extracts, in: James Mannox: The Art Strike Papers, leicht veränderte Online-Ausgabe von Stewart Home: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/features/artstrik20.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst erschienen in: Baltimore City Paper, Baltimore 12.10.1989]

Anonym 1914
Anonym: A Jewish Futurist. Chat with Mr. David Bomberg, in: The Jewish Chronicle, 8. Mai 1914, S. 13

Anonym 1974
Anonym: England vor dem Stillstand [14.01.1974], in: Spiegel Online 3, 1974, http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41840026.html (abgerufen am 13.04.2020)

Anonym 1976
Anonym: AGUN, International Symposium Art in Germany Under National Socialism London 17-19 September 1976, London 1976 [Vorankündigung, Faksimile in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte, Wien Generali Foundation 2005, Ostfildern-Ruit 2005, S. 177]

Anonym 1989
Anonym: Strahlen aus der Hölle. Konservative Kongressabgeordnete und Kleriker suchen Amerikas Kunstbetrieb ihre Moralvorstellungen aufzuzwingen, in: Spiegel Online 49, 1989, http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13496592.html (abgerufen am 13.04.2020)

Anonym 1989a
Anonym: OWVRA90-93. (One Woman's Viewpoint Regarding Art Strike 1990–1993), in: YAWN 4, 21. Oktober 1989, S. 2061

Anonym 1989b
Anonym: Get it out of your system, in: YAWN 1, 15. September 1989, S. 2055

Anonym 1989c
Anonym: Letters from Our Readers, in: YAWN 6, 24. November 1989, S. 2065 [Brief aus Lebanon, New Hampshire].

Anonym 1990
Anonym: Reponses to Questions and Opinions About the Art Strike, in: YAWN 19, 15. Juli 1990, S. 2099 [Zuerst erschienen in: Lettre Documentaire 9, 25. April 1990]

Anonym 1990a
Anonym: Pretentious Drivel Strike (1990–1993), in: YAWN 10, 1. Februar 1990, S. 2075

Anonym 1995
Anonym: Lord Goodman [15. Mai 1995], in: The Telegraph, http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/7597575/Lord-Goodman.html (abgerufen am 13.04.2020)

Anonym 2005
Anonym: Israel. Stichwort Tempelberg [13. April 2005], in: Zeit Online, http://www.zeit.de/2005/15/Tempelberg_2 (abgerufen am 13.04.2020)

Anonym 2017
Anonym: Art as weapon [18. März 2017], in: The Economist Homepage, https://www.economist.com/news/obituary/21718837-inventor-auto-destructive-art-was-90-obituary-gustav-metzger-died-march-1st (abgerufen am 13.04.2020)

Anonym o.J. a
Anonym: Borough Group [o.J.], in: Artist Biographies. British and Irish Artists of the 20th Century, http://www.artbiogs.co.uk/2/societies/borough-group (abgerufen am 13.04.2020)

Anonym o.J. b
Anonym: Bowater-Scott [o.J.], in: Grace's Guide to British Industrial History, http://www.gracesguide.co.uk/Bowater-Scott (abgerufen am 13.04.2020)

Anonym o.J. c
Anonym: K. P. Brehmer „Realkapital–Produktion" at Raven Row, London [o.J.], in: Mousse Magazine Online, http://moussemagazine.it/kpbrehmer_relacapitalproduction_ravenrowlondon_2014/ (abgerufen am 13.04.2020)

Anonym o.J. d
Anonym: Project Stewart Home – Organized in collaboration with Book Works, London as a part of ‚Again, A Time Machine' [o.J.], in: White Columns Homepage, https://www.whitecolumns.org/sections/exhibition.php?id=1248 (abgerufen am 13.04.2020)

Arlen 1989
Dick Arlen: Frenzy of the Flesh, in: Stewart Home (Hrsg.): Art Strike Handbook, London 1989, S. 25-30

Artaker 2005
Anna Artaker: Chronologie, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte, Wien Generali Foundation 2005, Ostfildern-Ruit 2005, S. 87-221

ASAC (California) 1991
Art Strike Action Committee (California): Twenty of the most difficult, awkward and searching questions you could ask about the Art Strike (1990-93), in: James Mannox: The Art Strike Papers, leicht veränderte Online-Ausgabe von Stewart Home: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/features/artstrik24.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst erschienen als Flugblatt, Sommer 1989]

ASAC (MD) 1990
ASAC (MD): Proletarian Posturing and the Strike which Never Ends, in: YAWN 23, 10. Oktober 1990, S. 2111-2112

Asholt / Fähnders 1995
Wolfgang Asholt / Walter Fähnders (Hrsg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938), Stuttgart / Weimar 1995

Ayers 2009
Nigel Ayers: Stewart Home on neoism, plagiarism and altermodernism [29.4.2009], in: artcornwall.org, http://www.artcornwall.org/interviews/Stewart_Home.htm (abgerufen am 13.04.2020)

B

Backofen 1984
Rudolf Backofen: Einführung in Lao-Tses Tao-Te-King, in: Rudolf Backofen (Hrsg.): Laotse. Tao-Te-King, Engelberg / München 1984, S. 71-223

Ball 1991
Edward Ball: Just say No, in: James Mannox: The Art Strike Papers, leicht veränderte Online-Ausgabe von Stewart Home: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/features/artstrik9.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst erschienen in: Village Voice, New York 14.11.1989]

Bann 1970
Stephen Bann: Experimental Painting. Construction, abstraction, destruction, reduction, New York 1970

Barié / Schindler 2013
Paul Barié / Winfried Schindler (Hrsg.): Martial Epigramme. Gesamtausgabe, Berlin 2013 (= Tusculum)

Bazzichelli 2008
Tatiana Bazzichelli: Networking. The Net as Artwork, Arhus 2008

Bazzichelli 2013
Tatiana Bazzichelli: Networked Disruption: Rethinking Oppositions in Art, Hacktivism and the Business of Social Networking, Aarhus 2013 (Diss. Aarhus 2011)

Bempeza 2019
Sofia Bempeza: Geschichte(n) des Kunststreiks, Wien 2019

Sofia Bempeza Homepage: Dr. Sofia Bempeza
Sofia Bempeza Homepage: Dr. Sofia Bempeza [o.J.], Vita, in: sofiabempeza.org, https://sofiabempeza.org/Vita (abgerufen am 13.04.2020)

Bentley / Hubble / Wilson 2015
Nick Bentley / Nick Hubble / Leigh Wilson (Hrsg.): The 2000s. A Decade of Contemporary British Fiction, London / New York 2015 (= Decades Series)

Bental / Hyde / Metzger 1969
Jonathan Benthal / Gordon Hyde / Gustav Metzger: Zagreb Manifesto, in: Studio International Vol. 177 No. 912, 1969, S. 259

Berding 1969
Helmut Berding: Rationalismus und Mythos. Geschichtsauffassung und politische Theorie bei Georges Sorel, München / Wien 1969 (= Studien zur Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 2)

Berger u.a. 1974
John Berger u.a.: Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt, Hamburg 1974

Berke 1966
Joseph H. Berke u.a.: DIAS: excerpts from selected papers delivered at the Symposium, in: Studio International Vol. 172 No. 884, 1966, S. 282-283

Berndt 1989
John Berndt: Dialectical Immaterialism, in: Stewart Home (Hrsg.): Art Strike Handbook, London 1989, S. 22-23

Beuys / Heerich / Staeck 1971
Joseph Beuys / Erwin Heerich / Klaus Staeck: Aufruf, Düsseldorf 1971 [Manifest gegen die Exklusivität des Kölner Kunstmarkts, Faksimile in: Ingeborg Karst (Hrsg.): Klaus Staeck. Die Reichen müssen noch reicher werden. Politische Plakate, Hamburg 1973, S. 291]

Black 1991
Bob Black: On the Art Strike, in: James Mannox: The Art Strike Papers, leicht veränderte Online-Ausgabe von Stewart Home: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/features/artstrik7.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst erschienen in: Artpaper Vol. 9 No. 4, Minneapolis USA Dezember 1989]

Blissett 1997
Luther Blissett (alias Stewart Home): Anarchist Integralism. Aesthetics, Politics and the Après-Garde, London 1997

Blissett / Home 1995
Luther Blissett / Stewart Home: Green Apocalypse, London 1995, https://www.stewarthomesociety.org/ga/gapox.htm (abgerufen am 13.04.2020)

Blissett Project Homepage
Luther Blissett Project Homepage, lutherblissett.net (abgerufen am 13.04.2020)

Boel 1989
Henner Jörg Boel: Der Britische Bergarbeiterstreik von 1984/85. Entscheidung eines Konflikts um Recht und Regierbarkeit, Bochum 1989 (= Arbeitskreis Deutsche England-Forschung, Bd. 9)

Bone 1991
Ian Bone: Class War. A decade of disorder, London 1991

Bongard 1967
Bongard, Willi: Kunst und Kommerz, zwischen Passion und Spekulation, Hamburg / Oldenburg 1967

Bowron 1998
Astrid Bowron: Gustav Metzger, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger, Museum of Modern Art Oxford / Spacex Gallery Exeter / Kunsthalle Nürnberg 1998-1999, Oxford 1998, S. 20-74

Bowron 1999
Astrid Bowron: Ein Schnitt Entlang der Zeit. Versuch einer Biographie, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Ein Schnitt entlang der Zeit, Museum of Modern Art Oxford / Spacex Gallery Exeter / Kunsthalle Nürnberg 1998-1999, Nürnberg 1999, S. 47-64

Breitwieser 2017
Sabine Breitwieser: Gustav Metzger (1926-2017): Ein Nachruf von Sabine Breitwieser [10. Juli 2017], in: Texte zur Kunst Homepage, https://www.textezurkunst.de/articles/gustav-metzger-web/ (abgerufen am 13.04.2020)

Brett 1989
Guy Brett: Impromptus: David Medalla, in: Art in Amerika, November 1989, S. 156-163, 211

Brockhaus: Blake, William
Brockhaus: Blake, William [o.J.], in: Brockhaus Enzyklopädie Online-Ausgabe, http://brockhaus.de/ecs/enzy/article/blake-william (abgerufen am 13.04.2020)

Brockhaus: Generalstreik
Brockhaus: Generalstreik [o.J.], in: Brockhaus Enzyklopädie Online-Ausgabe, http://brockhaus.de/ecs/enzy/article/generalstreik (abgerufen am 13.04.2020)

Brockhaus: Manifest
Brockhaus: Manifest [o.J.], in: Brockhaus Enzyklopädie Online-Ausgabe, http://brockhaus.de/ecs/enzy/article/manifest (abgerufen am 13.04.2020)

Brockhaus: Monument
Brockhaus: Monument [o.J.], in: Brockhaus Enzyklopädie Online-Ausgabe, http://brockhaus.de/ecs/enzy/article/monument (abgerufen am 13.04.2020)

Brockhaus: neo...
Brockhaus: neo...[o.J.], in: Brockhaus Enzyklopädie Online-Ausgabe, http://brockhaus.de/ecs/enzy/article/neo-20 (abgerufen am 13.04.2020)

Brockhaus: Trade-Unions
Brockhaus: Trade-Unions [o.J.], in: Brockhaus Enzyklopädie Online-Ausgabe, http://brockhaus.de/ecs/enzy/article/trade-unions (abgerufen am 13.04.2020)

Brodersen 2005
Momme Brodersen: Walter Benjamin, Frankfurt am Main 2005 (= Surkamp BasisBiographie, Bd. 4)

Brougher 1998
Kerry Brougher: A world in the edge of destruction: setting the stage for Gustav Metzger, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger, Museum of Modern Art Oxford / Spacex Gallery Exeter / Kunsthalle Nürnberg 1998-1999, Oxford 1998, S. 8-19

Buchloh 1989
Benjamin H. D. Buchloh: From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some aspects of Conceptual Art 1962-1969), in: Kat. Ausst. L'art conceptuel, une perspective, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1989-1990, Paris 1989, S. 41-53

Buchowska 2011
Dominika Buchowska: Teaching art in post-war Britain: The case of the Borough Group 1945-53, in: Wojciech Lipoński / Janusz Kaźmierczak (Hrsg.): Polish-AngloSaxon Studies, Polen Posen 2011, S. 107-129 (= Polish-AngloSaxon Studies, Vol. 14-15)

Bui 2000
Roberto Bui: Flesh and Blood, One Person After Another. Muddled Reflections in articulo mortis on the Luther Blissett Project and on Neoism, in: Kat. Ausst. Vanished Paths. Crisis of Representation and Destruction in the Arts from the 1950s to the End of the Century, Bassano del Grappa Palazzo Bonaguro 2000, Milano 2000, S. 289-301

Burrows 1996
David Burrows: Vermeer II by Stewart Home at workfortheeyetodo, London. July 27 to September 7 1996 [1996], in: Stewart Home Homepage, https://www.stewart homesociety.org/7burr.html (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst erschienen in: Art Monthly 200, Oktober 1996]

Buschmann 2009
Renate Buschmann: „Es wehte ein Hauch von Anarchie über die Veranstaltung", Jochen Goetze und Klaus Staeck im Gespräch mit Renate Buschmann am 20. März 2008, in: Renate Buschmann / Jochen Goetze / Klaus Staeck (Hrsg.): Anarchie, Revolte, Spektakel. Das Kunstfestival „intermedia 69", Göttingen 2009, S. 7-15

Buschmann / Goetze / Staeck 2009
Renate Buschmann / Jochen Goetze / Klaus Staeck (Hrsg.): Anarchie, Revolte, Spektakel. Das Kunstfestival „intermedia 69", Göttingen 2009

Büttner 2010
Nils Büttner: Vermeer, München 2010 (= Beck'sche Reihe, Künstlermonographien)

C

Campaign for Nuclear Disarmament Homepage
Campaign for Nuclear Disarmament Homepage, http://www.cnduk.org (abgerufen am 13.04.2020)

Cantsin 1982
Monty Cantsin: Centre de Recherche Néoiste [1982], in: The Seven by Nine Squares, Neoismus Archiv-Homepage mit Verschlagwortung von Neoismus-Begriffen, -Texten und -Thematiken, http://www.thing.de/projekte/7:9%23/neo_crn.html (abgerufen am 13.04.2020)

Cantsin 1986
Monty Cantsin: Flaming Steam Iron, The [1986], in: The Seven by Nine Squares, Neoismus Archiv-Homepage mit Verschlagwortung von Neoismus-Begriffen, -Texten und -Thematiken, http://www.thing.de/projekte/7:9%23/flaming_iron.html (abgerufen am 13.04.2020)

Cantsin 2012
Monty Cantsin: Give up Art – An Introduction [Dezember 2011 erstellt, zuletzt geändert am 3. Januar 2012], in: Lowes Homepage, https://tonylowes.com/category/give-up-art/ (abgerufen am 13.04.2020)

Carolin 2014
Clare Carolin: A History of Looking, in: Kat. Ausst. The Age of Anti-Ageing, Stewart Home and Chris Dorley-Brown, London The Function Room 2014, London 2014, S. 1-14 [Online-Ausgabe: http://functionroom.co/antiage/age_anti-ageing_cat.pdf (abgerufen am 13.04.2020)]

Carr 1991
C. Carr: The End of Everything Extract, in: James Mannox: The Art Strike Papers, leicht veränderte Online-Ausgabe von Stewart Home: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/features/artstrik21.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst erschienen in: Village Voice, New York 14.11.1989]

Carr 2008
Cynthia Carr: On edge, Performance at the end of the twentieth century, Conneticut 2008

Carrion-Murayari 2011
Gary Carrion-Murayari: Interview with Gustav Metzger, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger: Historic Photographs, New York New Museum 2011, New York 2011, S. 10-14

CBC News 2014
CBC News: Canadian blood artist, Istvan Kantor, hits Jeff Koons exhibit [21.8.2014], in: CBC News, http://www.cbc.ca/news/entertainment/canadian-blood-artist-istvan-kantor-hits-jeff-koons-exhibit-1.2742657 (abgerufen am 13.04.2020)

Cesarani 2002
David Cesarani: Adolf Eichmann. Bürokrat und Massenmörder. Biografie, Berlin 2002

Childs 1997
David Childs: Britain Since 1945. A Political History, New York 1997

Church of SubGenius Homepage
The Church of SubGenius Homepage, http://subgenius.com/ (abgerufen am 13.04.2020)

CND o.J.
CND: The CND Symbol [o.J.], in: Campaign for Nuclear Disarmament Homepage, http://www.cnduk.org/about/item/435 (abgerufen am 13.04.2020)

Coers / Steig / Smith 2019
Albert Coers / Alexander Steig / Courtenay Smith (Hrsg.): Arbeit an der Pause, Köln 2019

Cole 1999
Ian Cole (Hrsg.): Gustav Metzger. Retrospectives, Oxford 1999 (= Museum of Modern Art Papers, Vol. 3)

Coles 2014
Anthony Coles: John Heartfield. Ein politisches Leben, Köln / Weimar / Wien 2014

Copeland 2011
Mathieu Copeland: „This is Reality“, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger: Historic Photographs, New York New Museum 2011, New York 2011, S. 18-27

Copeland 2013
Mathieu Copeland: Gustav Metzger, the Art of a Constantly Evolving Present, in: Kat. Ausst. Supportive, 1966-2011, Musée d'art contemporain de Lyon 2013, Dijon 2013, S. 14-18

Copeland 2019
Copeland, Mathieu (Hrsg.): Gustav Metzger. Writings (1953-2016), Zürich 2019

Copeland / Phillpot 2013
Mathieu Copeland / Clive Phillpot: Auto-Creativity and the Liquid Crystals, Gustav Metzger in conversation with Mathieu Copeland and Clive Phillpot, in: Kat. Ausst. Supportive, 1966-2011, Musée d'art contemporain de Lyon 2013, Dijon 2013, S. 28-34

Cork 1987
Richard Cork: David Bomberg, London / New Haven 1987

Cramer 1991
Florian Cramer: Thoughts about the Art Strike. Written during the 5th International Festival of Plagiarism, Glasgow, August 1989, in: James Mannox: The Art Strike Papers, leicht veränderte Online-Ausgabe von Stewart Home: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/features/artstrik13.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst erschienen in: PhotoStatic 38, Iowa 1989]

Cramer 1996
Florian Cramer: Der Glaube, Dein Feind und Helfer. Wie Mario Mentrup Neoismus erfand – Siebzehn bunte Bilder und siebzehn Wörter [1996], in: Xcult, http://www.xcult.org/texte/cramer/glaube/glaube.html (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst erschienen in: Sklaven 30, 1996]

Cramer 2000
Florian Cramer: Anti-Copyright in künstlerischen Subkulturen [22.9.2000], in: Xcult, http://www.xcult.org/texte/cramer/copyright.html (abgerufen am 13.04.2020)

D

Dangel 2012
Samuel Dangel: Gustav Metzger – Jahre ohne Kunst?, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger-Years without Art / passiv-explosiv, revisited, Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft / kulturwerk T66 Freiburg im Breisgau 2012 / 2013, Freiburg in Breisgau 2012, S. 34-37

Dangel / Schmeling 2016
Samuel Dangel / Sören Schmeling: Art History with a Gun, in: Kat. Ausst. We Must Become Idealists or Die. Gustav Metzger, Mexiko-Stadt Museo Jumex 2015, Mexiko-Stadt 2016, S. 415-425

Debord 1996
Guy Debord: Die Gesellschaft des Spektakels, Berlin 1996

depot o.J.
depot: Ohne Titel, Köln o.J. [Programminformation, Faksimile in: Kat. Ausst. Gustav Metzger-Years without Art / passiv-explosiv, revisited, Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft / kulturwerk T66 Freiburg im Breisgau 2012 / 2013, Freiburg in Breisgau 2012, Faltblatt]

Dery 1991
Mark Dery: Tape-beatles: Perfecting the Art of Plagiarism [September 1991], in: Public Works Production Homepage, http://pwp.detritus.net/news/interviews/dery-keyboard.html (abgerufen am 13.04.2020)

Dickson 2007
Malcom Dickson: Peter Horobin [1.3.2007], in: MAP Magazine 9, 2007, https://mapmagazine.co.uk/peter-horobin (abgerufen am 13.04.2020)

Dobel / Horsten / Kahl 2013
Sabine Dobel / Christina Horsten / Hubert Kahl: Streit um Picassos Nachlass [3.4.2013], in: Merkur Online, https://www.merkur.de/kultur/streit-picassos-nachlass-2832382.html (abgerufen am 13.04.2020)

Dodson / Goaman 1995
Mo Dodson / Karen Goaman: Stewart Home interviewed by Karen Goaman and Mo Dodson, in: Stewart Home (Hrsg.): Neoism, Plagiarism & Praxis, London 1995, S. 159-165 [Zuerst erschienen in: Variant 7, 1989]

Dogramaci / Schneider 2017
Burcu Dogramaci / Katja Schneider (Hrsg.): Clear the Air. Künstlermanifeste seit den 1960er Jahren, Bielefeld 2017

Dogramaci / Schneider 2017a
Burcu Dogramaci / Katja Schneider: „Clear the Air". Zur Aktualität von Manifesten als Kunstform, in: dies. (Hrsg.): Clear the Air. Künstlermanifeste seit den 1960er Jahren, Bielefeld 2017, S. 9-15

Dordevic u.a. 1991
Goran Dordevic u.a.: The international strike of artists? Extracts, in: James Mannox: The Art Strike Papers, leicht veränderte Online-Ausgabe von Stewart Home: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/features/artstrik26.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst erschienen in: Casopis Studenta Istorije Umetosti ¾, Yugoslavia 1980]

Dunn 1989
Lloyd Dunn: An Apology from the Editor of PhotoStatic Magazine, in: PhotoStatic 40, Dezember 1989, http://psrf.detritus.net/volume/7/p40.html (abgerufen am 13.04.2020) [herausgegeben von Lloyd Dunn], S. 1497

Dunn 2011
Lloyd Dunn: PhotoStatic Magazine and the Rise of the Casual Publisher, in: Kembrew McLeod / Rudolf Kuenzli (Hrsg.): Cutting Across Media. Appropriation Art, Interventionist Collage and Copyright Law, Durham / London 2011, S. 57-61

Dunow 2000
Esti S. Dunow: Chaim Soutine: Leben und Werk, in: Kat. Ausst. Chaim Soutine. Ein Französischer Expressionist, Jüdisches Museum Wien 2000, Wien 2000, S. 11-37

Dunow / Perls / Tuchman 1993
Esti Dunow / Klaus Perls / Maurice Tuchman (Hrsg.): Chaim Soutine (1893-1943), Werkverzeichnis, 2 Bde., Köln / London 1993, Bd. 1

E

Eden o.J.
John Eden: STONE CIRCLE – „Stewart Home". „AK Press, San Francisco". A „Sexton Blake" falsely attributed to „Stewart Home" & „AK Press" [o.J.], in: Stewart Home Homepage, https://www.stewarthomesociety.org/luv/stone.htm (abgerufen am 13.04.2020)

Egle 2012
Steffen Egle: Fill with own imagination. Zur Rolle des Betrachters bei Fluxus, in: Kat. Ausst. Fluxus! Antikunst ist auch Kunst, Staatsgalerie Stuttgart 2012-2013, Stuttgart 2012, S. 42-50

Ehrenberg 1971
Felipe Ehrenberg: Date with fate at the Tate, in: Studio International Vol. 180 No. 931, 1971, S. 92-93, http://www.studiointernational.com/index.php/date-with-fate (abgerufen am 13.04.2020)

Eliot 1989
Karen Eliot: From Censorship to the Art Strike, in: Stewart Home (Hrsg.): Art Strike Handbook, London 1989, S. 24-25 [Zuerst erschienen als Flugblatt 1988]

Eliot 1989a
Karen Eliot: Art Strike as Art, in: YAWN 8, 31. Dezember 1989, S. 2069

Engels / Marx 2004
Frederick Engels / Karl Marx: The German Ideology, in: C.J. Arthur (Hrsg.): The German Ideology. Part One. With selections from parts two and three and supplementary Texts, New York 2004, S. 37-120

Engels / Marx 2012
Friedrich Engels / Karl Marx: Manifest der Kommunistischen Partei, in: Gareth Stedman Jones (Hrsg.): Das Kommunistische Manifest, München 2012, S. 253-290 [Manifest 1847 geschrieben, abgedruckte Version zuletzt 1890 bearbeitet]

Ermen 2007
Reinhard Ermen: Joseph Beuys, Reinbek 2007

Esterow 1972
Milton Esterow: The Renoirs in the Delicatessen. And other notes from the diary of an art dealer, in: The Atlantic Monthly, July 1972, S. 62-67

F

Flynt 1963
Henry Flynt: Essay: Concept Art, in: Henry Flynt Homepage, http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html (abgerufen am 13.04.2020) [1961 geschrieben, zuerst erschienen in: La Monte Young: An Anathology, 1963]

Flynt 1989
Henry Flynt: Down with Art/Art or Brend?, in: Stewart Home (Hrsg.): Art Strike Handbook, London 1989, S. 18-19 [Zuerst erschienen als Flugblatt, New York 1968]

Flynt Homepage
Henry Flynt Homepage, http://www.henryflynt.org/ (abgerufen am 13.04.2020)

Flynt Homepage: About Henry Flynt
Flynt Homepage: About Henry Flynt [o.J.], in: Henry Flynt Homepage, http://www.henryflynt.org/overviews/henryflynt_new.htm (abgerufen am 13.04.2020)

Flynt Homepage: Photos of Henry Flynt
Flynt Homepage: Photos of Henry Flynt [o.J.], in: Henry Flynt Homepage, http://www.henryflynt.org/overviews/hfphotos.html (abgerufen am 13.04.2020)

Ford 1995
Simon Ford: The art of Legitimation: the on-going transformation of the avant-garde from counter-cultural force to dominant institution. Stewart Home interviewed by Simon Ford, in: Stewart Home (Hrsg.): Neoism, Plagiarism & Praxis, London 1995, S. 166-175 [Zuerst erschienen in: Edinburgh Review 91, 1994]

Ford 2008
Simon Ford: Technological Kindergarten: Gustav Metzger and Early Computer Art, in: Paul Brown / Charlie Gere / Nicholas Lambert u.a. (Hrsg.): White Heat Cold Logic. British Computer Art 1960-1980, Cambridge Massachusetts 2008, S. 163-174

Forkert 2010
Kirsten Forkert: Artists and the Labour Movement, in: Laurel Forster / Sue Harper (Hrsg.): British Culture and Society in the 1970s: The Lost Decade, Newcastle upon Tyne 2010, S. 51-62

Franklin 1983
Ben A. Franklin: The night the planets were aligned with Baltimore lunacy [11.3.1983], in: New York Times Special, http://www.nytimes.com/1982/03/11/us/the-night-the-planets-were-aligned-with-baltimore-lunacy.html (abgerufen am 13.04.2020)

Fraser 1985
Andrea Fraser: In and Out of Place, in: Art in America, Juni 1985, S. 122-128

Friedman 1995
Ken Friedman: The Eternal Network, in: Chuck Welch (Hrsg.): Eternal Network. A Mail Art Anthology, Calgary 1995, S. XV-XVII

Frowein 1985
Cordula Frowein: Bildende Künstler im Exil in Großbritannien 1938-1945, Diss. Johann Wolfgang Goethe-Universität zu Frankfurt am Main 1985

Frowein 1989
Cordula Frowein: Samson Schames, Leben und Werk, in: Kat. Ausst. Samson Schames. 1898-1967. Bilder und Mosaiken. Frankfurt London New York, Frankfurt am Main Jüdisches Museum 1989, Frankfurt am Main 1989, S. 27-53

Frowein o.J.
Cordula Frowein: An die Mitarbeiter des Jüdischen Museums. Zum Katalog Samson Schames, o.J. [Brief, Faksimile in: Kat. Ausst. Gustav Metzger-Years without Art / passiv-explosiv, revisited, Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft / kulturwerk T66 Freiburg im Breisgau 2012 / 2013, Freiburg in Breisgau 2012, S. 80)

Frowein / Metzger / Staeck 1981
Cordula Frowein / Gustav Metzger / Klaus Staeck: Passiv – Explosiv. Entwurf einer Ausstellung, Köln 1981 [Zweiseitiger Pressetext, Faksimile in: Kat. Ausst. Gustav Metzger-Years without Art / passiv-explosiv, revisited, Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft / kulturwerk T66 Freiburg im Breisgau 2012 / 2013, Freiburg in Breisgau 2012, Faltblatt]

Frowein / Metzger / Staeck 1981a
Cordula Frowein / Gustav Metzger / Klaus Staeck: Einladung: Pressegespräch, Köln 1981 [Einladung zum Pressegespräch der Ausstellung „Passiv – Explosiv“, Faksimile in: Kat. Ausst. Gustav Metzger-Years without Art / passiv-explosiv, revisited, Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft / kulturwerk T66 Freiburg im Breisgau 2012 / 2013, Freiburg in Breisgau 2012, Faltblatt]

Frowein / Schneider 1994
Cordula Frowein / Sigrid Schneider (Hrsg.): Ohne Titel (Zwischen Literatur und Wüste) Installation von Cordula Frowein, Frankfurt am Main 1994

Fuller 1975
Peter Fuller: Art into Society, Society into Art, in: The Conaisseur Vol. 188 No. 755, 1975, S. 83-84

G

Galántai / Klaniczay 2013
György Galántai / Júlia Klaniczay (Hrsg.): Artpool. The Experimental Art Archive of East-Central Europe, Budapest 2013

Garlake 2002
Margaret Garlake: Strange Patronage. Zur Förderung Britischer Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. Blast to Freeze. Britische Kunst im 20. Jahrhundert, Kunstmuseum Wolfsburg 2002-2003, Wolfsburg 2002, S. 310-317

Garrett 2014
Marc Garrett: We Need to Talk About Networked Disruption and Business: An Interview with Tatiana Bazzichelli [13.02.2014], in: Furtherfield, https://www.furtherfield.org/we-need-to-talk-about-networked-disruption-and-business-an-interview-with-tatiana-bazzichelli/ (abgerufen am 13.04.2020)

Gau 2017
Sønke Gau: Institutionskritik als Methode. Hegemonie und Kritik im künstlerischen Feld, Wien 2017

Gilchrist / Joelson 2012
Bruce Gilchrist / Jo Joelson (Hrsg.): Null Object. Gustav Metzger thinks about nothing, London 2012

Gimpel 1989
Jean Gimpel: A selection of quotes from „The Cult of Art: against art and artists“ by Jean Gimpel (Weddenfield & Nicolson, London 1969), in: Stewart Home (Hrsg.): Art Strike Handbook, London 1989, S. 4-5 [Zitate zuerst erschienen in: Jean Gimpel: The Cult of Art: against art and artists, London 1969]

Glueck 1970
Grace Glueck: Artists Vote for Union and a Big Demonstration, in: The New York Times, 23. September 1970, S. 39

Glueck 1993
Grace Glueck: Eine Art öffentlicher Dienst, in: Kat. Ausst. Hans Haacke. Bodenlos, Venedig Biennale Deutscher Pavillion 1993, Ostfildern 1993, S. 65-70

Gosford 1980
Charles Gosford: Artists need a union, in: Brandon Taylor (Hrsg.): Art & Politics. Proceedings of a Conference on Art and Politics held on 15th and 16th April, 1977, Hempshire 1980, S. 116-120

Gosling 1974
Nigel Gosling: Clawing at the bourgeois neck, in: The Observer, 3. November 1974, S. 31

Grasskamp 2006
Walter Grasskamp: Kassel New York Köln Venedig Berlin, in: Kat. Ausst. Hans Haacke. wirklich. Werke 1959-2006, Deichtorhallen Hamburg / Akademie der Künste Berlin 2006-2007, Düsseldorf 2006, S. 22-39

Graw 2005
Isabelle Graw: Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles Country Museum of Art, in: Texte zur Kunst Bd. 59, September 2005, S. 40-53

Graw 2009
Isabelle Graw: Mit einem Bein im Marktgeschehen – Joseph Beuys [25. November 2009], in: Texte zur Kunst Homepage, https://www.textezurkunst.de/articles/mit-einem-bein-im-marktgeschehen-joseph-beuys/?highlight=isabelle%20graw (abgerufen am 13.04.2020)

Greub 2004
Thierry Greub: Vermeer oder die Inszenierung der Imagination, Petersburg 2004 (Diss. Basel 2003)

Grimes 2017
William Grimes: Gustav Metzger, ‚Auto-Destructive Art' Provocateur, Dies at 90 [8. März 2017], in: The New York Times Homepage, https://www.nytimes.com/2017/03/08/arts/design/gustav-metzger-dead-auto-destructive-artist.html (abgerufen am 13.04.2020)

Gross 1973
Alex Gross: Anti-Culture Day October 20, in: Women's Interart Center (Hrsg.): A Documentary Herstory of Women Artists in Revolution, Pittsburgh 1973, S. 66 [Zuerst erschienen in: The east village other, 13. Oktober 1970]

H

Hacker 1981
Dieter Hacker: Die Kunst muß dem Bürger im Nacken sitzen, wie der Löwe dem Gaul, in: Kat. Ausst. Die Kunst muß dem Bürger im Nacken sitzen, wie der Löwe dem Gaul. Dieter Hacker. 7. Produzentengalerie 1971-1981, Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1981, München 1981, S. 15-22

Haufe / Rettej 2014
Friedrich Haufe / Lux Rettej (Hrsg.): John Heartfield. Buchgestaltung und Fotomontage – Eine Sammlung, Berlin 2014

Held Jr. 1991
John Held Jr.: Networking the nineties extract, in: James Mannox: The Art Strike Papers, leicht veränderte Online-Ausgabe von Stewart Home: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/features/artstrik23.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst erschienen in: Factsheet Five No. 35, 1990]

Henry 1989
Tricia Henry: Break all Rules! Punk Rock and the Making of a style, Ann Arbor / London 1989 (= Studies in the Fine Arts: The Avant-Garde, No. 68)

Hertel 1970
Johann Georg Hertel: Des berühmten italiänischen Ritters Caesaris Ripae Allerley Künsten und Wissenschafften dienliche Sinnbilder und Gedancken, München 1970

Hinz 1991
Colin Hinz: Extract from Novoid 7: Art Strike Special December 1989, in: James Mannox: The Art Strike Papers, leicht veränderte Online-Ausgabe von Stewart Home: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/features/artstrik22.htm (abgerufen am 13.04.2020)

Hinz / Mittig / Schäche / Schönberger 1979
Berthold Hinz / Hans-Ernst Mittig / Wolfgang Schäche / Angela Schönberger, (Hrsg.): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979

Hoffmann 1995
Justin Hoffmann: Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre, München 1995 (Diss. München 1992)

Hoffmann 1997
Justin Hoffmann (Hrsg.): Manifeste Schriften Konzepte, München 1997

Hoffmann 1997a
Justin Hoffmann: Gustav Metzger – real underground, in: ders. (Hrsg.): Manifeste Schriften Konzepte, München 1997, S. 7-12

Hoffmann 1999
Justin Hoffmann: The Idea of the Art Strike and its Astonishing Effects, in: Ian Cole (Hrsg.): Gustav Metzger. Retrospectives, Oxford 1999 (= Museum of Modern Art Papers, Vol. 3), S. 26-28

Hoffmann 2005
Justin Hoffmann: Die Erfindung der Autodestruktiven Kunst, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte, Wien Generali Foundation 2005, Ostfildern-Ruit 2005, S. 19-39

Hofmann 1981
Werner Hofmann: Westkunst. Eine Veranstaltung der Museen der Stadt Köln (30.5.-16.8.1981). Ausstellungskommissar: Kasper Koenig. Katalog: Laszlo Glozer. Dokumentation: Marcel Baumgartner, in: Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege 6, Juni 1981, S. 256-262

Holden 2004
Cliff Holden: Documents: 2004. The History of the Borough Group [2004], in: Cliff Holden Homepage, http://www.cliffholden.co.uk/documents_2004_10.shtml (abgerufen am 13.04.2020)

Home 1987
Stewart Home (Hrsg.): Plagiarism. Art as Commodity and Strategies for its Negation, Online-Ausgabe von Stewart Home (Hrsg.): Plagiarism. Art as Commodity and Strategies for its Negation, London 1987, https://monoskop.org/images/1/11/Home_Stewart_ed_Plagiarism_Art_as_Commodity_and_Strategies_for_its_Negation.pdf (abgerufen am 13.04.2020)

Home 1987a
Stewart Home: Auto-Plagiarism, in: ders. (Hrsg.): Plagiarism. Art as Commodity and Strategies for its Negation, Online-Ausgabe von Stewart Home (Hrsg.): Plagiarism. Art as Commodity and Strategies for its Negation, London 1987, https://monoskop.org/images/1/11/Home_Stewart_ed_Plagiarism_Art_as_Commodity_and_Strategies_for_its_Negation.pdf (abgerufen am 13.04.2020), S. 5-6 [Collage aus Texten im „Original“ 1984/1985 geschrieben]

Home 1987b
Stewart Home: A short reflection on the Festival of Plagiarism, in: ders. (Hrsg.): Plagiarism. Art as Commodity and Strategies for its Negation, Online-Ausgabe von Stewart Home (Hrsg.): Plagiarism. Art as Commodity and Strategies for its Negation, London 1987, https://monoskop.org/images/1/11/Home_Stewart_ed_Plagiarism_Art_as_Commodity_and_Strategies_for_its_Negation.pdf (abgerufen am 13.04.2020), S. 30 [geschrieben im März 1988]

Home 1987c
Stewart Home: Plagiarism, in: ders. (Hrsg.): Plagiarism. Art as Commodity and Strategies for its Negation, Online-Ausgabe von Stewart Home (Hrsg.): Plagiarism. Art as Commodity and Strategies for its Negation, London 1987, https://monoskop.org/images/1/11/Home_Stewart_ed_Plagiarism_Art_as_Commodity_and_Strategies_for_its_Negation.pdf (abgerufen am 13.04.2020), S. 11

Home 1987d
Stewart Home: Art Strikes, in: ders. (Hrsg.): Plagiarism. Art as Commodity and Strategies for its Negation, Online-Ausgabe von Stewart Home (Hrsg.): Plagiarism. Art as Commodity and Strategies for its Negation, London 1987, https://monoskop.org/images/1/11/Home_Stewart_ed_Plagiarism_Art_as_Commodity_and_Strategies_for_its_Negation.pdf (abgerufen am 13.04.2020), S. 19

Home 1987e
Stewart Home: Multiple Names, in: ders. (Hrsg.): Plagiarism. Art as Commodity and Strategies for its Negation, Online-Ausgabe von Stewart Home (Hrsg.): Plagiarism. Art as Commodity and Strategies for its Negation, London 1987, https://monoskop.org/images/1/11/Home_Stewart_ed_Plagiarism_Art_as_Commodity_and_Strategies_for_its_Negation.pdf (abgerufen am 13.04.2020), S. 20

Home 1989
Stewart Home (Hrsg.): Art Strike Handbook, London 1989

Home 1989a
Stewart Home: Introduction, in: ders. (Hrsg.): Art Strike Handbook, London 1989, S. 1

Home 1989b
Stewart Home: Art Strike 1990-1993, in: ders. (Hrsg.): Art Strike Handbook, London 1989, S. 3-4

Home 1989c
Stewart Home: The Velvet Prison: Artists Under State Socialism by Miklos Haraszti – translated from Hungarian by Katalin and Stephen Landesmann with the help of Steve Wassermann (J.B. Tauris, London 1988 – hardback #10.95), in: ders. (Hrsg.): Art Strike Handbook, London 1989, S. 21-22

Home 1989d
Stewart Home: Language, Identity & the Avant-garde, in: ders. (Hrsg.): Art Strike Handbook, London 1989, S. 36-37

Home 1989e
Stewart Home: No Theoretical Summing Up, in: ders. (Hrsg.): Art Strike Handbook, London 1989, S. 38

Home 1989f
Stewart Home: Oppositional Culture and Culture Opposition, in: ders. (Hrsg.): Art Strike Handbook, London 1989, S. 11-14 [Zuerst veröffentlicht als Lecture an der Glasgow Free University, 25.3.1988]

Home 1989g
Stewart Home: The Festival of Plagiarism, Online-Ausgabe mit eventuellen leichten Abweichungen von ders.: The Festival of Plagiarism, London 1989, https://www.stewarthomesociety.org/festplag.htm (abgerufen am 13.04.2020)

Home 1989h
Stewart Home: Part I: Events Leading to the Festival of Plagiarism, in: ders.: The Festival of Plagiarism, Online-Ausgabe mit eventuellen leichten Abweichungen von ders.: The Festival of Plagiarism, London 1989, https://www.stewarthomesociety.org/festplag.htm (abgerufen am 13.04.2020)

Home 1989i
Stewart Home: Part II: The Festival of Plagiarism, in: ders.: The Festival of Plagiarism, Online-Ausgabe mit eventuellen leichten Abweichungen von ders.: The Festival of Plagiarism, London 1989, https://www.stewarthomesociety.org/features/festplag2.htm (abgerufen am 13.04.2020)

Home 1989j
Stewart Home: Part IV: In Conclusion, in: ders.: The Festival of Plagiarism, Online-Ausgabe mit eventuellen leichten Abweichungen von ders.: The Festival of Plagiarism, London 1989, https://www.stewarthomesociety.org/features/festplag4.htm (abgerufen am 13.04.2020)

Home 1989k
Stewart Home: Further Information, in: ders.: The Festival of Plagiarism, Online-Ausgabe mit eventuellen leichten Abweichungen von ders.: The Festival of Plagiarism, London 1989, https://www.stewarthomesociety.org/features/festplag6.htm (abgerufen am 13.04.2020)

Home 1991
Stewart Home: Neoist Manifestos, Online-Ausgabe von ders.: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/neoism/neoman.htm (abgerufen am 13.04.2020)

Home 1991a
Stewart Home: About the Art Strike, in: James Mannox: The Art Strike Papers, leicht veränderte Online-Ausgabe von Stewart Home: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/features/artstrik3.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Datiert auf den 27.12.1989 in London, ursprünglich beauftragt für: Chuck Welch (Hrsg.): The Eternal Network. A mail art anthology, Kalifornien 1995]

Home 1991b
Stewart Home: The Assault on Culture, Online-Ausgabe von Stewart Home: The Assault on Culture, London 1991, https://www.stewarthomesociety.org/sp/assault.htm (abgerufen am 13.04.2020)

Home 1991c
Stewart Home: The Assault on Culture Chapter 16 (pages 87-94), Neoism, in: The Assault on Culture, Online-Ausgabe von Stewart Home: The Assault on Culture, London 1991, https://www.stewarthomesociety.org/neoism/neoass.htm (abgerufen am 13.04.2020)

Home 1991d
Stewart Home: The Assault on Culture Chapter 17 (pages 95-101), Class War, in: The Assault on Culture, Online-Ausgabe von Stewart Home: The Assault on Culture, London 1991, https://www.stewarthomesociety.org/ass/cw.htm (abgerufen am 13.04.2020)

Home 1991e
Stewart Home: Neoist Manifestos, in: ders.: Neoist Manifestos, Online-Ausgabe von ders.: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/neoism/neoman.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst beauftragt von Lightworks 1987, überarbeitet 1989]

Home 1991f
Stewart Home: Towards Nothing, in: ders.: Neoist Manifestos, Online-Ausgabe von ders.: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/neoism/neoman.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Achtes Manifest der Generation Positive, geschrieben im Oktober 1982]

Home 1991g
Stewart Home: None Dare Call It Nihilism, in: ders.: Neoist Manifestos, Online-Ausgabe von ders.: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/neoism/neoman.htm (abgerufen am 13.04.2020)

Home 1991h
Stewart Home: First International Neoist Manifesto, in: ders.: Neoist Manifestos, Online-Ausgabe von ders.: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/neoism/neoman.htm (abgerufen am 13.04.2020)

Home 1991i
Stewart Home: Ultimatum of the Generation Positive, in: ders.: Neoist Manifestos, Online-Ausgabe von ders.: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/neoism/neoman.htm (abgerufen am 13.04.2020)

Home 1993
Stewart Home: Assessing the Art Strike, in: Stewart Home Homepage, https://www.stewarthomesociety.org/sp/postas.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Notizen für eine Lesung am Victoria and Albert Museum am 30. Januar 1993]

Home 1993a
Stewart Home: The Assault on Culture ‚Extras' not in UK edition introduction to the polish edition, in: ders.: The Assault on Culture, Online-Ausgabe von Stewart Home: The Assault on Culture, London 1991, https://www.stewarthomesociety.org/ass/pole.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Ergänzung zur Polnischen Ausgabe des Buches, Januar 1993]

Home 1993b
Stewart Home: Our Tactics Against Stockhausen, in: Stewart Home Homepage, https://www.stewarthomesociety.org/neoism/stock.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst erschienen in: Variant 15, 1993]

Home 1995
Stewart Home (Hrsg.): Neoism, Plagiarism & Praxis, London 1995

Home 1995a
Stewart Home: Introduction, in: ders. (Hrsg.): Neoism, Plagiarism & Praxis, London 1995, S. 5-7

Home 1995b
Stewart Home u.a.: Karen Eliot, in: Stewart Home (Hrsg.): Neoism, Plagiarism & Praxis, London 1995, S. 11

Home 1995c
Stewart Home: Beneath the cobble stones, the sewers, in: ders. (Hrsg.): Neoism, Plagiarism & Praxis, London 1995, S. 19

Home 1995d
Stewart Home: From Dada to Class War: ten minutes that shook cheque book journalism, in: ders. (Hrsg.): Neoism, Plagiarism & Praxis, London 1995, S. 20

Home 1995e
Stewart Home: From author to authority: Pepsi versus Coke, in: ders. (Hrsg.): Neoism, Plagiarism & Praxis, London 1995, S. 21

Home 1995f
Stewart Home: Artists placement and the end of art, in: ders. (Hrsg.): Neoism, Plagiarism & Praxis, London 1995, S. 22

Home 1995g
Stewart Home: Neoism, in: ders. (Hrsg.): Neoism, Plagiarism & Praxis, London 1995, S. 23-24

Home 1995h
Stewart Home: Work, in: ders. (Hrsg.): Neoism, Plagiarism & Praxis, London 1995, S. 28

Home 1995i
Stewart Home: Aesthetics and resistance: Totality reconsidered, in: ders. (Hrsg.): Neoism, Plagiarism & Praxis, London 1995, S. 40-41

Home 1996
Stewart Home: Slow Death, London 1996

Home 1997
Stewart Home (Hrsg.): Mind Invaders, London / New York 1997

Home 2004
Stewart Home: Cannibal Hookers from beyond the Grave Meet the Art Crazies at Zombie Island (aka Ralph Rumney's Victory in Venice Revisited), in: Jonathan Harris (Hrsg.): Art, Money, Parties. New Institutions in the Political Economy of Contemporary Art, Liverpool 2004, S. 55-73 (= Tate Liverpool Critical Forum, Bd. 7)

Home 2011
Stewart Home: Reading From A Headstand – Stewart Home Blood Rites of the Bourgeoisie, 13. Mai 2011 im Buchladen Motto Berlin in Berlin, Video auf Stewart Homes YouTube-Kanal [hochgeladen 19.9.2011], in: YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=Z70hEvWbaWg (abgerufen am 13.04.2020)

Home 2013
Stewart Home: Stewart Home live art event Water Symphony at Parachute Club, Aldershot, 1987. Photo by Dave Tiffen, Post mit Text und Foto in Stewart Homes Facebook-Profil [hochgeladen am 19. Dezember 2013], in: Facebook, https://www.facebook.com/stewarthome1/photos/a.123930974459543.1073741835.120661491453158/206664932852813/?type=3&theater (abgerufen am 13.04.2020)

Home 2014
Stewart Home (Hrsg.): Market Forces. Or why despite my money-grabbing change in career trajectory it is impossible form e to sell out to the institution of art by „Stewart Home“, London 2014 [herausgegeben anlässlich der Ausstellung The Age of Anti-Ageing, The Funktion Room, London, 17. Oktober - 6. November 2014]

Home 2014a
Stewart Home: Market Forces: Or why despite my money-grabbing change in career trajectory it is impossible form e to sell out to the institution of art, in: ders. (Hrsg.): Market Forces. Or why despite my money-grabbing change in career trajectory it is impossible form e to sell out to the institution of art by „Stewart Home“, London 2014 [herausgegeben anlässlich der Ausstellung The Age of Anti-Ageing, The Funktion Room, London, 17. Oktober - 6. November 2014], S. 1-13

Home 2018
Stewart Home: On art, activism and art strike, Videoaufnahme während des Gustav Metzger Symposiums am 26. Januar 2018 im West Den Haag [hochgeladen 3.2.2018], in: West Den Haag Homepage, http://westdenhaag.nl/exhibitions/17_11_Gustav_Metzger_II/more2 (abgerufen am 13.04.2020)

Home Homepage
Stewart Home Homepage, https://www.stewarthomesociety.org/ (abgerufen am 13.04.2020)

Home / Horobin 2007
Stewart Home / Pete Horobin: The Eighties, 1986, Video auf Stewart Homes YouTube-Kanal [hochgeladen 21.10.2007], in: YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=R56-r--VjLE (abgerufen am 13.04.2020)

Home / Horobin 2015
Stewart Home / Pete Horobin: Neoist Foot Fetish Shoe Exchange, 4. Juni 1984 an der Tower Bridge in London, Video auf Stewart Homes YouTube-Kanal [hochgeladen 6.1.2015], in: YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=-TbX1CjnGao (abgerufen am 13.04.2020)

Home / Horobin 2016
Stewart Home / Pete Horobin: Baby Cart Goes To Lumsden, 1984, Video auf Stewart Homes Vimeo-Kanal [hochgeladen 4.3.2016], in: Vimeo, https://vimeo.com/157772952 (abgerufen am 22. September 2017, leider ist die URL heute nicht mehr verfügbar)

Home / Mannox 1991
Stewart Home: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert]

Home o.J.
Stewart Home: Paint it Black: Stewart Home on Stewart Home [o.J.], in: Stewart Home Homepage, https://www.stewarthomesociety.org/art/paint.htm (abgerufen am 13.04.2020)

Home o.J. a
Stewart Home: Mission Statement [o.J.], in: Stewart Home Homepage, https://www.stewarthomesociety.org/mission-statement.htm (abgerufen am 13.04.2020)

Home o.J. b
Stewart Home: Stewart Home Biography – Most out there writer ever! [o.J.], in: Stewart Home Homepage, https://www.stewarthomesociety.org/biography.htm (abgerufen am 13.04.2020)

Home o.J. c
Stewart Home: Stewart Home selected Bibliography [o.J.], in: Stewart Home Homepage, https://www.stewarthomesociety.org/biblio.htm (abgerufen am 13.04.2020)

Home o.J. d
Stewart Home: Multiple Names [o.J.], in: Stewart Home Homepage, https://www.stewarthomesociety.org/sp/multi.htm (abgerufen am 13.04.2020)

Hugo 2001
Dirk Hugo: Die Zähmung der störrischen Wölfe. Margaret Thatchers Gewerkschaftspolitik (1979-1990), Essen 2001 (Diss. Hannover 2001) (= Neue Anglistik, Bd. 12)

Houghton 1991
Nik Houghton: Striking at the Heart of Art, in: James Mannox: The Art Strike Papers, leicht veränderte Online-Ausgabe von Stewart Home: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/features/artstrik5.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst erschienen in: Artists Newsletter, Dezember 1990]

Hüppauf 2012
Bernd Hüppauf: Kunst und Politik. Über ein gespaltenes Verhältnis, in: Klaus Staeck / Ernst Volland (Hrsg.): Kunst und Politik. Politische Arbeiten aus vier Jahrzehnten, Wetzlar 2012, S. 5-10

Huth 1992
Geoff Huth: What Makes Art Strike Such A Bad Idea?, in: YAWN 40, 20. Januar 1992, S. 2151-2152 [Zuerst veröffentlicht in: Critical Wave 18, September 1990]

IJ

ICA 1972
The Institute of Contemporary Arts: Executive Profile presented by Gustav Metzger, London 1972 [Ausstellungstext, Faksimile in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte, Wien Generali Foundation 2005, Ostfildern-Ruit 2005, S. 172]

Iorio 2003
Marco Iorio: Karl Marx – Geschichte, Gesellschaft, Politik, Berlin 2003

Joachimides 1973
Christos Joachimides: Die Wahrheit muss auch schön sein, in: Kat. Ausst. Kunst im politischen Kampf. Anforderungen – Anspruch – Wirklichkeit, Kunstverein Hannover 1973, Hannover 1973, S. 11-25

Joachimides 1974
Christos Joachimides: The truth must also be beautyful, in: Kat. Ausst. Art into Society, Society into Art, London Institute of Contemporary Arts 1974, London 1974, S. 11-24

Joachimides 1975
Christos Joachimides: Art ⇄ Society, in: Kunstforum International Bd. 13, Februar-April 1975, S. 167-175

Joachimides 1977
Christos Joachimides (Hrsg.): Joseph Beuys. Richtkräfte, Berlin 1977

Joachimides 1977a
Christos Joachimides: Redestehen ist auch eine Kunstform, in: ders. (Hrsg.): Joseph Beuys. Richtkräfte, Berlin 1977, S. 5-12

Joachimides 1981
Christos M. Joachimides: Einen Berg besteigen, in: Kat. Ausst. Die Kunst muß dem Bürger im Nacken sitzen, wie der Löwe dem Gaul. Dieter Hacker. 7. Produzentengalerie 1971-1981, Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1981, München 1981, S. 9-14

Johnson 1992
Angella Johnson: The sinking of Cork Street, in: The Guardian, 29. Mai 1992, S. 32

Jones 1998
Alison Jones: Gustav Metzger Interview with Alison Jones [14. August 1998], in: Forum for Holocaust Studies, http://www.ucl.ac.uk/forum-for-holocaust-studies/metzger_interview.html (abgerufen am 13.04.2020)

Jones 1998a
Alison Jones: Introduction to the Historic Photographs of Gustav Metzger [14. August 1998], in: Forum for Holocaust Studies, http://www.ucl.ac.uk/forum-for-holocaust-studies/metzger.html (abgerufen am 13.04.2020)

Jones / Macintyre / Wilsher 1985
Michael Jones / Donald Macintyre / Peter Wilsher (Hrsg): Strike. Thatcher, Scargill and the Miners, London 1985

Jouffroy 1968
Alain Jouffroy: What's to be done about art? From the abolition of art to revolutionary individualism, in: New York Graphic Society Ltd. (Hrsg.): Art and Confrontation. The Arts in an Age of Change, Greenwich 1968, S. 175-201

K

Kántor 2003
István Kántor: From „The Book of Neoism?!" Monty Cantsin? [2003], in: CCCA Canadian Art Database, http://ccca.concordia.ca/performance_artists/k/kantor/kantor_perf18/neoism/bookofneoism1.html (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst erschienen in: Expect Magazine #2, August 2003, S. 24-73]

Kántor Homepage
István Kántor Homepage, www.istvankantor.com (abgerufen am 13.04.2020)

Kántor o.J.
István Kántor: Monty Cantsin. The art of crime [o.J.], in: CCCA Canadian Art Database, http://ccca.concordia.ca/performance_artists/k/kantor/kantor_perf18/blood/artcrimes.html (abgerufen am 13.04.2020)

Kaplan 1991
Rachel Kaplan: Adding more fuel to the Art Strike fire, in: James Mannox: The Art Strike Papers, leicht veränderte Online-Ausgabe von Stewart Home: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/features/artstrik10.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst erschienen in: Coming Up!, San Francisco Februar 1989]

Karst 1973
Ingeborg Karst (Hrsg.): Klaus Staeck. Die Reichen müssen noch reicher werden. Politische Plakate, Hamburg 1973

Karst 1973a
Ingeborg Karst: Kunst und Kunstmarkt, in: dies. (Hrsg.): Klaus Staeck. Die Reichen müssen noch reicher werden. Politische Plakate, Hamburg 1973, S. 275-297

Kat. Ausst. Act or Perish! 2016
Kat. Ausst. Act or Perish! Gustav Metzger – A Retrospective / Extremes Touch & Liquid Crystal Environment, Toruń Centre of Contemporary Art Znaki Czasu / Kunsthall Oslo 2015-2016, Poznań 2016

Kat. Ausst. A Lesson in Sculture with John Latham 2016
Kat. Ausst. A Lesson in Sculpture with John Latham, Leeds Henry Moore Institute 2016, Leeds 2016

Kat. Ausst. Art & the 60s 2004
Kat. Ausst. Art & the 60s. This was Tomorrow, London Tate Britain 2004 / Birmingham Gas Hall 2004-2005, London 2004

Kat. Ausst. Art into Society, Society into Art 1974
Kat. Ausst. Art into Society, Society into Art, London Institute of Contemporary Arts 1974, London 1974

Kat. Ausst. Aspekte der Engagierten Kunst 1974
Kat. Ausst. Aspekte der Engagierten Kunst, Kunstverein in Hamburg / Kunsthalle Tübingen 1974, Braunschweig 1974

Kat. Ausst. Blast to Freeze 2002
Kat. Ausst. Blast to Freeze. Britische Kunst im 20. Jahrhundert, Kunstmuseum Wolfsburg 2002-2003, Wolfsburg 2002

Kat. Ausst. Borough Bottega 1953
Kat. Ausst. Exhibition of drawings and paintings by the Borough Bottega and L. Marr and D. Scott, London Berkeley Galleries 1953, London 1953

Kat. Ausst. Boyle Family 2003
Kat. Ausst. Boyle Family, Edinburgh Scottish National Gallery of Modern Art 2003, Edinburgh 2003

Kat. Ausst. Chaim Soutine 2000
Kat. Ausst. Chaim Soutine. Ein Französischer Expressionist, Jüdisches Museum Wien 2000, Wien 2000

Kat. Ausst. David Bomberg Paintings and drawings 1954
Kat. Ausst. David Bomberg. Paintings and drawings 1915-1953. The Borough Bottega. Paintings and drawings by members, Cambridge The Heffer Gallery 1954, Cambridge 1954

Kat. Ausst. David Bomberg The teacher 1986
Kat. Ausst. David Bomberg. The teacher. A retrospective exhibition of work of some of the members of the Borough Group and Bottega, London Gallery of contemporary art 15 Bury Walk 1986, London 1986

Kat. Ausst. Decades 2009
Kat. Ausst. Gustav Metzger. Decades: 1959-2009, London Serpentine Gallery / Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart / Fondazione Galleria Civica - Centro di Ricerca sulla Contemporaneità di Trento 2009-2010, London 2009

Kat. Ausst. Die Kunst muß dem Bürger im Nacken sitzen 1981
Kat. Ausst. Die Kunst muß dem Bürger im Nacken sitzen, wie der Löwe dem Gaul. Dieter Hacker. 7. Produzentengalerie 1971-1981, Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1981, München 1981

Kat. Ausst. Ein Schnitt entlang der Zeit 1999
Kat. Ausst. Gustav Metzger. Ein Schnitt entlang der Zeit, Museum of Modern Art Oxford / Spacex Gallery Exeter / Kunsthalle Nürnberg 1998-1999, Nürnberg 1999

Kat. Ausst. Fluxus! 2012
Kat. Ausst. Fluxus! Antikunst ist auch Kunst, Staatsgalerie Stuttgart 2012-2013, Stuttgart 2012

Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005
Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte, Wien Generali Foundation 2005, Ostfildern-Ruit 2005

Kat. Ausst. Gustav Metzger 1998
Kat. Ausst. Gustav Metzger, Museum of Modern Art Oxford / Spacex Gallery Exeter / Kunsthalle Nürnberg 1998-1999, Oxford 1998

Kat. Ausst. Hans Haacke Bodenlos 1993
Kat. Ausst. Hans Haacke. Bodenlos, Venedig Biennale Deutscher Pavillion 1993, Ostfildern 1993

Kat. Ausst. Hans Haacke Wirklich 2006
Kat. Ausst. Hans Haacke. Wirklich. Werke 1959-2006, Deichtorhallen Hamburg / Akademie der Künste Berlin 2006-2007, Düsseldorf 2006

Kat. Ausst. Historic Photographs 2011
Kat. Ausst. Gustav Metzger: Historic Photographs, New York New Museum 2011, New York 2011

Kat. Ausst. John Heartfield 1991
Kat. Ausst. John Heartfield, Akademie der Künste zu Berlin / Landesregierung Nordrhein-Westfalen / Landschaftsverband Rheinland 1991, Köln 1991

Kat. Ausst. Kunst im 3. Reich 1975
Kat. Ausst. Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, Frankfurt am Main Frankfurter Kunstverein / Hamburg Kunstverein / Stuttgart Württembergischer Kunstverein / Ludwigshafen Städtische Kunstsammlungen / Wuppertal Kunst und Museumsverein / Berlin Haus am Waldsee 1974-1975, Frankfurt 1975

Kat. Ausst. Kunst im politischen Kampf 1973
Kat. Ausst. Kunst im politischen Kampf. Anforderungen – Anspruch – Wirklichkeit, Kunstverein Hannover 1973, Hannover 1973

Kat. Ausst. live/life 1996
Kat. Ausst. live/life. La scène artistique au Royaume-Uni en 1996 de nouvelles aventures, 2 Bde., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1996-1997, Paris 1996, Bd. 1: Sommaire

Kat. Ausst. Ludwig Meidner – Weltentaumel 2004
Kat. Ausst. Ludwig Meidner – Weltentaumel. Die expressionistische Werkphase, Bonn August Macke Haus 2004, Bonn 2004

Kat. Ausst. Remember Nature 2017
Kat. Ausst. Gustav Metzger – Remember Nature, MAMAC - Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice 2017, Milano 2017

Kat. Ausst. Samson Schames 1989
Kat. Ausst. Samson Schames. 1898-1967. Bilder und Mosaiken. Frankfurt London New York, Frankfurt am Main Jüdisches Museum 1989, Frankfurt am Main 1989

Kat. Ausst. Situationistische Internationale 1998
Kat. Ausst. Situationistische Internationale 1957-1972, Wien Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 1998, Wien 1998

Kat. Ausst. Supportive 2013
Kat. Ausst. Supportive, 1966-2011, Musée d'art contemporain de Lyon 2013, Dijon 2013

Kat. Ausst. The Age of Anti-Ageing 2014
Kat. Ausst. The Age of Anti-Ageing, Stewart Home and Chris Dorley-Brown, London The Function Room 2014, London 2014 [Online-Ausgabe: http://functionroom.co/antiage/age_anti-ageing_cat.pdf (abgerufen am 13.04.2020)]

Kat. Ausst. The New Generation 1964
Kat. Ausst. The New Generation: 1964, London Whitechapel Gallery 1964, London 1964

Kat. Ausst. The Sixties Art Scene in London 1993
Kat. Ausst. The Sixties Art Scene in London, London Barbican Art Gallery 1993, London 1993

Kat. Ausst. Voids 2009
Kat. Ausst. Voids. A Retrospective, Paris Centre Pompidou / Centre Pompidou-Metz / Kunsthalle Bern 2009, Zürich 2009

Kat. Ausst. Vor dem Abbruch 1981
Kat. Ausst. Vor dem Abbruch. Künstlerische Aktionen in den dem Abbruch geweihten Räumen des Museums, Kunstmuseum Bern 1981, Bern 1981

Kat. Ausst. We Must Become Idealists or Die 2016
Kat. Ausst. We Must Become Idealists or Die. Gustav Metzger, Mexiko-Stadt Museo Jumex 2015, Mexiko-Stadt 2016

Kat. Ausst. Westkunst 1981
Kat. Ausst. Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Rheinhallen des Messegeländes Köln 1981, Köln 1981

Kat. Ausst. WiesbadenFLUXUS 1982
Kat. Ausst. 1962 WiesbadenFLUXUS 1982. Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen, Museum Wiesbaden Nassauischer Kunstverein Harlekin Art / Kassel Neue Galerie der Staatlichen Kunstsammlungen / Berlin daadgalerie 1982-1983, Berlin 1983

Kat. Ausst. Works by David Bomberg 1914
Kat. Ausst. Works by David Bomberg, London The Chenil Gallery 1914, London 1914

Kat. Ausst. Years without Art 2012 / 2013
Kat. Ausst. Gustav Metzger-Years without Art / passiv-explosiv, revisited, Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft / kulturwerk T66 Freiburg im Breisgau 2012 / 2013, Freiburg in Breisgau 2012

Kat. Ausst. Yves Klein: Leap into the Void 1995
Kat. Ausst. Yves Klein: Leap into the Void, London Hayward Gallery 1995, London 1995

Kaufmann / Wildegans 2008
Paul Kaufmann / Rita Wildegans: Van Goghs Ohr. Paul Gaugin und der Pakt des Schweigens, Berlin 2008

Kauschke 2009
Detlef David Kauschke: Um der Seele Willen. Fasten als Gebot und Tradition, in: Jüdische Allgemeine, 24. September 2009, http://www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/1484 (abgerufen am 13.04.2020)

Kellein 1981
Thomas Kellein: „Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939“, in: Kritische Berichte 3, 1981, S. 61-65

Kleeblatt 2000
Norman L. Kleeblatt: „The Carcass and the Canvas“ und andere Soutine-Geschichten, in: Kat. Ausst. Chaim Soutine. Ein Französischer Expressionist, Jüdisches Museum Wien 2000, Wien 2000, S. 39-52

Kresja 1991
Michael Kresja: NS-Reaktionen auf Heartfields Arbeit 1933-1939, in: Kat. Ausst. John Heartfield, Akademie der Künste zu Berlin / Landesregierung Nordrhein-Westfalen / Landschaftsverband Rheinland 1991, Köln 1991, S. 368-378

Kringiel 2011
Danny Kringiel: Was zur Hölle!? [19.10.2011], in: Spiegel Online, http://www.spiegel.de/einestages/religionsparodien-a-947363.html (abgerufen am 13.04.2020)

Kunstforum 2015
Kunstforum International Bd. 231, Februar-März 2015 [Ausgabe des Magazins unter dem Titel „Kunstverweigerungskunst I“ erschienen]

Kunstforum 2015a
Kunstforum International Bd. 232, April-Mai 2015 [Ausgabe des Magazins unter dem Titel „Kunstverweigerungskunst II“ erschienen]

Kunzru 2012
Hari Kunzru: Writing about Nothing, in: Bruce Gilchrist / Jo Joelson (Hrsg.): Null Object. Gustav Metzger thinks about nothing, London 2012, S. 50-57

L

Laotse 2008
Laotse: Tao Te King. Das Buch vom Sinn und Leben. Übersetzt und mit einem Kommentar von Richard Wilhelm, Kreuzlingen / München 2008

Lautréamont 1954
Lautréamont: Gesamtwerk, Heidelberg 1954

Le Feuvre 2016
Lisa Le Feuvre: Unreasonable Sculpture: A Lesson with John Latham, in: Kat. Ausst. A Lesson in Sculpture with John Latham, Leeds Henry Moore Institute 2016, Leeds 2016, S. 23-35

Lex. DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst 2002
Lex. DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002

Lex. Kindlers Malerei Lexikon 1967
Lex. Kindlers Malerei Lexikon, 6 Bde., Zürich 1967, Bd. 4: L-Q

Livingstone 2002
Marco Livingstone: Pop Art, in: Kat. Ausst. Blast to Freeze. Britische Kunst im 20. Jahrhundert, Kunstmuseum Wolfsburg 2002-2003, Wolfsburg 2002, S. 182-218

Lowes 1989
Tony Lowes: Give up Art, Save the Starving, in: Stewart Home (Hrsg.): Art Strike Handbook, London 1989, S. 20 [Manifest 1986 geschrieben, zuerst erschienen in Form von Postkarten und Aufklebern]

Lowes Homepage
Tony Lowes Homepage, https://tonylowes.com/ (abgerufen am 13.04.2020)

London Psychogeographical Association 1993
London Psychogeographical Association: We're back [1993], in: London Psychogeographical Association Homepage, http://www.unpopular.org.uk/lpa/elpan001/001weareback.html (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst erschienen in Elpan No.1, 1993]

LPA Homepage
London Psychogeographical Association Homepage, http://www.unpopular.org.uk/lpa/organisations/lpa.html (abgerufen am 13.04.2020)

M

Mabbott 1991
Alastair Mabbott: Art no more – Extracts, in: James Mannox: The Art Strike Papers, leicht veränderte Online-Ausgabe von Stewart Home: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/features/artstrik12.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst erschienen in: The List No. 99, Edinburgh 26.07.1989]

MacLeod 1989
Scott MacLeod: Art Strike: Karen Eliot interviewed by Scott MacLeod, in: Stewart Home (Hrsg.): Art Strike Handbook, London 1989, S. 5-7

Mannox 1991
James Mannox: The Art Strike Papers, leicht veränderte Online-Ausgabe von Stewart Home: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/artstrik.htm (abgerufen am 13.04.2020)

Mannox 1991a
James Mannox: Introduction, in: ders.: The Art Strike Papers, leicht veränderte Online-Ausgabe von Stewart Home: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/features/artstrik2.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Datiert auf den Sommer 1991 in London für das Art Strike Action Committee (UK)]

Marchart 1997
Oliver Marchart: Neoismus. Avantgarde und Selbsthistorisierung, Klagenfurt / Wien 1997

Marinetti 1995
Filippo Tommaso Marinetti: Gründung und Manifest des Futurismus, in: Wolfgang Asholt / Walter Fähnders (Hrsg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938), Stuttgart / Weimar 1995, S. 4-5 [zuerst veröffentlicht in: Le Figaro, 20 Februar 1909]

Marks 2008
Holger Marks: „So etwas wie Gesellschaft gibt es nicht“. Der Thatcherismus und die Brechung der Gewerkschaftsmacht, in: Holger Marcks / Matthias Seiffert (Hrsg.): Die großen Streiks. Episoden aus dem Klassenkampf, Münster 2008, S. 178-182

Marlow 2002
Tim Marlow: Offene Situationen. Die Britische Abstrakte Kunst in den sechziger Jahren, in: Kat. Ausst. Blast to Freeze. Britische Kunst im 20. Jahrhundert, Kunstmuseum Wolfsburg 2002-2003, Wolfsburg 2002, S. 177-181

Mc Carthy 2011
Paul Mc Carthy: Bubble Babble Babble, Towards Linear Disintegration Equals Abstraction. Affected by Gustav Metzger. Auto Destruction, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger: Historic Photographs, New York New Museum 2011, New York 2011, S. 30-41

Mckeown 2006
Justin Mckeown: 2006.12.29 tENTATIVELY, a cONVENIENCE interviewed about Neoism, the Krononautic Organism, & the Church of the SubGenius by Justin Mckeown [29.12.2006], in: tENTATIVELY, a cONVENIENCE Homepage, http://www.idioideo.pleintekst.nl/InterviewMckeown.html (abgerufen am 13.04.2020)

McLellan 1975
David McLellan: Marx, Glasgow 1975 (= Fontana Modern Masters)

McMullen 2004
Ken McMullen (Regisseur): Metzger. The first major documentary on the life and work of Gustav Metzger, founder of auto-destructive art, DVD, London Pinnacle Vision 2004 (= Pioneers in Art and Science)

Mc Pherson 1978
Alan McPherson: Towards another Picture, in: Pantheon 36, 1978, S. 174-175

Meinhardt 2002
Johannes Meinhardt: Institutionskritik, in: Lex. DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 126-130

Meinhardt 2002a
Johannes Meinhardt: Kontext, in: Lex. DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 141-144

Metzger 1956
Gustav Metzger: ‚These artists are possessed; they gamble with life', in: King's Lynn News and Advertiser, 27. Juli 1956, unpaginiert

Metzger 1959
Gustav Metzger: Auto-Destructive Art, London 1959 [Flugblatt mit dem ersten Manifest, Archiv Staatsgalerie Stuttgart, Inv.Nr. AS 2012/1080, Faksimile in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte, Wien Generali Foundation 2005, Ostfildern-Ruit 2005, S. 105]

Metzger 1959a
Gustav Metzger: Cardboards selected and arranged by G. Metzger at 14 Monmouth Street W.C.2, near Cambridge Circus, in: ders.: Auto-Destructive Art, London 1959 [Flugblatt mit dem ersten Manifest, Archiv Staatsgalerie Stuttgart, Inv.Nr. AS 2012/1080, Faksimile in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte, Wien Generali Foundation 2005, Ostfildern-Ruit 2005, S. 105]

Metzger 1960
Gustav Metzger: Manifesto Auto-Destructive Art, London 1960 [Flugblatt mit dem zweiten Manifest, Archiv Staatsgalerie Stuttgart, Inv.Nr. AS 2012/1081, Faksimile in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte, Wien Generali Foundation 2005, Ostfildern-Ruit 2005, S. 108]

Metzger 1961
Gustav Metzger: Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Creative Art, London 1961 [Flugblatt mit dem dritten Manifest, Archiv Staatsgalerie Stuttgart, Inv.Nr. AS 2012/1079, Faksimile in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte, Wien Generali Foundation 2005, Ostfildern-Ruit 2005, S. 117]

Metzger 1961a
Gustav Metzger: Construction with glass, in: ders.: Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Creative Art, London 1961 [Flugblatt mit dem dritten Manifest, Archiv Staatsgalerie Stuttgart, Inv.Nr. AS 2012/1079, Faksimile in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte, Wien Generali Foundation 2005, Ostfildern-Ruit 2005, S. 117]

Metzger 1961b
Gustav Metzger: Acid action painting, in: ders.: Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Creative Art, London 1961 [Flugblatt mit dem dritten Manifest, Archiv Staatsgalerie Stuttgart, Inv.Nr. AS 2012/1079, Faksimile in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte, Wien Generali Foundation 2005, Ostfildern-Ruit 2005, S. 117]

Metzger 1962
Gustav Metzger: Manifesto World, London 1962 [Flugblatt mit dem vierten Manifest, Faksimile in: Kat. Ausst. Supportive, 1966-2011, Musée d'art contemporain de Lyon 2013, Dijon 2013, S. 62]

Metzger 1964
Gustav Metzger: On Random Activity in Material / Transforming Works of Art, in: Signals, September 1964, S. 14 [fünftes Manifest, Faksimile in: Kat. Ausst. We Must Become Idealists or Die. Gustav Metzger, Mexiko-Stadt Museo Jumex 2015, Mexiko-Stadt 2016, S. 72-73]

Metzger 1964a
Gustav Metzger: David Medalla: Cloud Canyons: Bubble Mobiles 1964, in: Signals, September 1964, S. 8-9

Metzger 1966
Gustav Metzger: einleitendes Statement, in: Joseph H. Berke u.a.: DIAS: excerpts from selected papers delivered at the Symposium, in: Studio International Vol. 172 No. 884, 1966, S. 282

Metzger 1970
Gustav Metzger: Do you Eat?, London 1970 [Flugblatt zum Talk „The Artist in Technological Art and Social Responsibility?" am 4. Februar 1970 an der Slade School of Fine Art London, Archiv Staatsgalerie Stuttgart, Inv.Nr. AS 2014/1130, Faksimile in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte, Wien Generali Foundation 2005, Ostfildern-Ruit 2005, S. 163]

Metzger 1970a
Gustav Metzger: Social Responsibility and the Computer Professional: The Rise of an Idea in America, Part I, in: PAGE 11, Oktober 1970 [Faksimile in: Kat. Ausst. Gustav Metzger-Years without Art / passiv-explosiv, revisited, Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft / kulturwerk T66 Freiburg im Breisgau 2012 / 2013, Freiburg in Breisgau 2012, S. 126-127]

Metzger 1972
Gustav Metzger: A Critical Look at Artist Placement Group, in: Studio International Vol. 183 No. 950, 1972, S. 4

Metzger 1972a
Gustav Metzger: From the city pages, in: Studio International Vol. 194 No. 950, 1972, S. 210-211

Metzger 1974
Gustav Metzger: Ohne Titel, in: Kat. Ausst. Art into Society, Society into Art, London Institute of Contemporary Arts 1974, London 1974, S. 79-86 [Katalogbeitrag mit dem Aufruf zu den Years without Art]

Metzger 1976
Gustav Metzger: Art in Germany under National Socialism, in: Studio International Vol. 191 No. 980, 1976, S. 110-111

Metzger 1981
Gustav Metzger: Faschismus Deutschland. Darstellung Analyse Bekämpfen, in: Kat. Ausst. Vor dem Abbruch. Künstlerische Aktionen in den dem Abbruch geweihten Räumen des Museums, Kunstmuseum Bern 1981, Bern 1981, S. 89-91

Metzger 1989
Gustav Metzger: Erde. Stein. Eisern. Krieg. Frankfurt am Main 1989 [Achtseitiger unpublizierter Beitrag zum jüdischen Künstler Samson Schames (1898-1967) für den Ausstellungskatalog „Samson Schames, Bilder und Mosaiken“, 23. März-18. Juni 1989 im Jüdischen Museum Frankfurt am Main, Archiv / Bibliothek Gustav Metzger im Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft Freiburg i.Br., Faksimile in: Kat. Ausst. Gustav Metzger-Years without Art / passiv-explosiv, revisited, Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft / kulturwerk T66 Freiburg im Breisgau 2012 / 2013, Freiburg in Breisgau 2012, S. 65-76]

Metzger 1995
Gustav Metzger: Unbetitelter Beitrag über Yves Klein, in: Kat. Ausst. Yves Klein: Leap into the Void, London Hayward Gallery 1995, London 1995, unpaginiert

Metzger 1996
Gustav Metzger (Hrsg.): ‚damaged nature, auto-destructive art‘, London 1996

Metzger 1996a
Gustav Metzger: ‚nature demised resurrects as environment‘, in: ders. (Hrsg.): ‚damaged nature, auto-destructive art‘, London 1996, S. 7-24

Metzger 1996b
Gustav Metzger: ‚auto-destructive art‘, in: ders. (Hrsg.): ‚damaged nature, auto-destructive art‘, London 1996, S. 25-58

Metzger 1997
Gustav Metzger: Breath in(g) Culture [1997], in: Autogena Projects, http://www.autogena.org/Breathing/Gustav/Slides/intro.html (abgerufen am 22. September 2017, leider ist die URL heute nicht mehr verfügbar) [Auszugsweise Transkription des Talks vom 12. Januar 1997 in der Tate Gallery, London]

Metzger 1997a
Gustav Metzger: Mad Cows Talk, Übersetzung in: Justin Hoffmann (Hrsg.): Manifeste Schriften Konzepte, München 1997, S. 51-65 [Vortragsmanuskript vom 10.6.1996 an der East West Gallery, London]

Metzger 2004
Gustav Metzger: On the Edge. Art Strike, Interview in: Ken McMullen (Regisseur): Metzger. The first major documentary on the life and work of Gustav Metzger, founder of auto-destructive art, DVD, London Pinnacle Vision 2004 (= Pioneers in Art and Science)

Metzger 2004a
Gustav Metzger: The Nazi Shadow. Nazi Design and Architecture, Interview, in: Ken McMullen (Regisseur): Metzger. The first major documentary on the life and work of Gustav Metzger, founder of auto-destructive art, DVD, London Pinnacle Vision 2004 (= Pioneers in Art and Science)

Metzger 2004b
Gustav Metzger: Drawings. Sketch Books, Interview, in: Ken McMullen (Regisseur): Metzger. The first major documentary on the life and work of Gustav Metzger, founder of auto-destructive art, DVD, London Pinnacle Vision 2004 (= Pioneers in Art and Science)

Metzger 2004c
Gustav Metzger: Influences. Vermeer, Interview, in: Ken McMullen (Regisseur): Metzger. The first major documentary on the life and work of Gustav Metzger, founder of auto-destructive art, DVD, London Pinnacle Vision 2004 (= Pioneers in Art and Science)

Metzger 2005
Gustav Metzger: Wiener Aktionismus 1960-1974, Übersetzung, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte, Wien Generali Foundation 2005, Ostfildern-Ruit 2005, S. 265-267 [Zuerst erschienen als Faltblatt zur Ausstellung „Wiener Aktionismus 1960-1974“ im Studio Oggetto in Milano 1990]

Metzger 2005a
Gustav Metzger: Erde minus Umwelt. Projekt für eine Skulptur für den UN-Umweltgipfel, Übersetzung, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte, Wien Generali Foundation 2005, Ostfildern-Ruit 2005, S. 268-270 [Projektbeschreibung, verfasst am 6. Januar 1992 in Amsterdam]

Metzger 2005b
Gustav Metzger: Second Floor, Übersetzung, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte, Wien Generali Foundation 2005, Ostfildern-Ruit 2005, S. 252-253 [Zuerst erschienen als Ausstellungstext zu „3 Life Situations“ im Gallery House, London 1972]

Metzger 2005c
Gustav Metzger: Machine, Auto-Creative and Auto-Destructive Art, Übersetzung, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte, Wien Generali Foundation 2005, Ostfildern-Ruit 2005, S. 227-230 [Zuerst erschienen in: Ark. Journal oft he Royal College of Art No. 32, Sommer 1962]

Metzger 2005d
Gustav Metzger: Notes on the Crisis in Technological Art, Übersetzung, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte, Wien Generali Foundation 2005, Ostfildern-Ruit 2005, S. 241-243 [Zuerst erschienen als Flugblatt, 1969]

Metzger 2009
Gustav Metzger: Conference on Nothing, transkribierte Lecture zum „Nothing ... Nada!“ Symposium an der Gulbenkian Foundation Lissabon 2002, in: Kat. Ausst. Voids. A Retrospective, Paris Centre Pompidou / Centre Pompidou-Metz / Kunsthalle Bern 2009, Zürich 2009, S. 223-225

Metzger 2012
Gustav Metzger: Empty and Emptiness and Emptying, in: Bruce Gilchrist / Jo Joelson (Hrsg.): Null Object. Gustav Metzger thinks about nothing, London 2012, S. 90-91

Metzger 2013
Gustav Metzger: Extremes Touch. An exhibition arranged by Gustav Metzger in the Filtration Laboratory Department of Chemical Engineering, University College of Swansea Jan.Feb 1968, in: Kat. Ausst. Supportive, 1966-2011, Musée d'art contemporain de Lyon 2013, Dijon 2013, S. 70-75 [Statement geschrieben am 4. Juli 1969]

Metzger 2015
Gustav Metzger: Auto-Destructive Art: Metzger at AA, London 2015 [Erweiterte Version eines Talks von Gustav Metzger an der Architectual Association am 24. Februar 1965]

Metzger 2016
Gustav Metzger: Five Screens with Computer, in: Kat. Ausst. We Must Become Idealists or Die. Gustav Metzger, Mexiko-Stadt Museo Jumex 2015, Mexiko-Stadt 2016, S. 257-259 [Zuerst veröffentlicht in: Kat. Ausst. Event One, London Royal College of Art 1969, London 1969]

Metzger 2016a
Gustav Metzger: The Chemical Revolution in Art, in: Kat. Ausst. We Must Become Idealists or Die. Gustav Metzger, Mexiko-Stadt Museo Jumex 2015, Mexiko-Stadt 2016, S. 231-233 [Zuerst erschienen in: Granta, 6. November 1965]

Metzger 2016b
Gustav Metzger: Art of Liquid Crystals, in: Kat. Ausst. We Must Become Idealists or Die. Gustav Metzger, Mexiko-Stadt Museo Jumex 2015, Mexiko-Stadt 2016, S. 237 [Zuerst als Pressetext zur Ausstellung in Better Books, London 1966 erschienen]

Metzger 2016c
Gustav Metzger: The Possibility of Auto-Destructive Architecture, in: Kat. Ausst. We Must Become Idealists or Die. Gustav Metzger, Mexiko-Stadt Museo Jumex 2015, Mexiko-Stadt 2016, S. 247-251 [Zuerst erschienen in: Clip-Kit, London 1966]

Möning 2011
Julia Maria Möning: Hannah Arendt (1906-1975) [19. Februar 2011 erstellt], in: Zukunft braucht Erinnerung, https://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/hannah-arendt/ (abgerufen am 13.04.2020)

Monoskop 2019
Monoskop: Florian Cramer [14.Oktober 2019], in: Monoskop [Wiki für kollaborative Studien in Kunst, Medien und Geisteswissenschaften], https://monoskop.org/Florian_Cramer (abgerufen am 13.04.2020)

Morat 2012
Franz Armin Morat: Begegnung mit Gustav Metzger, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger-Years without Art / passiv-explosiv, revisited, Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft / kulturwerk T66 Freiburg im Breisgau 2012 / 2013, Freiburg in Breisgau 2012, S. 22-23

Morris 1975
Lynda Morris: Art into Society: Society into Art, in: Studio International Vol. 189 No. 973, 1975, S. 16-17

Mr Jones 1991
Mr Jones (alias Phil Edwards): Artistic Disarmament, in: James Mannox: The Art Strike Papers, leicht veränderte Online-Ausgabe von Stewart Home: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/features/artstrik6.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst erschienen in: Here & Now 11, Glasgow 1991]

N

Neoist Alliance 1995
Neoist Alliance (alias Stewart Home): Programme of the Neoist Alliance, undatiertes Manifest, in: Stewart Home (Hrsg.): Neoism, Plagiarism & Praxis, London 1995, S. 93

Nettime Mailing Lists Homepage Archiv
Nettime Mailing Lists Homepage Archiv, Mailing Zusammenstellungen für netzwerkende Kultur, Politik und Taktik, www.nettime.org (abgerufen am 13.04.2020)

New York Artists Against War, Repression and Racism 1970
New York Artists Against War, Repression and Racism: Art Strike, Bekanntgebung zum Streik in New York am 22. Mai 1970, in: Michael Goldberg Papers, 1942-1981, Archives of American Art, Smithsonian Istitution, http://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/art-strike-9979 (abgerufen am 13.04.2020)

Noble 1991
Aaron Noble: Confessions of an Art Strike Committee Member, in: James Mannox: The Art Strike Papers, leicht veränderte Online-Ausgabe von Stewart Home: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/features/artstrik15.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Dezember 1989 geschrieben, zuerst erschienen in: Bloatstick 2, Art Strike Issue, 1990]

O

O'Brien 2009
Sophie O'Brien: Transformation and transcendence, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Decades: 1959-2009, London Serpentine Gallery / Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart / Fondazione Galleria Civica – Centro di Ricerca sulla Contemporaneità di Trento 2009-2010, London 2009, S. 32-37

Obrist 2008
Hans Ulrich Obrist: Gustav Metzger, Köln 2008 (= The Conversation Series, Bd. 16)

Obrist 2016
Hans Ulrich Obrist: In conversation With Gustav Metzger, in: Kat. Ausst. Act or Perish! Gustav Metzger – A Retrospective / Extremes Touch & Liquid Crystal Environment, Toruń Centre of Contemporary Art Znaki Czasu / Kunsthall Oslo 2015-2016, Poznań 2016, S. 166-170

Obrist / Peyton-Jones 2009
Hans Ulrich Obrist / Julia Peyton-Jones: Director's Foreword, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Decades: 1959-2009, London Serpentine Gallery / Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart / Fondazione Galleria Civica - Centro di Ricerca sulla Contemporaneità di Trento 2009-2010, London 2009, S. 5-7

Ohff 1977
Heinz Ohff: Joseph Beuys „Richtkräfte 1974". Neue Nationalgalerie, Berlin (permanent), in: Das Kunstwerk 3 XXX, 1977, S. 77

Ohly 1953
William F.C. Ohly: Catalogue, London 1953 [Auflistung der ausgestellten Werke der Ausstellung, beigelegt zu: Kat. Ausst. Exhibition of drawings and paintings by the Borough Bottega 1953]

O'Neill 2007
Mary O'Neill: Art and Money: Experience Destruction Exposure, in: Fiona Cox / Hans-Walter Schmidt-Hannisa (Hrsg.): Money and Culture, Frankfurt am Main 2007, S. 333-342

Ore 1991
Tim Ore (alias Michael Tolson, alias tENTATIVELY, a cONVENIENCE): Confession in support of the 1990-93 Art Strike, in: James Mannox: The Art Strike Papers, leicht veränderte Online-Ausgabe von Stewart Home: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/features/artstrik25.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst erschienen in: CoBalt, Maryland]

Overy 1997
Paul Overy: Other Stories, in: Art & History Vol. 20 No. 3, 1997, S. 493-501

P

Pawson Online-Shop
Mark Pawson Online-Shop, http://www.mpawson.demon.co.uk/ (abgerufen am 13.04.2020)

Pérez 2016
Daniela Pérez: This Is the World, Look at it and Deal with it, in: Kat. Ausst. We Must Become Idealists or Die. Gustav Metzger, Mexiko-Stadt Museo Jumex 2015, Mexiko-Stadt 2016, S. 9-35

Perkins 1989
Stephen Perkins: From Art Strike 1990-1993, in: Stewart Home (Hrsg.): Art Strike Handbook, London 1989, S. 20-21 [Zuerst erschienen als Teil eines Flugblattes 1988]

Perkins 2005
Stephen Perkins: Neoist Interruptus and the Collapse of Originality [26.03.2005], in: Xexoxial Homepage, http://www.xexoxial.org/perkins/neoist_interruptus.pdf (abgerufen am 13.04.2020) [Beitrag zum Collage As Cultural Practice Conference am 26. März 2005 an der University of Iowa in Iowa City]

Perkins 2012
Stephen Perkins: SMILE Magazine: Collective Identities and the Mechanics of Historicization [2008, zuletzt geändert am 17.07.2012], in: artist's periodicals, http://artistsperiodicals.blogspot.de/2012/07/smile.html (abgerufen am 13.04.2020)

Perneczky 1990
Géza Perneczky: Critique of the Art Strike, in: YAWN 18, 1. Juli 1990, S. 2095-2098, hier S. 2095-2096

Perneczky 1993
Géza Perneczky: The Magazine Network. The trends of alternative art in the light of their periodicals 1968-1988, Köln 1993

Phillpot 1996
Clive Phillpot: gustav metzger chronology and bibliography, in: Gustav Metzger (Hrsg.): ‚damaged nature, auto-destructive art', London 1996, S. 82-104

Phillpot 2009
Clive Phillpot: Gustav Metzger in conversation, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Decades: 1959-2009, London Serpentine Gallery / Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart / Fondazione Galleria Civica - Centro di Ricerca sulla Contemporaneità di Trento 2009-2010, London 2009, S. 20-29

PhotoStatic 1
PhotoStatic 1, August 1983, in: PhotoStatic Magazine Retrograde Archive Homepage, http://psrf.detritus.net/volume/1/p1.html (abgerufen am 13.04.2020) [herausgegeben von Lloyd Dunn]

PhotoStatic 40
PhotoStatic 40, Dezember 1989, in: PhotoStatic Magazine Retrograde Archive, http://psrf.detritus.net/volume/7/p40.html (abgerufen am 13.04.2020) [herausgegeben von Lloyd Dunn]

PhotoStatic 41
PhotoStatic 41, Januar 1993, in: PhotoStatic Magazine Retrograde Archive Homepage, http://psrf.detritus.net/volume/7/p41.html (abgerufen am 13.04.2020) [Letzte Ausgabe von PhotoStatic nach dem Art Strike, herausgegeben von Lloyd Dunn]

PhotoStatic Magazine Retrograde Archive Homepage
PhotoStatic Magazine Retrograde Archive Homepage, http://psrf.detritus.net/ (abgerufen am 13.04.2020)

PhotoStatic/Retrofuturism 28
PhotoStatic/Retrofuturism 28, Januar 1988, in: PhotoStatic Magazine Retrograde Archive Homepage, http://psrf.detritus.net/volume/5/p28.html (abgerufen am 13.04.2020) [Erste Ausgabe von PhotoStatic mit dem Supplement Retrofuturism, herausgegeben von Lloyd Dunn]

Plant 1991
Sadie Plant: When Blowing the Strike is Striking the Blow, in: James Mannox: The Art Strike Papers, leicht veränderte Online-Ausgabe von Stewart Home: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/features/artstrik4.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst erschienen in: Here and Now 10, Leeds 1990]

Plant 1992
Sadie Plant: Art Strike. The Most Radical Gesture, in: YAWN 45, 15. August 1992, S. 2161-2163

Pollack 2016
Martin Pollack: Topographie der Erinnerung. Essays, Salzburg / Wien 2016

Popper 2013
Frank Popper: Reading given during an evening of auto-destructive and auto-creative art, in: Kat. Ausst. Supportive, 1966-2011, Musée d'art contemporain de Lyon 2013, Dijon 2013, S. 40-41 [geschrieben Januar 1966]

Portis 1983
Larry Portis: Sorel zur Einführung, Hannover, 1983 (= Reihe Einführungen, Bd. 14)

Public Works Productions: Frequently Asked Questions
Public Works Productions: Frequently Asked Questions [21.12.2005], in: Public Works Productions Homepage http://pwp.detritus.net/faq/index.html (abgerufen am 13.04.2020)

Public Works Productions Homepage
Public Works Productions Homepage, http://pwp.detritus.net/index.html (abgerufen am 13.04.2020)

R

Radio AAA o.J.
Radio AAA: Who owns outer space? [o.J.], in: Association of Autonomous Astronauts Wien Homepage: Second Annual Report of the AAA, http://aaa.t0.or.at/aaa1st_index.htm (abgerufen am 13.04.2020)

Raspail 2013
Thierry Raspail: Gustav Metzger, Auto-Creation..., in: Kat. Ausst. Supportive, 1966-2011, Musée d'art contemporain de Lyon 2013, Dijon 2013, S. 6-7

Reuters 1989
Reuters: Clamor in the east; New protest follows breathing death, in: New York Times, 19. November 1989, http://www.nytimes.com/1989/11/19/world/clamor-in-the-east-new-protest-in-prague-follows-beating-death.html (abgerufen am 13.04.2020)

Reuther / Romain 1973
Hanno Reuther / Lothar Romain: Gespräch zwischen Klaus Staeck, Lothar Romain und Hanno Reuther, in: Ingeborg Karst (Hrsg.): Klaus Staeck. Die Reichen müssen noch reicher werden. Politische Plakate, Hamburg 1973, S. 7-31

Reynolds 1991
Simon Reynolds: Stewart Home interviewed by Simon Reynolds – Extract, in: James Mannox: The Art Strike Papers, leicht veränderte Online-Ausgabe von Stewart Home: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/features/artstrik14.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst erschienen in: Melody Maker, London 20.01.1990]

Richards 1996
Andrew J. Richards: Miners on Strike. Class Solidarity and Division on Britain, Oxford / New York 1996

Riegel 2013
Hans Peter Riegel: Beuys. Die Biographie, Berlin 2013

Rinne 1991
Fred Rinne: I will not observe the Art Strike for the following reasons, in: James Mannox: The Art Strike Papers, leicht veränderte Online-Ausgabe von Stewart Home: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthomesociety.org/features/artstrik15.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst erschienen in: Bloatstick 2, Art Strike Issue, 1990]

Robinson 2015
Robinson, Edward S.: Stewart Home's Life of Crime: Boxing, Bullshitters, and Fabricated Biographical Details, in: Stewart Home Homepage, https://www.stewarthomesociety.org/interviews/robinson.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst erschienen in: Paraphilia Magazine, Januar 2015]

Rose 1970
Barbara Rose: Out of the studios, on to the barricades, in: New York Magazine Vol. 3 No. 32, 10. August 1970, S. 54-57

Rosenthal 1974
Norman Rosenthal: The colloquium in Berlin April 26-27, 1974, in: Kat. Ausst. Art into Society, Society into Art, London Institute of Contemporary Arts 1974, London 1974, S. 5-10

Rosenthal 1998
Norman Rosenthal: Gustav Metzger – The artist as a wanderer, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger, Museum of Modern Art Oxford / Spacex Gallery Exeter / Kunsthalle Nürnberg 1998-1999, Oxford 1998, S. 80-85

Rosenthal 2009
Norman Rosenthal: Survival, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Decades: 1959-2009, London Serpentine Gallery / Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart / Fondazione Galleria Civica - Centro di Ricerca sulla Contemporaneità di Trento 2009-2010, London 2009, S. 10-17

Ruhrberg 1981
Karl Ruhrberg: Zum Thema, in: Kat. Ausst. Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Rheinhallen des Messegeländes Köln 1981, Köln 1981, S. 6-7

Rydon 1959
John Rydon: Bearded man trips over a box and finds a new form of art, in: Daily Express, 12. November 1959 [Faksimile in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte, Wien Generali Foundation 2005, Ostfildern-Ruit 2005, S. 106]

Rydon 1960
John Rydon: Modern art will fall to bits, in: Daily Express, 15. März 1960 [Faksimile in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte, Wien Generali Foundation 2005, Ostfildern-Ruit 2005, S. 109]

S

Saltsman 2001
Avis Saltsman: What was the Artists Union? Notes by Avis Saltsman, Librarian of the Union [2001], in: Avis Saltsman On-Line Gallery Homepage, http://www.art-science.com/Avis/au/au_images/AU_booklet_wg.pdf (abgerufen am 13.04.2020)

Schmeling 2012
Sören Schmeling: Der Zufall in der Kunst als Katalysator für gesellschaftliche Veränderungen, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger-Years without Art / passiv-explosiv, revisited, Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft / kulturwerk T66 Freiburg im Breisgau 2012 / 2013, Freiburg in Breisgau 2012, S. 82-91

Schmidt 2011
Johann N. Schmidt: Großbritannien 1945-2010. Kultur, Politik, Gesellschaft, Stuttgart 2011 (= Kröners Taschenausgabe, Bd. 305)

Schmiester 1981
Burkhard Schmiester: „Passiv-explosiv" – Staeck präsentiert engagierte Alternative zur „Westkunst", in: Kunst-Kurier (BBK-NRW) 4, 1981 [Faksimile in: Kat. Ausst. Gustav Metzger-Years without Art / passiv-explosiv, revisited, Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft / kulturwerk T66 Freiburg im Breisgau 2012 / 2013, Freiburg in Breisgau 2012, Faltblatt]

Schönberger 1977
Angela Schönberger: Art in Germany under National Socialism. Bericht über ein Symposium in London, in: Kritische Berichte 1, 1977, S. 70-71

Schönberger 1977a
Angela Schönberger: Ankündigung einer Tagung des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften, in: Kritische Berichte 1, 1977, S. 71-72

Schröder 1996
Johannes Lothar Schröder: Naturwissenschaft, Hitze und Zeit. Minimalismus und Body Art in den Stücken von Chris Burden, in: Kat. Ausst. Chris Burden. Beyond the Limits. Jenseits der Grenzen, Wien MAK-Österreichisches Museum für angewandte Kunst 1996, Ostfildern 1996, S. 192-209

Schwartz 1973
Therese Schwartz: Confusion on the Met!, in: Women's Interart Center (Hrsg.): A Documentary Herstory of Women Artists in Revolution, Pittsburgh 1973, S. 62 [Zuerst erschienen in: The New York Element, November-Dezember 1970]

Schwarz o.J.
Gabrielle Schwarz: Archival Reflections: Art Into Society [o.J.], in: ICA Homepage, https://www.ica.art/bulletin/archival-reflections-art-society (abgerufen am 13.04.2020)

Scott-Bolton 2014
Andrew Scott-Bolton: In Bed with Tracey Emin and Stewart Home, in: Stewart Home (Hrsg.): Market Forces. Or why despite my money-grabbing change in career trajectory it is impossible form e to sell out to the institution of art by „Stewart Home", London 2014 [herausgegeben anlässlich der Ausstellung The Age of Anti-Ageing, The Funktion Room, London, 17. Oktober - 6. November 2014], S. 13-18 [Zuerst erschienen in: 3AM Magazine, Mai 2011]

Seifermann 1999
Ellen Seifermann: Vorwort, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Ein Schnitt entlang der Zeit, Museum of Modern Art Oxford / Spacex Gallery Exeter / Kunsthalle Nürnberg 1998-1999, Nürnberg 1999, S. 9-10

Seiffert 2008
Matthias Seiffert: Ein Streik wie kein anderer. Der Streik der britischen Bergarbeiter 1984-1985, in: Holger Marcks / Matthias Seiffert (Hrsg.): Die großen Streiks. Episoden aus dem Klassenkampf, Münster 2008, S. 173-177

Seven by Nine Squares Homepage
The Seven by Nine Squares, Neoismus Archiv-Homepage mit Verschlagwortung von Neoismus-Begriffen, -Texten und -Thematiken, http://www.thing.de/projekte/7:9%23/Welcome.html#1 (abgerufen am 13.04.2020)

Seven by Nine Squares Homepage: Art Strike Bibliography
Seven by Nine Squares Homepage: Art Strike Bibliography [o.J.], in: The Seven by Nine Squares, Neoismus Archiv-Homepage mit Verschlagwortung von Neoismus-Begriffen, -Texten und -Thematiken, http://www.thing.de/projekte/7:9%23/y_Art_Strike_Bibliography.html (abgerufen am 13.04.2020)

Seven by Nine Squares Homepage: Neoism
Seven by Nine Squares Homepage: Neoism [1984], in: The Seven by Nine Squares, Neoismus Archiv-Homepage mit Verschlagwortung von Neoismus-Begriffen, -Texten und -Thematiken, http://www.thing.de/projekte/7:9%23/neoism_03.html (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst erschienen in: SMILE 3, 1984]

Seven by Nine Squares Homepage: WHAT IS AN uh uh APARTMENT FESTIVAL???????
Seven by Nine Squares Homepage: WHAT IS AN uh uh APARTMENT FESTIVAL??????? [o.J.], in: The Seven by Nine Squares, Neoismus Archiv-Homepage mit Verschlagwortung von Neoismus-Begriffen, -Texten und -Thematiken, http://www.thing.de/projekte/7:9%23/apt_index.html (abgerufen am 13.04.2020)

Simon 2003
Heinrich Simon: Jüdische Feiertage. Festtage im jüdischen Kalender, Teetz 2003 (= Jüdische Miniaturen, Bd. 7)

Simon 2004
Heinrich Simon: Leben im Judentum. Persönliche Feste und denkwürdige Tage, Teetz 2004 (= Jüdische Miniaturen, Bd. 8)

SI Revue Homepage
SI Revue. Bericht einer Auflösung, Archiv Homepage der Zeitschrift Situationistische Internationale, www.si-revue.de (abgerufen am 13.04.2020)

SI Revue Homepage: Die Situationistische Internationale und ihre Zeitschrift
SI Revue Homepage: Die Situationistische Internationale und ihre Zeitschrift, in: SI Revue. Bericht einer Auflösung, Archiv Homepage der Zeitschrift Situationistische Internationale, http://www.si-revue.de/situationistische-internationale (abgerufen am 13.04.2020)

Situationistische Internationale
Situationistische Internationale 1-12, 1958-1969, Hamburg 1976/77 in zwei Bänden erschienen, in der deutschen Übersetzung von Pierre Gallissaires und Hanna Mittelstädt, in: SI Revue. Bericht einer Auflösung, Archiv Homepage der Zeitschrift Situationistische Internationale, www.si-revue.de (abgerufen am 13.04.2020)

Skeet 1997
Jason Skeet: Raumfahrt – auf jeden Fall notwendig [Einführung in die intergalaktische Konferenz der Association of Autonomous Astronauts, Wien, 21. bis 22. Juni 1997], in: Future Nonstop. A Living Archive for Digical Culture in Theory and Practice, http://future-nonstop.org/c/78a03e9cca445adf4508d1a3c98d3ee8 (abgerufen am 13.04.2020)

Social Art Workers 1972
Social Art Workers: A Call to Artists for Social Action, Ohio 1972 [Dreiseitiges Flugblatt, Faksimile in: Kat. Ausst. Gustav Metzger-Years without Art / passiv-explosiv, revisited, Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft / kulturwerk T66 Freiburg im Breisgau 2012 / 2013, Freiburg in Breisgau 2012, Faltblatt]

Sollfrank 2014
Cornelia Sollfrank: Originale... und andere unethische AutorInnenschaften in der Kunst, in: Valie Djordjevic / Leonhard Dobusch (Hrsg.): Generation Remix. Zwischen Popkultur und Kunst, Berlin 2014, S. 107-117 [Zuerst veröffentlicht in: Kulturrisse 1, 2007]

Sorel 1969
Georges Sorel: Über die Gewalt, in: Hans Blumenberg u.a. (Hrsg.): Georges Sorel: Über die Gewalt, Frankfurt am Main, 1969, S. 60-338

Sorel 1989
Georges Sorel: From the Proletarian Strike, in: Stewart Home (Hrsg.): Art Strike Handbook, London 1989, S. 7-10 [Zuerst erschienen in: Georges Sorel: Reflections on Violence, 1908]

Stachelhaus 1981
Heiner Stachelhaus: „Westkunst“ – ein Mißverständnis, in: Das Kunstwerk 4 XXXIV, 1981, S. 49-51

Staeck / Volland 2012
Klaus Staeck / Ernst Volland (Hrsg.): Kunst und Politik. Politische Arbeiten aus vier Jahrzehnten, Wetzlar 2012

Stage 2017
Raimar Stage: Gustav Metzger gestorben. Die Kunst der Zerstörung [02.03.2017], in: Art Das Kunstmagazin Homepage, http://www.art-magazin.de/kunst/15344-rtkl-gustav-metzger-gestorben-die-kunst-der-zerstoerung (abgerufen am 22.09.2017, leider ist die URL heute nicht mehr verfügbar)

Stemberger 2008
Günter Stemberger: Jüdische Religion, München 2008 (= Beck’sche Reihe, Weltreligionen Box)

Stephens / Stout 2004
Chris Stephens / Katharine Stout: This was Tomorrow, in: Kat. Ausst. Art & the 60s. This was Tomorrow, London Tate Britain 2004 / Birmingham Gas Hall 2004-2005, London 2004, S. 9-41

Stewart 1989
Laurie Stewart: The Borough Movement and 20th Century Art, London 1989

Stiles 1987
Kristine Elaine Dolan Stiles: The Destruction in Art Symposium (DIAS): The Radical Cultural Project of Event-Structured Live Art, Diss. Berkeley University of California 1987

Stiles 2005
Kristine Stiles: Die Geschichte des Destruction in Art Symposium und der „DIAS-Affect“, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte, Wien Generali Foundation 2005, Ostfildern-Ruit 2005, S. 41-67

Stiles 2012
Kristine Stiles: Anmerkungen zu meinem ersten Interview mit Gustav Metzger, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger-Years without Art / passiv-explosiv, revisited, Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft / kulturwerk T66 Freiburg im Breisgau 2012 / 2013, Freiburg in Breisgau 2012, S. 38

Strouhal 1994
Ernst Strouhal: Duchamps Spiel, Wien 1994

Strouhal 2012
Ernst Strouhal: M. Duchamp / V. Halberstadt. Spiel im Spiel, Nürnberg 2012 (= Kunsthalle Marcel Duchamp, Bd. 5)

Suchin 1989
Peter Suchin: The Destruction of Art as an Institution: The Role of the Amateur, in: Stewart Home (Hrsg.): Art Strike Handbook, London 1989, S. 31-35 [Zuerst erschienen in: Variant 5, Glasgow 1988]

Szekely 1973
Edmond Bordeaux Szekely: Cosmos, Man and Society, San Diego 1973

T

Taylor 1978
Roger Taylor: Art, an Enemy of the People, Sussex 1978 (= Philosophy now, Vol. 3)

Taylor 1999
Brandon Taylor: Art for the nation. Exhibitions and the London public. 1747-2001, Manchaster 1999 (= The Barber Institute’s Critical Perspectives in Art History Series)

Taylor 2004
John Russell Taylor: Bomberg and the Borough Group [2004], in: Miles Richmond Homepage, http://www.milesrichmond.co.uk/writing/bomberg-and-the-borough-group (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst erschienen in: Kat. Ausst. Bomberg and the Borough Group, London Boundary Gallery, London 2004]

Temple ov Psychick Youth Homepage
Thee Temple ov Psychick Youth Homepage, http://www.ain23.com/topy.net/ (abgerufen am 13.04.2020)

tENTATIVELY, a cONVENIENCE 1995
tENTATIVELY, a cONVENIENCE (alias Michael Tolson, alias Tim Ore): A Mere Outline for One Aspect of a Book on Mystery Catalysts, Guerrilla Playfare, booed usic, Mad Scientist Didactions, Acts of As-Beenism, So-Called Whatevers, Psychopathfinding, Uncerts, etc. [Juli 1995], in: The Seven by Nine Squares, Neoismus Archiv-Homepage mit Verschlagwortung von Neoismus-Begriffen, -Texten und -Thematiken http://www.thing.de/projekte/7:9%23/tent_mere_outline.html (abgerufen am 13.04.2020)

tENTATIVELY, a cONVENIENCE 2000
tENTATIVELY, a cONVENIENCE (alias Michael Tolson, alias Tim Ore): 1st Non-Existent International Neoist Apartment Festival [12. April 2000], in: Nettime Mailing Lists Homepage Archiv, https://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-bold-0004/msg00107.html (abgerufen am 13.04.2020)

tENTATIVELY, a cONVENIENCE Homepage
tENTATIVELY, a cONVENIENCE Homepage, http://www.idioideo.pleintekst.nl/ (abgerufen am 13.04.2020)

tENTATIVELY, a cONVENIENCE Homepage: 057. Parade de Propagande
tENTATIVELY, a cONVENIENCE Homepage: 057. Parade de Propagande [o.J.], in: idioideo.pleintekst.nl, http://idioideo.pleintekst.nl/MereOutline1983.html (abgerufen am 13.04.2020)

tENTATIVELY, a cONVENIENCE o.J.
tENTATIVELY, a cONVENIENCE (alias Michael Tolson, alias Tim Ore): SMILES, VILE, VILE, BILE, VAGUE, ETC.. [o.J.], in: tENTATIVELY, a cONVENIENCE Homepage, http://idioideo.pleintekst.nl/SMILEs.html (abgerufen am 13.04.2020)

tENTATIVELY, a cONVENIENCE o.J. a
tENTATIVELY, a cONVENIENCE (alias Michael Tolson, alias Tim Ore): tENTATIVELY, a cONVENIENCE, a pseudonym of: Monty Cantsin [o.J.], in: The Seven by Nine Squares, Neoismus Archiv-Homepage mit Verschlagwortung von Neoismus-Begriffen, -Texten und -Thematiken http://www.thing.de/projekte/7:9%23/tent_index.html (abgerufen am 13.04.2020)

Theatre of Sorts 1990
Theatre of Sorts: Report from the Anti-Art Festival, in: YAWN 18, 1. Juli 1990, S. 2097

Theatre of Sorts 1990a
Theatre of Sorts: For immediate release, in: YAWN 12, 1. März 1990, S. 2082 [geschrieben am 7. Februar 1990].

Tisdall 1974
Caroline Tisdall: Unstill life. Caroline Tisdall on ‚Art into Society' at the ICA , a new exhibition from Germany, The Guardian, 11. November 1974, S. 10 [Faksimile in: Kat. Ausst. Gustav Metzger-Years without Art / passiv-explosiv, revisited, Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft / kulturwerk T66 Freiburg im Breisgau 2012 / 2013, Freiburg in Breisgau 2012, S. 154]

Tisdall 1974a
Caroline Tisdall: The writing on the wall, in: The Guardian, 28. November 1974, S. 19

Tuchman 1993
Maurice Tuchman: Chaim Soutine (1893-1943). Leben und Werk, in: Esti Dunow / Klaus Perls / Maurice Tuchman (Hrsg.): Chaim Soutine (1893-1943), Werkverzeichnis, 2 Bde., Köln / London 1993, Bd. 1, S. 41-55

Turner 2013
Alwyn W. Turner: Crisis? What Crisis? Britain in the 70s, London 2013

U

Universität Wien (Institut für Politikwissenschaft): Univ.-Prof. Mag. Dr. Oliver Marchart, PhD
Universität Wien (Institut für Politikwissenschaft): Univ.-Prof. Mag. Dr. Oliver Marchart, PhD [o.J.], Profil, in: Universität Wien Homepage, https://politikwissenschaft.univie.ac.at/ueber-uns/mitarbeiterinnen/marchart/ (abgerufen am 13.04.2020)

University of Dundee o.J.
University of Dundee: Moving Images from the Attic Archive [o.J.], in: University of Dundee, Duncan of Jordanstone College of Art & Design Homepage, http://www.dundee.ac.uk/djcad/exhibitions/exhibitions/moving-images/ (abgerufen am 13.04.2020)

Unterdörfer 1999
Michaela Unterdörfer: „Form ist das Wichtigste“ oder „Ich würde niemals meine Arbeiten nur als Kunst betrachten, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Ein Schnitt entlang der Zeit, Museum of Modern Art Oxford / Spacex Gallery Exeter / Kunsthalle Nürnberg 1998-1999, S. 29-46

Unterdörfer 1999a
Michaela Unterdörfer: Gustav Metzger und die Kunst der 90er Jahre, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Ein Schnitt entlang der Zeit, Museum of Modern Art Oxford / Spacex Gallery Exeter / Kunsthalle Nürnberg 1998-1999, Nürnberg 1999, S. 11-27

V

Varian 1970
Elayne H. Varian: New Dealing, in: Art in America Vol. 58 No. 1, 1970, S. 68-73

Vasari 2015
Giorgio Vasari: Das Leben des Malers Cimabue aus Florenz, in: Fabian Jonietz / Anna Magnago Lampugnani (Hrsg.): Giorgio Vasari. Das Leben des Cimabue, des Giotto und des Pietro Cavallini, Berlin 2015, S. 19-37

W

Walker 1976
John A. Walker: APG: The Individual and the Organisation. A Decade of Conceptual Engineering, in: Studio International Vol. 191 No. 980, 1976, S. 162-172

Walker 2002
John A. Walker: Left Shift. Radical Art in 1970s Britain, London 2002

Walter-Busch 2010
Emil Walter-Busch: Geschichte der Frankfurter Schule. Kritische Theorie und Politik, München 2010

Wark o.J.
Ken Wark: o.T. [o.J.], in: Stewart Home Homepage, https://www.stewarthome society.org/7burr.html (abgerufen am 13.04.2020) [Buchrezension zu Slow Death von Stewart Home]

Warner 2012
Tom Warner: His Name is Not Legend: It's tENTATIVELY, a cONVENIENCE. The Greatest Hits & Assorted Bits of Michael Tolson [1.3.2012], in: Accelerated Decrepitude Blog, http://acceleratteddecrepitude.blogspot.de/2012/02/his-name-is-not-legend-its-tentatively.html (abgerufen am 13.04.2020)

Was 1990
Liz Was: Struck by the Art Strike, in: YAWN 21, 25. September 1990, S. S. 2105

Was 1991
Elizabeth Was: Struck by the Art Strike Extracts (an Art Glut Preamble), in: James Mannox: The Art Strike Papers, leicht veränderte Online-Ausgabe von Stewart Home: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthome society.org/features/artstrik18.htm (abgerufen am 13.04.2020) [undatiertes Manuskript]

Webber 1991
Marshall Webber: Art Strike: A Stalinist Critique (an Attack on the Leadership), in: James Mannox: The Art Strike Papers, leicht veränderte Online-Ausgabe von Stewart Home: Neoist Manifestos / James Mannox (Hrsg.): The Art Strike Papers, Edinburgh 1991 [In Form eines Doppelbandes publiziert], https://www.stewarthome society.org/features/artstrik15.htm (abgerufen am 13.04.2020) [Zuerst erschienen in: Bloatstick 2, Art Strike Issue, 1990]

Weiss 2015
Judith Elisabeth Weiss: Kunst-Streik. Konstruktionen der Obstriktion, in: Kunstforum International Bd. 231, Februar-März 2015, S. 112-125

Weiss 2015a
Judith Elisabeth Weiss: Figuren des Verschwindens. Die Utopie vom Ausstieg aus der Kunst, in: Kunstforum International Bd. 232, April-Mai 2015, S. 66-79

Weiss 2017
Judith Elisabeth Weiss: „Give Up Art!" Manifeste der Kunstverweigerung, in: Burcu Dogramaci / Katja Schneider (Hrsg.): Clear the Air. Künstlermanifeste seit den 1960er Jahren, Bielefeld 2017, S. 155-171

Welch 1995
Chuck Welch (Hrsg.): Eternal Network. A Mail Art Anthology, Calgary 1995

West Den Haag 2018
West Den Haag: Gustav Metzger Symposium [26.01.2018], Presseerklärung, in: West Den Haag Homepage, http://westdenhaag.nl/exhibitions/17_11_Gustav_Metzger_II/press (abgerufen am 13.04.2020)

Whitford 1972
Frank Whitford: You're the tops, in: Studio International Vol. 194 No. 950, 1972, S. 211-212

Wiehn 1993
Erhard Roy Wiehn: Ghetto Warschau. Aufstand und Vernichtung 1943 fünfzig Jahre danach zum Gedenken, Konstanz 1993

Wilbur 1994
Shawn P. Wilbur: What Means this „Art Strike"? (Social Movement and/or „Bad Idea"?) [1994], in: Yumpu, https://www.yumpu.com/en/document/view/17800442/what-means-this-the-libertarian-labyrinth (abgerufen am 13.04.2020)

Wilhelm 1910
Richard Wilhelm: Vorwort, datiert auf den 1. Dezember 1910, in: Laotse: Tao Te King. Das Buch vom Sinn und Leben. Übersetzt und mit einem Kommentar von Richard Wilhelm, Kreuzlingen / München 2008, S. 6-8

Wilhelm 1925
Richard Wilhelm: Die Lehren des Laotse, erstmals 1925 veröffentlicht, in: Laotse: Tao Te King. Das Buch vom Sinn und Leben. Übersetzt und mit einem Kommentar von Richard Wilhelm, Kreuzlingen / München 2008, S. 127-196

Wilson 1996
Andrew Wilson: ‚papa what did you do when the nazis built the concentration camps? my dear, they never told us anything', in: Gustav Metzger (Hrsg.): ‚damaged nature, auto-destructive art', London 1996, S. 64-81

Wilson 2002
Andrew Wilson: Alles. Die Herausbildung einer Gegenkultur Mitte der sechziger Jahre in London, in: Kat. Ausst. Blast to Freeze. Britische Kunst im 20. Jahrhundert, Kunstmuseum Wolfsburg 2002-2003, Wolfsburg 2002, S. 221-228

Wilson 2003
Andrew Wilson: Towards an Index of Everything. The Events of Mark Boyle and Joan Hills 1963-71, in: Kat. Ausst. Boyle Family, Edinburgh Scottish National Gallery of Modern Art 2003, Edinburgh 2003, S. 45-61

Wilson 2005
Andrew Wilson: Jedes sichtbare Faktum drückt seine Wirklichkeit absolut aus, in: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte, Wien Generali Foundation 2005, Ostfildern-Ruit 2005, S. 69-86

Winterton / Winterton 1989
Jonathan Winterton / Ruth Winterton: Coal, crisis and conflict. The 1984-85 miners' strike in Yorkshire, Manchester / New York 1989

YZ

YAWN
YAWN. Sporadic Critique of Culture 1-45, 15. September 1989 - März 1993, in: YAWN Archiv Homepage, http://yawn.detritus.net/ [Newsletter, herausgegeben von Lloyd Dunn] (abgerufen am 13.04.2020)

YAWN 1
YAWN 1, 15. September 1989, S. 2055-2056, in: YAWN Archiv Homepage, http://yawn.detritus.net/ [Newsletter, herausgegeben von Lloyd Dunn]

YAWN 4
YAWN 4, 21. Oktober 1989, S. 2061-2062, in: YAWN Archiv Homepage, http://yawn.detritus.net/ [Newsletter, herausgegeben von Lloyd Dunn]

YAWN 38
YAWN 38, März 1993, S. 1839-1862, in: YAWN Archiv Homepage, http://yawn.detritus.net/ [Newsletter, herausgegeben von Lloyd Dunn]

YAWN 45
YAWN 45, 15. August 1992, S. 2161-2164, in: YAWN Archiv Homepage, http://yawn.detritus.net/ [Newsletter, herausgegeben von Lloyd Dunn]

YAWN Archiv Homepage
YAWN Archiv Homepage, http://yawn.detritus.net/ (abgerufen am 13.04.2020)

zehn neun o.J.
zehn neun: Arbeit. Erfolg. München o.J. [Programminformation, Faksimile in: Kat. Ausst. Gustav Metzger-Years without Art / passiv-explosiv, revisited, Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft / kulturwerk T66 Freiburg im Breisgau 2012 / 2013, Freiburg in Breisgau 2012, Faltblatt]

Zerzan 1989
John Zerzan: From The Case Against Art, in: Stewart Home (Hrsg.): Art Strike Handbook, London 1989, S. 15 [Zuerst erschienen in: Fifth Estate Vol. 21 No. 1, Detroit 1986]

Zyyxx 1990
Anatoly Zyyxx: Stop the Art Strike, in: YAWN 23, 10. Oktober 1990, S. 2112

V.2. Quellenverzeichnis

Lena Griesbeck Archiv (LGA)

Home Interview (LGA)
Zweiteiliges Interview mit Stewart Home, geführt am 21. und 24. November 2014 im Barbican Center, Silk Street, London. Audioaufnahme, transkribierte und redigierte Fassung, unautorisiert

Metzger Interview (LGA)
Dreiteiliges Interview mit Gustav Metzger, geführt am 10., 11. und 12. Juli 2013 im Median Road Resource Centre, 25 Median Rd, London. Audioaufnahme, transkribierte und redigierte Fassung im Anhang abgedruckt, von Gustav Metzger autorisiert

Stewart Home Archive der National Art Library London, Archive of Art & Design, Blythe House (SHA)

Anonym 1986 (SHA)
Anonym: ohne Titel, in: City Limits, 18.12.1986 [Pressemeldung zur zerstörten „Ruins of Glamour, Glamour of Ruins“ Ausstellung 1986 in den Chisenhale Studios London], Reference AAD/1999/5/158

Anonym 1987 (SHA)
Anonym: Festival of Plagiarism, Presseerklärung vom 14.11.1987, Reference AAD/1999/5/4

Anonym 1987a (SHA)
Anonym: Festival of Plagiarism – Here come the South London Boys, Zusatzausgabe der Presseerklärung vom 12.12.1987, Reference AAD/1999/5/4

Anonym 1989 (SHA)
Anonym: Festival of Plagiarism, in: SMILE 11, 1989, S. 8, Reference AAD/1999/5/127

Anonym 1999 (SHA)
Anonym: Stewart Home (1996-), London 1999 [Verzeichnis des Stewart Home Archives, 1999 der National Art Library des Victoria & Albert Museums London übergeben]

ASAC (California / UK) o.J. (SHA)
ASAC (California / UK): 1990-1993 Art Strike / Demolish Serious Culture, undatierter Art Strike Flyer [zweiseitiger Handzettel zur Propaganda des Art Strike mit dem Demolish Serious Culture Manifest von Stewart Home u.a. sowie Zitaten von Jean Gimpel, Richard Huelsenbeck, Henry Flynt, Roger L. Taylor, Jean Baudrillard und Tony Lowes], Reference AAD/1999/5/46

ASAC (California) 1989 (SHA)
ASAC (California): Art Strike Mobilization Week, Begleitheft, San Francisco 1989, Reference AAD/1999/5/46

ASAC (California) 1989a (SHA)
ASAC (California) (Hrsg.): laminierte Kopien der Art Strike Xerox Poster, 1989 während der Art Strike Mobilization Week in San Francisco entstanden, Reference AAD/1999/5/46

ASAC (California) 1989b (SHA)
ASAC (California) (Hrsg.): Art Strike 1990-1993, San Francisco 1989 [Heftchen zur Bewerbung des Art Strikes, vom ASAC (California) als Begleiter zum Art Strike Handbook herausgebracht], Reference AAD/1999/5/46

ASAC (UK) 1989 (SHA)
ASAC (UK): Demolish Serious Culture. An Exhibition of Art Strike Propaganda from California, Presseerklärung zur Ausstellung vom 10.-31.5. 1989 im CopyArt Zentrum, London, Reference AAD/1999/5/46

Cantsin 1989 (SHA)
Monty Cantsin: Smile Issue 11 Editorial, in: SMILE 11, 1989, S. 2, Reference AAD/1999/5/127

Cantsin / Kántor 1985 (SHA)
Monty Cantsin / István Kántor (Hrsg.): BAGDATA, Expanded Video Performance, Montreal 1985, Reference AAD/1999/5/123

Chisenhale Studios 1986 (SHA)
Chisenhale Studios: Ruins of Glamour, Glamour of Ruins, Presseerklärung vom 22. Oktober 1986 zur Ausstellung vom 3.-20. Dezember, London 1986, Reference AAD/1999/5/158

Chisenhale Studios 1986a (SHA)
Chisenhale Studios: Ruins of Glamour, Glamour of Ruins, Preisliste zur Ausstellung vom 3.-20. Dezember, London 1986, Reference AAD/1999/5/158

Chisenhale Studios 1986b (SHA)
Chisenhale Studios: Glamour lied to me, Auflistung der Performance-Aktionen am Abend des 12. Dezember 1986 und Pressetext im Rahmen der Ausstellung „Ruins of Glamour, Glamour of Ruins“ vom 3.-20. Dezember, London 1986, Reference AAD/1999/5/158

Chisenhale Studios 1986c (SHA)
Chisenhale Studios (Hrsg.): Ruins of Glamour, Glamour of Ruins, London 1986 [Begleitheft zur Ausstellung vom 3.-20. Dezember 1986], Reference AAD/1999/5/ 158

Correspondence Script 1985 (SHA)
Correspondence Script, in: SMILE 7, 1985, S. 10-12, Reference AAD/1999/5/127

Dodson 1987 (SHA)
Mo Dodson: The show’s over, in: New Statesman, 2. Januar 1987, S. 19, Reference AAD/1999/5/158

Dunn 1993 (SHA)
Lloyd Dunn: An Art Strike Changes Everything, in: Tractor, Sommer 1993, S. 5-6, Reference AAD/1999/5/58

Eliot 1985 (SHA)
Karen Eliot: Nihilism, Philosophy without Meaning, in: SMILE (SHA) 8, 1985, S. 9, Reference AAD/1999/5/127

Eliot 1985a (SHA)
Karen Eliot (alias Stewart Home): The Left Hand Path, in: SMILE 8, 1985, S. 4-7, Reference AAD/1999/5/127

Eliot 1986 (SHA)
Karen Eliot (alias Stewart Home): Ruins of Glamour, Glamour of Ruins, in: Chisenhale Studios (Hrsg.): Ruins of Glamour, Glamour of Ruins, London 1986 [Begleitheft zur Ausstellung vom 3.-20. Dezember 1986], S. 1-7, Reference AAD/1999/5/158

Eliot 1987 (SHA)
Karen Eliot (alias Stewart Home): Desire in Ruins – „Statement", in: Transmission Gallery (Hrsg.): Desire in Ruins, Faltblatt mit Texten der Künstler zur Ausstellung vom 5.-30. Mai 1987, London 1987, Reference AAD/1999/5/157

Eliot 1987a (SHA)
Karen Eliot (alias Stewart Home): Plagiarism as negation in culture, in: Transmission Gallery (Hrsg.): Desire in Ruins, Faltblatt mit Texten der Künstler zur Ausstellung vom 5.-30. Mai 1987, London 1987, Reference AAD/1999/5/157

Generation Positive 1984 (SHA)
Generation Positive (alias Stewart Home): Manifesto / Manifestation / Proklamation der Generation Positive, in: SMILE 2, 1984, S. 3, Reference AAD/1999/5/127

Goll o.J. (SHA)
Oku Ekun Goll: Ruins of Glamour, Glamour of Ruins, undatierte Ausstellungsbesprechung, Reference AAD/1999/5/158

Hatton 1987 (SHA)
Hatton: „Ruins of Glamour, Glamour of Ruins" Chisenhale Studios, in: Artstribe, März/April 1987, S. 75, Reference AAD/1999/5/158

Home 1984 (SHA)
Stewart Home: Smile, in: SMILE 1, 1984, S. 1, Reference AAD/1999/5/127

Home 1984a (SHA)
Stewart Home: Smile The Editorial, in: SMILE 2, 1984, S. 1, Reference AAD/1999/5/127

Home 1984b (SHA)
Stewart Home: Melon, in: SMILE 1, 1984, S. 10, Reference AAD/1999/5/127

Home 1984c (SHA)
Stewart Home: Notices, in: SMILE 1, 1984, S. 2, Reference AAD/1999/5/127

Home 1984d (SHA)
Stewart Home: The complete guide to becoming an avant-garde artist, in: SMILE 1, 1984, S. 16, Reference AAD/1999/5/127

Home 1985 (SHA)
Stewart Home: Open letter to the Neoist Network and the public at large, in: SMILE 8, 1985, S. 1, Reference AAD/1999/5/127

Home 1989 (SHA)
Stewart Home: Towards an acognitive culture. Henry Flynt in conversation with Stewart Home, New York 8/3/89, in: SMILE 11, 1989, S. 3-4, Reference AAD/1999/5/127

Home 1989a (SHA)
Stewart Home: Art and class, in: SMILE 11, 1989, S. 2, Reference AAD/1999/5/127

Home 1989b (SHA)
Stewart Home u.a.: Demolish Serious Culture, in: SMILE 11, 1989, S. 1, Reference AAD/1999/5/127

Home / Metzger 1985 (SHA)
Stewart Home / Gustav Metzger: Artists Strike, in: SMILE 8, 1985, S. 1, Reference AAD/1999/5/127

ICA 1989 (SHA)
Institute of Contemporary Arts: Talks, London 1989 [Veranstaltungsprogramm des ICA über Gespräche im Dezember 1989], Reference AAD/1999/5/62

Lettre Documentaire (SHA)
Lettre Documentaire 4, Januar 1990 [von Philippe Billé in Bordeaux monatlich herausgegebenes Blatt], Reference AAD/1999/5/55

Neoist Alliance 1996 (SHA)
Neoist Alliance (alias Stewart Home): Luthering: An Avant-Bard Manifesto, in: Re:Action 4, Sommer 1996, S. 2, Reference AAD/1999/5/124

NE.O.N.I.C.S 1990 (SHA)
NE.O.N.I.C.S: Art Strike Mantra, 1990-1993, Hannover um 1990 [Karten zur Art Strike Propaganda], Reference AAD/1999/5/45

Novoid (SHA)
Novoid 7, Dezember 1989 [von Colin Hinz in Ontario (Canada) herausgebrachtes Magazin], Reference AAD/1999/5/54

Postfluxpostbooklet (SHA)
Postfluxpostbooklet 21, April 1991 [von Luce Fierens in Hombeek (Belgien) herausgebrachtes Heft], Reference AAD/1999/5/56

Panmag International Magazine 28 (SHA)
Panmag International Magazine 28, 1990 [von Mark Bloch unter dem Titel „The Last Word. Art Strike, Word Strike, Plagiarism and Originality“ herausgegeben], Reference AAD/1999/5/55

Perkins 1989 (SHA)
Stephen Perkins: Fotos von der Eingrabung der Art Strike Time Capsule in der ATA Gallery am 30. Dezember 1989, Reference AAD/1999/5/46

PRAXIS 1985 (SHA)
PRAXIS (alias Stewart Home): Praxis Manifesto, in: SMILE 8, 1985, S. 1, Reference AAD/1999/5/127

PRAXIS 1986 (SHA)
PRAXIS (alias Stewart Home): The Art of Ideology and the Ideology of Art, in: SMILE 9, 1986, S. 2, Reference AAD/1999/5/127

PRAXIS 1987 (SHA)
PRAXIS (alias Stewart Home): Desire in Ruins, in: SMILE 10, S. 1, Reference AAD/1999/5/127

Robertson / O'Vary 1987 (SHA)
Alan Robertson / David O'Vary: Iconoclasm and Desire in Ruins. Art between the barriers, Zweiter Entwurf einer Ausstellungsbesprechung von 1987, Reference AAD/1999/5/157

Re:Action (SHA)
Re:Action 1-10, 1994-1998 [Newsletter der Neoist Alliance alias Stewart Home], Reference AAD/1999/5/124

SMILE (SHA)
SMILE 1-12, 1984-1989 [erste 12 Ausgaben des Magazins SMILE, herausgegeben von Stewart Home], Reference AAD/1999/5/127

Transmission Gallery 1987 (SHA)
Transmission Gallery: Desire in Ruins, zweiseitige Presseerklärung zur Ausstellung vom 5.-30. Mai 1987, Reference AAD/1999/5/157

Transmission Gallery 1987a (SHA)
Transmission Gallery: Desire in Ruins, Vierseitige Presseerklärung zur Ausstellung vom 5.-30. Mai 1987, Reference AAD/1999/5/157

Transmission Gallery 1987b (SHA)
Transmission Gallery (Hrsg.): Desire in Ruins, Faltblatt mit Texten der Künstler zur Ausstellung vom 5.-30. Mai 1987, London 1987, Reference AAD/1999/5/157

V&A 1993 (SHA)
Victoria & Albert Museum: Art Strike. A National Art Library Lecture at the V&A, London 1993 [Pressemitteilung zur Lecture von Stewart Home am 30. Januar 1993], Reference AAD/1999/5/62

Tate Archive der Tate Britain, Millbank, London (TA)

AU 1972 (TA)
Artists' Union: National Membership Campaign September-December 1972, London 1972 [einseitiger Handzettel], Sammlung Artists' Union / Reference: TGA 709

AU 1972a (TA)
Artists' Union: Artists Union, London 1972 [einseitige Auflistung der Mitglieder der Union sowie der von ihnen geplanten Workshops], Sammlung Artists' Union / Reference: TGA 709

AU 1972b (TA)
Artists' Union: The Artists Union, London 1972 [achtseitige Beschreibung der Union und ihres Programms], Sammlung Artists' Union / Reference: TGA 709

AU 1974 (TA)
Artists' Union: Notes towards a new statement of aims and objects, London September 1974 [dreiseitiges Dokument], Sammlung Artists' Union / TGA 200116/2/1

International Coalition for the Liquidation of Art 1970 (TA)
International Coalition for the Liquidation of Art: Handzettel vom 15.10.1970, Sammlung David Mayor / Reference: TGA 815/1/5/51

Pressearchiv des Kunstmuseums Bern (PKB)

Anonym 1981 (PKB)
Anonym: Große Freiheit für die Künstler, Solothurner Nachrichten, 1. Mai 1981

Monteil 1981 (PKB)
Annemarie Monteil: Das Improvisationstalent wird im Museum erprobt, Baseler Zeitung, 28. April 1981

von Travel 1981 (PKB)
Hans Christoph von Tavel: Auftakt zum Neubau Kunstmuseum, Nordschweiz, 7. April 1981

Zeugg 1981 (PKB)
Fred Zeugg: Museum vor dem Abbruch, in: Du, Juli 1981, S. 4-5

V.3. Abbildungen

Abb. 1: Gustav Metzger, *Painting on Galvanised Steel*, 1958-1959
Öl auf Stahlplatte, 94x91 cm
Abbildung verwendet aus: Kat. Ausst. Act or Perish! 2016, S. 51
© The Gustav Metzger Foundation, Foto: Wojciech Olech, Courtesy Centre of Contemporary Art, Toruń

METZGER

Cardboards selected and arranged by G. METZGER at 14 Monmouth Street, W.C.2, near Cambridge Circus

The discarded cardboard which is on view was probably part of a television package.
These cardboards are nature unadulterated by commercial considerations or the demands of the contemporary drawing room.
They have reference to the greatest qualities in modern painting, sculpture and architecture.
These cardboards were made automatically for a strict purpose and for a temporary usage.

AUTO DESTRUCTIVE ART

Auto-destructive art is primarily a form of public art for industrial societies.

Auto-destructive painting, sculpture and construction is a total unity of idea, site, form, colour, method and timing of the disintegrative process.

Auto-destructive art can be created with natural forces, traditional art techniques and technological techniques.

The artist may collaborate with scientists, engineers.

Auto-destructive art can be machine produced and factory assembled.

Auto-destructive paintings, sculptures and constructions have a life-time varying from a few moments to twenty years. When the disintegrative process is complete the work is to be removed from the site and scrapped.

London, 4th November, 1959 G. METZGER.

~~The sound of~~ The amplified sound of the auto-destructive process can be an integral part of the total conception.

The cardboards are on view from Monday 9th-30th November.
Open daily from 6 p.m. to midnight.

The exhibition will open quietly at 6 p.m. Monday 9th November.

Abb. 2: Gustav Metzger, *Auto-Destructive Art*, 1959
Flugblatt von Gustav Metzger mit seinem ersten Manifest, Druck, Bleistift auf Papier, Archiv Staatsgalerie Stuttgart (Literaturverzeichnis: Metzger 1959)
Abbildung verwendet aus: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 105
© The Gustav Metzger Foundation, Courtesy Staatsgalerie Stuttgart

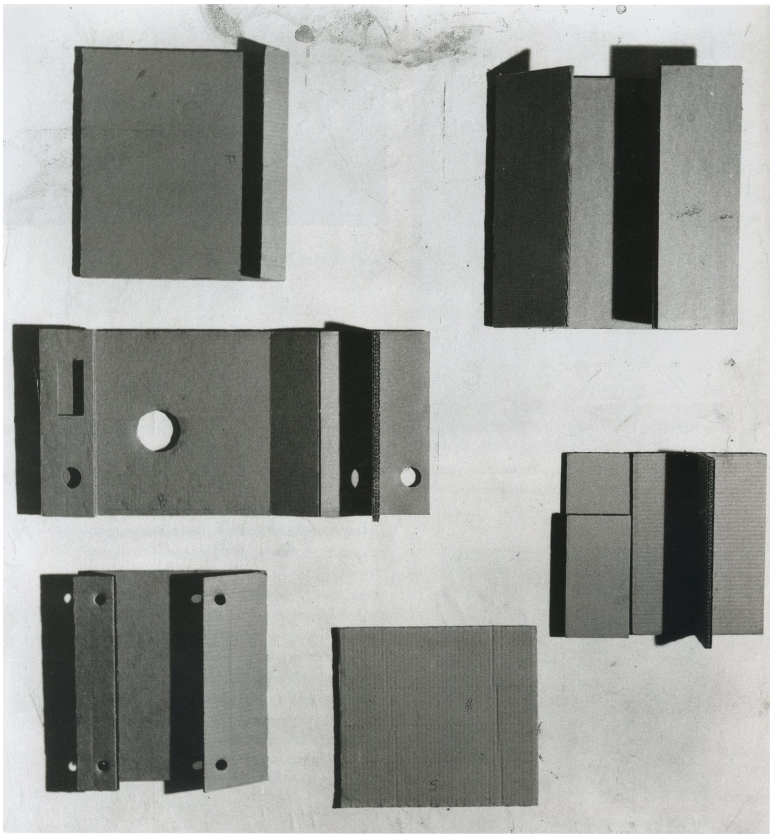


Abb. 3: Gustav Metzger, *Cardboards*, 1959
Installation aus sechs Kartons, vom 3. bis 30. November 1959 im Londoner Künstlercafé in der Monmouth Street Nr. 14 ausgestellt
Abbildung verwendet aus: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 104
© The Gustav Metzger Foundation, Foto: Ida Kar Studio / John Cox (© National Portrait Gallery, London)

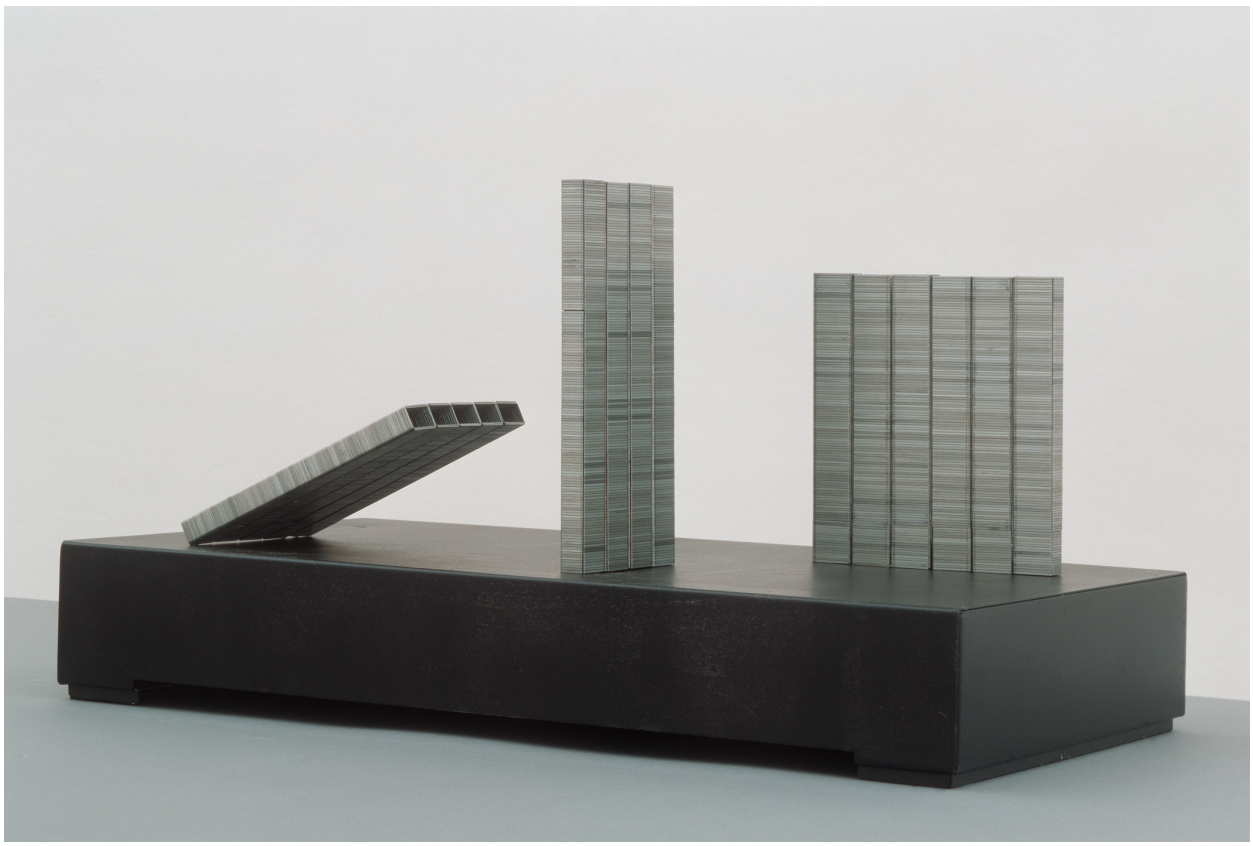


Abb. 4: Gustav Metzger, *Model for Auto-Destructive Monument*, 1959/1960
Modell, Stahlheftklammern, Stahlblech, lackiert, 24 x 45 x 25 cm, Rekonstruktion Generali Foundation 2005
Courtesy Sammlung Generali Foundation – Dauerleihgabe am Museum der Moderne Salzburg, © The Gustav Metzger Foundation, Foto: Werner Kaligofsky

AUTO DESTRUCTIVE ART

Auto-destructive art is primarily a form of public art for industrial societies.

Self-destructive painting, sculpture and construction is a total unity of idea, site, form, colour, method and timing of the disintegrative process.

Auto-destructive art can be created with natural forces, traditional art techniques and technological techniques.

The amplified sound of the auto-destructive process can be an element of the total conception.

The artist may collaborate with scientists, engineers.

Self-destructive art can be machine produced and factory assembled.

Auto-destructive paintings, sculptures and constructions have a life time varying from a few moments to twenty years. When the disintegrative process is complete the work is to be removed from the site and scrapped.

London, 4th November, 1959 G. METZGER

MANIFESTO AUTO-DESTRUCTIVE ART

Man in Regent Street is auto-destructive.
Rockets, nuclear weapons, are auto-destructive.
Auto-destructive art.
The drop drop dropping of HH bombs.
Not interested in ruins, (the picturesque)
Auto-destructive art re-enacts the obsession with destruction, the pummelling to which individuals and masses are subjected.
Auto-destructive art demonstrates man's power to accelerate disintegrative processes of nature and to order them.
Auto-destructive art mirrors the compulsive perfectionism of arms manufacture - polishing to destruction point.
Auto-destructive art is the transformation of technology into public art.
The immense productive capacity, the chaos of capitalism and of Soviet communism, the co-existence of surplus and starvation; the increasing stock-piling of nuclear weapons - more than enough to destroy technological societies; the disintegrative effect of machinery and of life in vast built-up areas on the person,...

Auto-destructive art is art which contains within itself an agent which automatically leads to its destruction within a period of time not to exceed twenty years.
Other forms of auto-destructive art involve manual manipulation. There are forms of auto-destructive art where the artist has a tight control over the nature and timing of the disintegrative process, and there are other forms where the artists control is slight.
Materials and techniques used in creating auto-destructive art include: Acid, Adhesives, Ballistics, Canvas, Casting, Clay, Combustion, Compression, Concrete, Corrosion, Cybernetics, Drop, Elasticity, Electricity, Electrolysis, Electronics, Explosives, Feed-back, Glass, Heat, Human Energy, Ice, Jet, Light, Load, Mass-production, Metal, Motion, Motion Picture, Natural Forces, Nuclear energy, Paint, Paper, Photography, Plaster, Plastics, Pressure, Radiation, Sand, Solar energy, Sound, Steam, Stress, Terra-cotta, Vibration, Water, Welding, Wire, Wood.

London, 10th March, 1960 G. METZGER

Abb. 5: Gustav Metzger, *Manifesto Auto-Destructive Art*, 1960
Flugblatt von Gustav Metzger mit seinem zweiten Manifest, Druck auf Papier, 32,9 x 20,3 cm, Archiv Staatsgalerie Stuttgart
(Literaturverzeichnis: Metzger 1960)
Abbildung verwendet aus: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 108
© The Gustav Metzger Foundation, Courtesy Staatsgalerie Stuttgart

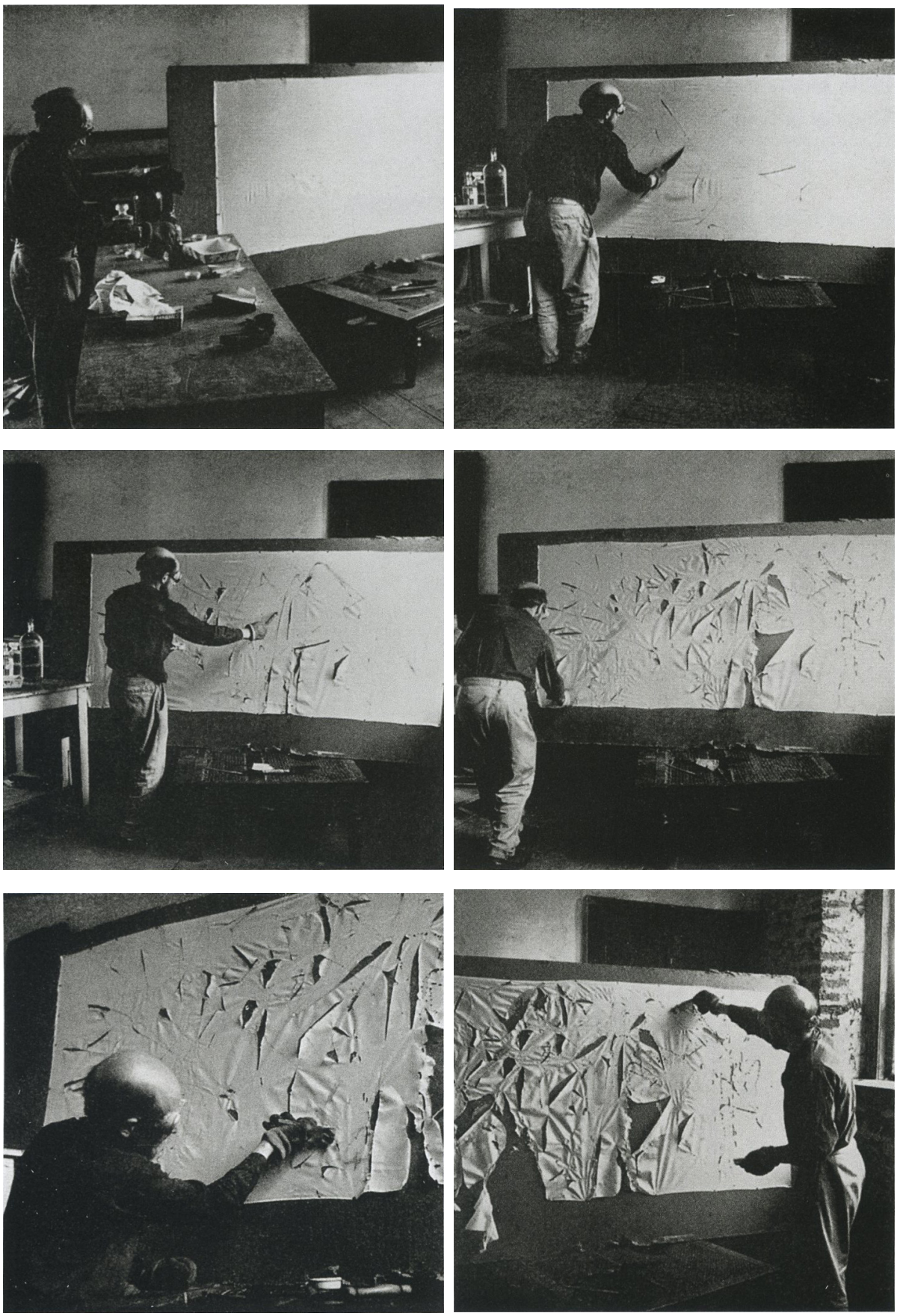


Abb. 6: Gustav Metzger, *Acid Nylon Painting*, 1960
Gustav Metzger in seinem Atelier in King's Lynn bei der Fertigung eines *Acid Nylon Paintings*, Malerei mit Säure auf Nylon
Abbildung verwendet aus: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 110
© The Gustav Metzger Foundation, Foto: Ida Kar Studio / John Cox (© National Portrait Gallery, London)

AUTO-DESTRUCTIVE ART

Demonstration by G. Metzger

SOUTH BANK LONDON 3 JULY 1961 11.45 a.m.—12.15 p.m.

Acid action painting. Height 7 ft. Length 12½ ft. Depth 6 ft. Materials: nylon, hydrochloric acid, metal. Technique. 3 nylon canvases coloured white black red are arranged behind each other, in this order. Acid is painted, flung and sprayed on to the nylon which corrodes at point of contact within 15 seconds.

Construction with glass. Height 13 ft. Width 9½ ft. Materials. Glass, metal, adhesive tape. Technique. The glass sheets suspended by adhesive tape fall on to the concrete ground in a pre-arranged sequence.

AUTO-DESTRUCTIVE ART

Auto-destructive art is primarily a form of public art for industrial societies.

Self-destructive painting, sculpture and construction is a total unity of idea, site, form, colour, method and timing of the disintegrative process.

Auto-destructive art can be created with natural forces, traditional art techniques and technological techniques.

The amplified sound of the auto-destructive process can be an element of the total conception.

The artist may collaborate with scientists, engineers.

Self-destructive art can be machine produced and factory assembled.

Auto-destructive paintings, sculptures and constructions have a life time varying from a few moments to twenty years. When the disintegrative process is complete the work is to be removed from the site and scrapped.

London, 4th November, 1959 *G. METZGER*

MANIFESTO AUTO-DESTRUCTIVE ART

Man in Regent Street is auto-destructive.
Rockets, nuclear weapons, are auto-destructive.
Auto-destructive art.
The drop drop dropping of HH bombs.
Not interested in ruins, (the picturesque)
Auto-destructive art re-enacts the obsession with destruction, the pummelling to which individuals and masses are subjected.
Auto-destructive art demonstrates man's power to accelerate disintegrative processes of nature and to order them.
Auto-destructive art mirrors the compulsive perfectionism of arms manufacture—polishing to destruction point.
Auto-destructive art is the transformation of technology into public art. The immense productive capacity, the chaos of capitalism and of Soviet communism, the co-existence of surplus and starvation; the increasing stock-piling of nuclear weapons—more than enough to destroy technological societies; the disintegrative effect of machinery and of life in vast built-up areas on the person,...

Auto-destructive art is art which contains within itself an agent which automatically leads to its destruction within a period of time not to exceed twenty years.
Other forms of auto-destructive art involve manual manipulation. There are forms of auto-destructive art where the artist has a tight control over the nature and timing of the disintegrative process, and there are other forms where the artist's control is slight.
Materials and techniques used in creating auto-destructive art include: Acid, Adhesives, Ballistics, Canvas, Clay, Combustion, Compression, Concrete, Corrosion, Cybernetics, Drop, Elasticity, Electricity, Electrolysis, Electronics, Explosives, Feed-back, Glass, Heat, Human Energy, Ice, Jet, Light, Load, Mass-production, Metal, Motion Picture, Natural Forces, Nuclear energy, Paint, Paper, Photography, Plaster, Plastics, Pressure, Radiation, Sand, Solar energy, Sound, Steam, Stress, Terra-cotta, Vibration, Water, Welding, Wire, Wood.

London, 10 *March,* 1960 *G. METZGER*

AUTO-DESTRUCTIVE ART MACHINE ART AUTO CREATIVE ART

Each visible fact absolutely expresses its reality.

Certain machine produced forms are the most perfect forms of our period.

In the evenings some of the finest works of art produced now are dumped on the streets of Soho.

Auto creative art is art of change, growth movement.

Auto-destructive art and auto creative art aim at the integration of art with the advances of science and technology. The immidiate objective is the creation, with the aid of computers, of works of art whose movements are programmed and include "self-regulation". The spectator, by means of electronic devices can have a direct bearing on the action of these works.

Auto-destructive art is an attack on capitalist values and the drive to nuclear annihilation.

23 *June* 1961 *G. METZGER*

B.C.M. ZZZO London W.C.1.

Printed by St. Martins' Printers (TU) 86d, Lillie Road, London, S.W.6.

Abb. 7: Gustav Metzger, *Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Creative Art*, 1961
Flugblatt von Gustav Metzger mit seinem dritten Manifest, Druck auf Papier, Archiv Staatsgalerie Stuttgart
(Literaturverzeichnis: Metzger 1961)
Abbildung verwendet aus: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 117
© The Gustav Metzger Foundation, Courtesy Staatsgalerie Stuttgart

MANIFESTO WORLD

everything everything everything everything
A world on edge of destruction. Objects become precious, subject to feeling of reverence. This is an art form for artists. The mass of people appreciate Modern art 50 years after its practice. This art form will not be subject to this time lag since it is unlikely that in 50 years time there will be a world in which to practise it.

An art of extreme sensibility and consciousness.
We take art out of art galleries and museums.
The artist must destroy art galleries. Capitalist institutions.
Boxes of deceit.
Events happenings. Artist can not compete with reality. The increasing quantity of events, happenings. Artist cannot integrate within himself all the experience of the present.

He cannot render it in painting and sculpture.
New realism. The most vital movement now. However inevitably its course now is one of increasing commercialization.
New realism was a necessary step toward the next development of art. The world in its totality as work of art. Including sound. Newspapers.
New realism shows the importance of one object or relationship between a number of objects. This obviously is the first step to a large ensemble, the total relationship of objects including the human figure.
You stinking cigar smoking bastards and you scented fashionable cows who deal in works of art

There was a time when there were men and animals.
And men painted men and animals.
Then gods and kings came and men painted gods and kings.
Then men sat in carriages that moved over the earth and men painted carriages.
And now men fly to the stars. And men paint flying to the stars.

At this moment in London millions of men millions of objects millions of machines. Millions of interactions each fraction of a second between men objects and machines. Day and night inventors create new machines objects that will be produced day and night.

The artist's entire visual field becomes the work of art.
It is a question of a new artistic sensibility. The artist does not want his work to be in the possession of stinking people. He does not want to be indirectly enlisted through his work being stared at by people he detests.

The appropriation by the artist of an object is in many ways a bourgeois activity.
An element of contradiction, superiority to workman.
Prodi motive—this is now worth xxx franc because I have chosen.
The artist acts in a political framework whether he knows it or not. Whether he wants to or not.

The quantity of experience the artist has to pack into a work is so vast now, it is not possible to compress it all into the space of an object.
The acceptance, subordination of World is thus not an escape from production.
The Door by Robin Page is the catalyst of the new aesthetic.

G. METZGER 7.10.62.

MANIFESTO WORLD

everything everything everything everything
A world on edge of destruction. Objects become precious, subject to feeling of reverence. This is an art form for artists. The mass of people appreciate Modern art 50 years after its practice. This art form will not be subject to this time lag since it is unlikely that in 50 years time there will be a world in which to practise it.

An art of extreme sensibility and consciousness.
We take art out of art galleries and museums.
The artist must destroy art galleries. Capitalist institutions.
Boxes of deceit.
Events happenings. Artist can not compete with reality. The increasing quantity of events, happenings. Artist cannot integrate within himself all the experience of the present.

He cannot render it in painting and sculpture.
New realism. The most vital movement now. However inevitably its course now is one of increasing commercialization.
New realism was a necessary step toward the next development of art. The world in its totality as work of art. Including sound. Newspapers.
New realism shows the importance of one object or relationship between a number of objects. This obviously is the first step to a large ensemble, the total relationship of objects including the human figure.
You stinking cigar smoking bastards and you scented fashionable cows who deal in works of art

There was a time when there were men and animals.
And men painted men and animals.
Then gods and kings came and men painted gods and kings.
Then men sat in carriages that moved over the earth and men painted carriages.
And now men fly to the stars. And men paint flying to the stars.

At this moment in London millions of men millions of objects millions of machines. Millions of interactions each fraction of a second between men objects and machines. Day and night inventors create new machines objects that will be produced day and night.

The artist's entire visual field becomes the work of art.
It is a question of a new artistic sensibility. The artist does not want his work to be in the possession of stinking people. He does not want to be indirectly enlisted through his work being stared at by people he detests.

The appropriation by the artist of an object is in many ways a bourgeois activity.
An element of contradiction, superiority to workman.
Prodi motive—this is now worth xxx franc because I have chosen.
The artist acts in a political framework whether he knows it or not. Whether he wants to or not.

The quantity of experience the artist has to pack into a work is so vast now, it is not possible to compress it all into the space of an object.
The acceptance, subordination of World is thus not an escape from production.
The Door by Robin Page is the catalyst of the new aesthetic.

G. METZGER 7.10.62.

Abb. 8: Gustav Metzger, *Manifesto World*, London 1962
Flugblatt von Gustav Metzger mit seinem vierten Manifest, Faksimile
(Literaturverzeichnis: Metzger 1962)
Abbildung verwendet aus: Kat. Ausst. Supportive 2013, S. 62
© The Gustav Metzger Foundation

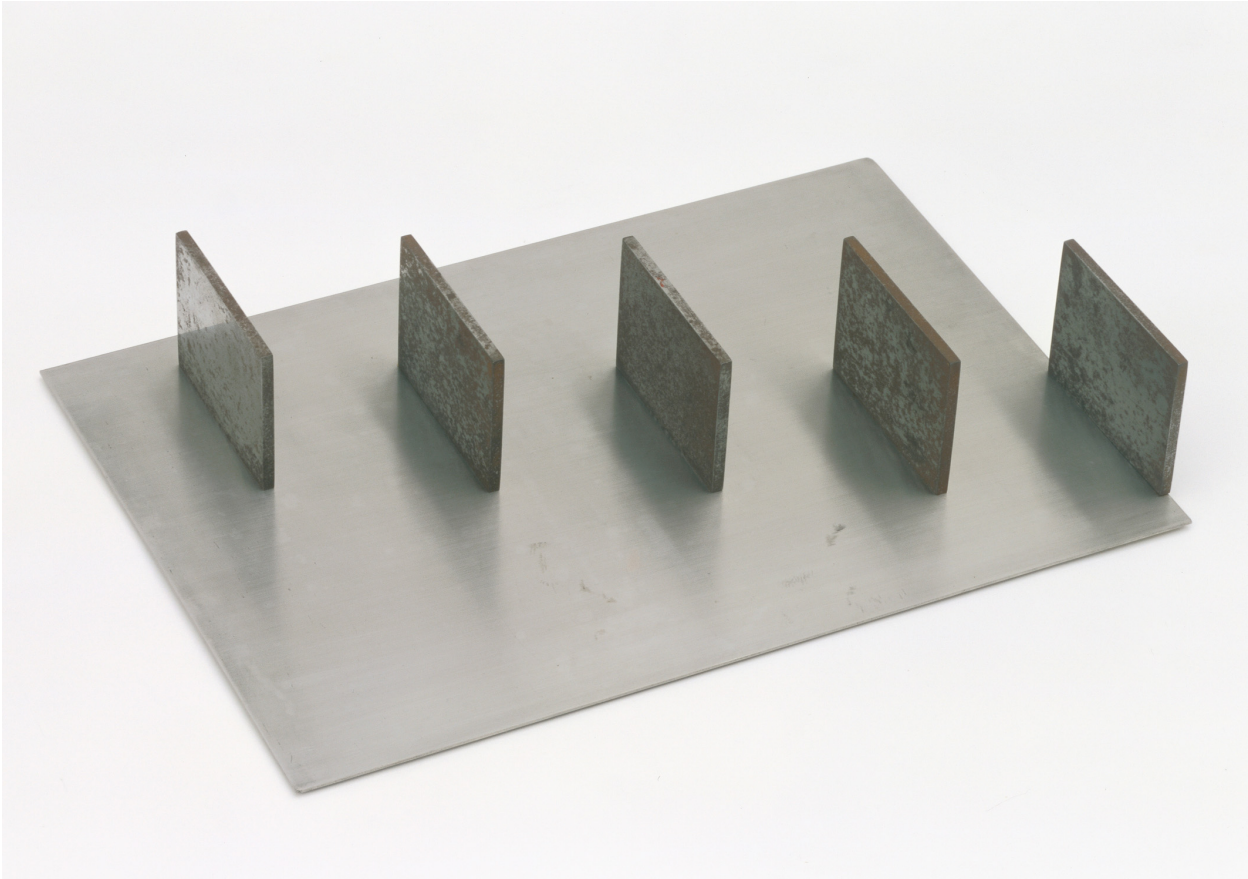
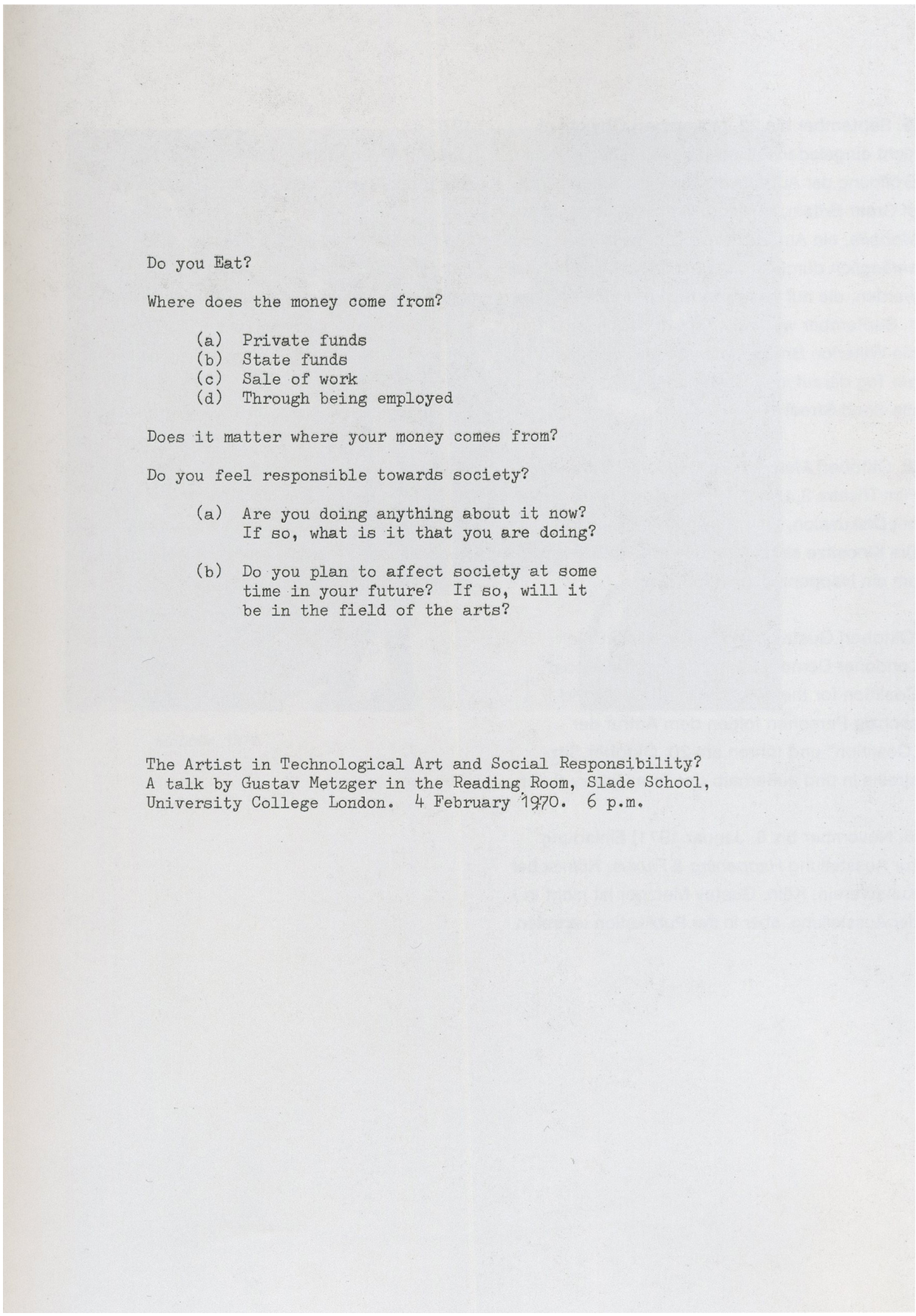


Abb. 9: Gustav Metzger, *Five Screens with Computer*, 1969
Computergesteuertes, autodestruktives Monument, Modell aus Stahl, 7,2 x 44,4 x 30,9 cm, Schenkung von Alain Sutcliffe und Gustav Metzger an die Generali Foundation
Sammlung Generali Foundation – Dauerleihgabe am Museum der Moderne Salzburg © Generali Foundation, Foto: Werner Kaligofsky



Do you Eat?

Where does the money come from?

(a) Private funds
(b) State funds
(c) Sale of work
(d) Through being employed

Does it matter where your money comes from?

Do you feel responsible towards society?

(a) Are you doing anything about it now?
If so, what is it that you are doing?

(b) Do you plan to affect society at some
time in your future? If so, will it
be in the field of the arts?

The Artist in Technological Art and Social Responsibility?
A talk by Gustav Metzger in the Reading Room, Slade School,
University College London. 4 February 1970. 6 p.m.

Abb. 10: Gustav Metzger, *Do you Eat?*, 1970
Flugblatt von Gustav Metzger zum Talk *The Artist in Technological Art and Social Responsibility?* am 4. Februar 1970 an der Slade School of Fine Art London, Druck auf Papier, 29,7 x 21 cm, Archiv Staatsgalerie Stuttgart (Literaturverzeichnis: Metzger 1970)
Abbildung verwendet aus: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 163
© The Gustav Metzger Foundation, Courtesy Staatsgalerie Stuttgart

Gustav Metzger

Artists engaged in political struggle act in two key areas: the use of their art for direct social change; and actions to change the structures of the art world. It **needs** to be understood that this activity is necessarily of a reformist, rather than revolutionary, character. Indeed this political activity often serves to consolidate the existing order, in the West, as well as in the East.

The use of art for social change is bedevilled by the close integration of art and society. The state supports art, it needs art as a cosmetic cloak to its horrifying reality, and uses art to confuse, divert and entertain large numbers of people. Even when deployed against the interests of the state, art cannot cut loose from the umbilical cord of the state. Art in the service of revolution is unsatisfactory and mistrusted because of the numerous links of art with the state and capitalism. Despite these problems, artists will go on using art to change society.

Throughout the century, artists have attacked the prevailing methods of production, distribution and consumption of art. These attacks on the organisation of the art world have gained momentum in recent years. This struggle, aimed at the destruction of existing commercial and public marketing and patronage systems,can be brought to a successful conclusion in the course of the present decade.

The refusal to labour is the chief weapon of workers fighting the system; artists can use the same weapon. To bring down the art system it is necessary to call for years without art, a period of three years — 1977 to 1980 — when artists will not produce work, sell work, permit work to go on exhibition, and refuse collaboration with any part of the publicity machinery of the art world. This total withdrawal of labour is the most extreme collective challenge that artists can make to the state.

The years without art will see the collapse of many private galleries. Museums and cultural institutions handling contemporary art will be severely hit, suffer loss of funds, and will have to reduce their staff. National and local government institutions for the financing and administration of contemporary art will be in serious trouble. Art magazines will fold. The international ramifications of the dealer/museum/publicity complex make for vulnerability; it is a system that is keyed to a continuous juggling of artists, finance, works and information — damage one part, and the effect is felt world-wide.

Three years is the minimum period required to cripple the system, whilst a longer period of time would create difficulties for artists. The very small numberof artists who live from the practice of art are sufficiently wealthy to live on their capital for three years. The vast majority of people who produce art have to subsidize this work by other means: they will, in fact, be saving money and time. Most poeple who practice art never sell their work at a profit, do not get the chance to exhibit their work under proper conditions, and are unmentioned by the publicity organs. Some artists may find it difficult to restrain themselves from producing art. These artists will be invited to enter camps, where the making of art works is forbidden, and where any work produced is destroyed at regular intervals.

In place of the practice of art, people can spend time on the numerous historical, aesthetic and social issues facing art. It will be necessary to construct more equitable forms for marketing, exhibiting and publicising art in the future. As the twentieth century has progressed, capitalism has smothered art — the deep surgery of the years without art will give art a new chance.

79

Abb. 11:
Aufruf von Gustav Metzger zu den *Years without Art*, abgebildet im Ausstellungskatalog von *Art into Society, Society into Art*, Institute of Contemporary Arts, London 1974, S. 79
(Literaturverzeichnis: Metzger 1974)
© The Gustav Metzger Foundation, Courtesy Institute of Contemporary Arts, London

absolutely no feeling. In *Shoot* I was supposed to have a grazed wound. We didn't even have any band-aids—the power of positive thinking. It's not that I consciously decided *not* to think about what might happen . . . . I had no plans of going to the hospital; I was going to get drunk or stoned afterwards.
WS: You didn't think it was dangerous?
CB: I knew it was dangerous, but I figured it would work out perfectly, the bullet would just nick the side of my arm. It didn't work out that way, but it wasn't a bad wound.
WS: So it doesn't matter much to you whether it's a nick or it goes through your arm.
CB: No. It's the idea of being shot at to be hit.
WS: Mmmmm. Why is that interesting?
CB: Well, it's something to experience. How can you know what it feels like to be shot if you don't get shot? It seems interesting enough to be worth doing it.
WS: Most people don't want to be shot.
CB: Yeah, but everybody watches it on TV every day. America is the big shoot-out country. About fifty per cent of American folklore is about people getting shot.

HOW LONG
BEFORE ARTISTS CEASE TO MULTILATE THEMSELVES IN THE INTERESTS OF THE ART TRADE?

Van Gogh, Portrait of the Artist with a Multilated Ear
Arles Period, January, 1889.

Chris Burden, SHOOT, November 19, 1971, F Space, Santa Ana, California. At 7.45 pm I was shot in the left arm by a friend. The bullet was from a copper jacketed 22 long rifle. My friend was standing about 12 ft away.

80

81

Abb. 12:
Gustav Metzgers Katalogbeitrag zum Aufruf zu den *Years without Art*, abgebildet im Ausstellungskatalog von *Art into Society, Society into Art*, Institute of Contemporary Arts, London 1974, S. 80-81
(Literaturverzeichnis: Metzger 1974)
© The Gustav Metzger Foundation, Courtesy Institute of Contemporary Arts, London

The art dealer

A Bibliography

"What better place for a gallery than halfway between Bond Street and the city? Isn't that where art is after all? Between taste and money." (154)

"The dramatic expansion of public interest in art for both esthetic and investment reasons must affect relations between artists and dealers. Does the dealer continue as counselor moral and financial supporter, guide and friend of the artist? Will his present functions be seriously affected by the rapidly changing values in the art world?' (59)

Books

1 Agnews 1817–1967, London, 1967
2. Amsterdam, Historisch Museum, Art dealer and collector, Amsterdam, 1970.
3. Artists Equity Association, Economic Problems of the Professional Fine Artist.
4. Lincoln Rothschild, Editor, New York, 1957
5. S.N. Behrman, Duveen, Hamish Hamilton, London, 1952.
6. Giulio Bolaffi, Il collezionista d'arte moderna 1960–61, Turin, 1962.
7 Willi Bongard, Kunst und Kommerz, Hamburg, 1967
8. Oliver Brown, Exhibition, Evelyn, Adams and Mackay, London, 1968.
9. Colnaghi's 1760–1960, London, 1960.
10. Daniel Cordier, presente 8 ans d'agitation, Paris, 1964.
11. 25 Jahre Feilchenfeldt in Zürich, 1948–1973, Zürich, 1973.
12. Max Fourny, Le Galeries, leurs peintres sculpteurs et graveurs, Art et Industrie, Paris, 1961
13. 5 Jaar galerie-t, Haarlem, 1972 (?)
14. Jean Gimpel, The Cult of art: against art and artists, Weidenfeld and Nicholson, London, 1969.
15. René Gimpel, Diary of an art dealer, translated by John Rosenberg, Hodder and Stoughton, London, 1966.
16. Katia Granoff, Histoire d'une galerie, Paris, 1949.
17 Christian Jaquet, Werte und Preise auf dem Weltmarkt neuzeitlicher Kunst, P.G. Keller, Winterthur, 1962.
18. Daniel-Henry Kahnweiler, Confessions esthetiques, Gallimard, Paris, 1963.
19. Pour Daniel-Henry Kahnweiler, Werner Spies, Editor, Thames and Hudson, London, 1966, bibliography.
20. Daniel-Henry Kahnweiler with Francis Crémieux, My Galleries and Painters, Thames and Hudson, London, 1971, bibliography.
21. Pierre Loeb, Voyages à travers la peinture, Bordas, Paris, 1946.
22. Raymonde Moulin, le marché de la peinture en France, Les Editions de Minuit, Paris, 1967, important bibliography.
23. Dr. Fritz Nathan and Dr Peter Nathan 1922–1972, Zürich, 1972.
24. Hugo Perls, Warum ist Kamilla Schön? Von Kunst, Künstlern und Kunsthandel, Paul List Verlag, Munich, 1962.
25. Gerald Reitlinger, The Economics of Taste, Volume Three, The Art Market in the 1960's, Barrie and Jenkins, London, 1970.
26. Maurice Rheims, Art on the Market, translated by David Pryce-Jones, Weidenfeld and Nicholson, London, 1961
27 Maurice Rheims, editor, Catalogue Bolaffi d'art moderne, Le marché de Paris, Paris, 1966.
28. Robertson/Russell/Snowdon, Private View, Thomas Nelson, London, 1965.
29. Richard H. Rush, Art as an Investment, Prentice-Hall, New York, 1961
30. John Russell Taylor and Brian Brooks, The Art Dealers, Hodder and Stoughton, London, 1969, bibliography.
31 George Savage, The Market in Art, Institute of Economic Affairs, Occasional Paper No. 29, London, 1969.
32. Schaeffer Galleries, Twenty-Fifth Anniversary 1936–1961, New York, 1961
33. Doris Schmidt, Briefe an Günther Franke, Porträt eines deutschen Kunsthändlers, DuMont Schauberg, Cologne, 1970.
34. Sepp Schüller, Forgers, Dealers, Experts, Arthur Baker, London, 1960.
35. Germain Seligman, Merchants of Art: 1880–1960. Eighty Years of Professional Collecting, Appleton-Century-Crofts, Inc. New York, 1961
36. Michel Seuphor, Le commerce de l'art, Desclée de Brouwer, Bruges, 1966.
37 Barrie Stuart-Penrose, The Art Scene, Paul Hamlyn, London, 1969.
38. Wesley Towner, The Elegant Auctioneers, Victor Gollancz, London, 1971
39. Philippe Vergnaud, Les Contrats conclus entre peintres et marchands de tableaux, Rousseau Frères Imprimeurs, Bordeaux, 1958.
40. Ambroise Vollard, Souvernirs d'un Marchand des Tableaux, Albin Michel, Paris, 1959.
41 Horst Wagenfuhr, Kunst als Kapitalanlage, Stuttgart, 1965.
42. Berteh Weill, Pan! dans l'oeil, Lipschutz, Paris, 1933.
43. Lucy Carrington Wertheim, Adventure in Art, Nicholson and Watson, London, 1947.
44. Robert Wraight, The Art Game, Leslie Frewin, London, 1965.
45. Kunsthaus Zürich, 50 Jahre Kunsthandelsverband der Schweiz, Zürich, 1973.

Periodical literature

alte und moderne Kunst

46. Karlheinz Roschitz, Flucht in die Kunst, No. 133, 1974, pp 29–34, ill.

Architectural Design

47 Kenneth Frampton, Hans Hollein's Feigen Gallery, March, 1970, pp 129–132, ill.

Architectural Forum

48. John S. Margolies, Art Machine for the 70's. Feigen Gallery New York, February, 1970, pp 44–51: 98, ill.

Architectural Review

49. Art Gallery in London, Kasmin, November, 1963, ill.
50. Icon Gallery, and Gimpel Fils, London, November, 1972, pp 281–285, ill.

Art in America

51 John Russell, London Letter: Artist and Dealer, No. 1, 1960, pp 100–104, ill.
52. Alexander Watt, Paris Letter· Artist and Dealer, No 1, 1960, pp 106–109, ill.
53. Galleries, Cross Country, Artists and Dealers, No 1, 1962, pp 126–140, ill.
54. Cleve Gray, The Gallery, The Museum and the Critic, No. 2, 1962, pp 90–94, ill.
55. Patricia Swank, Collecting for Profit? No. 1, 1964, pp 135–136, ill.
56. Charlotte Willard, Dealers-Eye View, No. 2, 1964, pp 120–134, ill.
51 Jay Jacobs, By Appointment Only, July–August, 1967, pp 92–103, ill.
58. James Wines, Public Art and Private Gallery, January–February, 1970, pp 74–75, ill.
59. Elayne H. Varian, New Dealing, January–February, 1970, pp 68–73, ill.
60. Grace Glueck, New York Gallery Notes, March–April, 1970, pp 148–152, ill.

Art and Artists

61 Walter K. Gutman, Some Great U.S. Dealers, August, 1968, pp 34–35.
62. Heinz Ohff, Gallery Onnasch or a man with money in Berlin's art market, July, 1969, p 46, ill.
63. Sheldon Williams, The Art Market Syndrome, February, 1973, pp 8–10, ill.

Arts magazine

64. New York Galleries, Special Issue, April, 1971, ill.
65. Les Levine, A Portrait of Sidney Janis on the Occasion of his 25th Anniversary as an Art Dealer, November, 1973, pp 50–54, ill.
66. Les Levine, The New Deal, Portraits of New Dealers, January, 1974, pp 42–51, ill.
67 Les Levine, Lone Star Four, March, 1974, pp 30–39, ill.
68. Les Levine, The Spring of '55, A portrait of Sam Kootz, April, 1974, pp 34–35, ill.
69. Les Levine, The Pace Makers, May, 1974, pp 54–57, ill.
70. Les Levine, Suffer, Suffer, Suffer, A Portrait of John Bernard Myers, April, 1974, pp 34–35, ill.
71. Les Levine, The Golden Years. A Portrait of Eleanor Ward, April, 1974, pp 42–43, ill.

Art News

72. Choice's Dealer, December, 1963, pp 26–27· 60–61
73. Choice Dealer's Choice, March, 1966, pp 55:85, ill.
74. Rosalind Constable, The Petty Parsons Collection, March, 1968, pp 48–49:58–60, ill.
75. Herbert Kupferberg, For the Saidenbergs, running a gallery is like making beautiful music, January, 1973, pp 44–46, ill.
76. Fred Perretti, Echoes of Clifford Irving's 'Fake!' Fernand Legros: I 'never knowingly sold fake paintings' April, 1973, pp 31–33, ill.
78. Leonard Sloane, A portfolio of art investments. Ephraim Ilin and the Modarco Fund, December, 1973, pp 63–65, ill.
79. Milton Esterow, The very special world of Sam Salz, May, 1974, pp 36–40, ill.
80. Modarco Modern Art Collection, Report on Fiscal Year, full page advertisement, Summer, 1974, p 28.
81. **The Art trade Journal,** Vol. 1–36, London, 1905–1939. **aujourd'hui**
82. Roger Bordier, Galeries d'art Moderne, May–June, 1955, pp 66–69, ill.
83. D.-H. Kahnweiler et la Galerie Louise Leiris, June, 1957, pp 10–16, ill.
84. Une nouvelle galerie d'art World House galleries, New York, March, 1958, pp 12–17, ill.
85. Denys Chevalier, La Galerie H. Le Gendre, March–April, 1959, p 42, ill.
86. Denys Chevalier, La nouvelle génération de Marchands: La galerie Roque, February, 1961, p 55, ill.
87 Le nouveau local de la Galerie Arnaud à Paris, May, 1963, P 58, ill.

Canadian Art

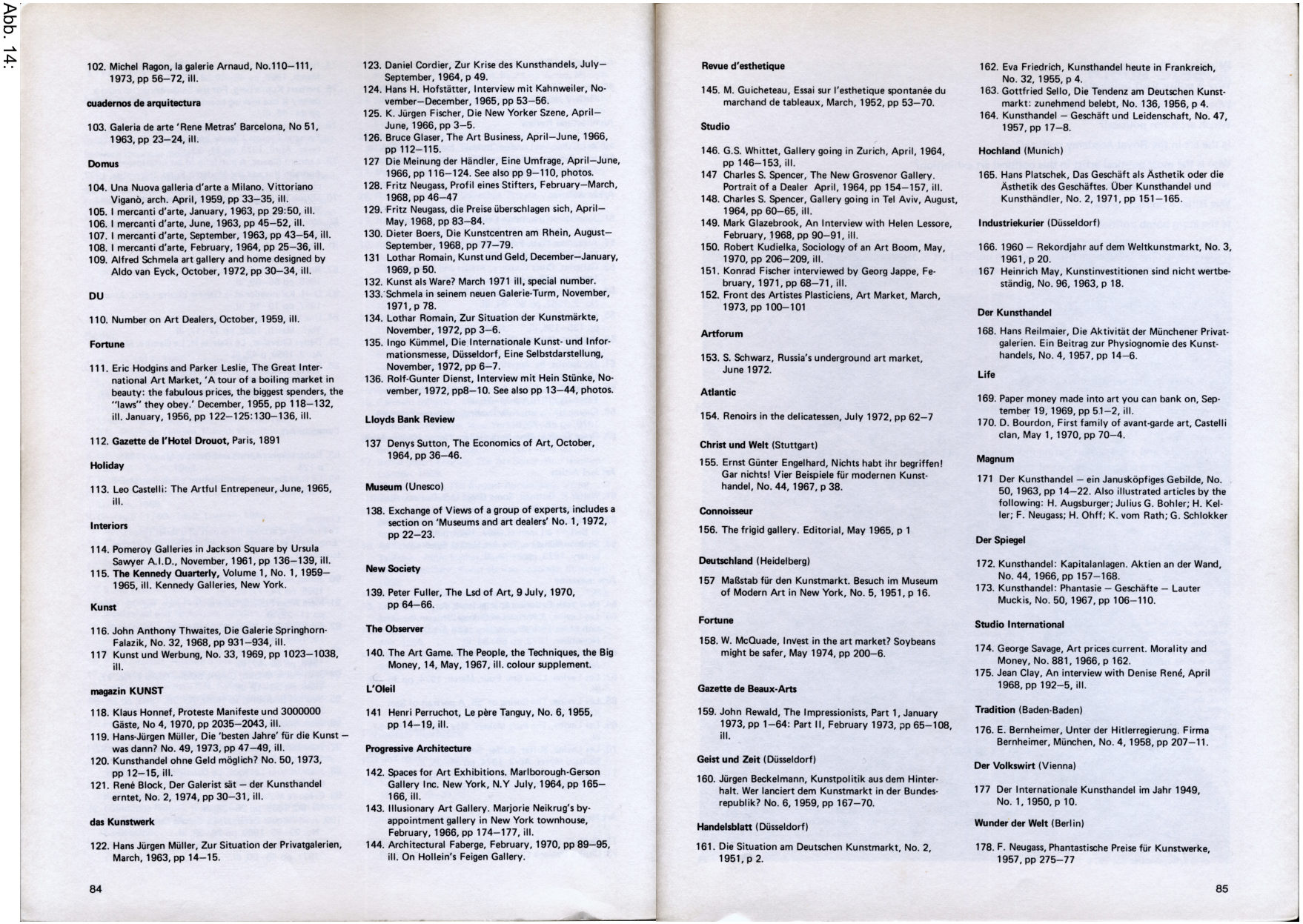
88. Robert Ayre, Artists and Dealers, March, 1945, p 126.
89. Le Roy Zwicker, The Regional art dealer, March, 1945, pp 129–131, ill.

Cimaise

The following articles form part of a series titled: 'Enquête: Les galeries d'art, forces vives de l'art contemporain'

90. Julien Alvard, Fondation Maeght France, No 71, 1965, pp 74–77, ill.
91 Marc Albert-Levin, Galerie de France, No. 73, 1966, pp 11–23, ill.
92. Gerald Gassiot-Talabot, Galerie Jeanne Bucher, No. 75, 1966, pp 11–23, ill.
93. Jean-Jacques Lévêque, Galerie Denise René, No. 76, 1966, pp 35–47, ill.
94. Jean-Pierre Moulin, Galerie Stadler Gallery, No. 77, 1966, pp 30–42, ill.
95. Georges Boudaille, La Hune, No. 78, 1966, pp 38–50, ill.
96. Jean-Jacques Lévêque, La galerie Pierre, No. 82, 1967, pp 11–24, ill.
97 Jean-Jacques Lévêque, Galerie Paul Fachetti, No. 87, 1968, pp 12–24, ill.
98. Jean-Jacques Lévêque, La Galerie la Demeure, No. 88–89, 1968, pp 64–77, ill.
99. Grégoire Muller, La Galerie Ileana Sonnabend, No. 90, 1969, pp 26–38, ill.
100. Jean-Jacques Lévêque, La Galerie Daniel Gervis, No. 93–95, 1969, pp 26–38, ill.
101 Jean-Jacques Lévêque, Le Point Cardinal, No 103, 1971, pp 46–60, ill.

Abb. 13:
Gustav Metzgers Katalogbeitrag zum Aufruf zu den *Years without Art*, abgebildet im Ausstellungskatalog von *Art into Society, Society into Art*, Institute of Contemporary Arts, London 1974, S. 82-83
(Literaturverzeichnis: Metzger 1974)
© The Gustav Metzger Foundation, Courtesy Institute of Contemporary Arts, London



102. Michel Ragon, la galerie Arnaud, No.110–111, 1973, pp 56–72, ill.

cuadernos de arquitectura

103. Galeria de arte 'Rene Metras' Barcelona, No 51, 1963, pp 23–24, ill.

Domus

104. Una Nuova galleria d'arte a Milano. Vittoriano Viganò, arch. April, 1959, pp 33–35, ill.
105. I mercanti d'arte, January, 1963, pp 29:50, ill.
106. I mercanti d'arte, June, 1963, pp 45–52, ill.
107. I mercanti d'arte, September, 1963, pp 43–54, ill.
108. I mercanti d'arte, February, 1964, pp 25–36, ill.
109. Alfred Schmela art gallery and home designed by Aldo van Eyck, October, 1972, pp 30–34, ill.

DU

110. Number on Art Dealers, October, 1959, ill.

Fortune

111. Eric Hodgins and Parker Leslie, The Great International Art Market, 'A tour of a boiling market in beauty: the fabulous prices, the biggest spenders, the "laws" they obey.' December, 1955, pp 118–132, ill. January, 1956, pp 122–125:130–136, ill.

112. **Gazette de l'Hotel Drouot,** Paris, 1891

Holiday

113. Leo Castelli: The Artful Entrepeneur, June, 1965, ill.

Interiors

114. Pomeroy Galleries in Jackson Square by Ursula Sawyer A.I.D., November, 1961, pp 136–139, ill.
115. **The Kennedy Quarterly,** Volume 1, No. 1, 1959–1965, ill. Kennedy Galleries, New York.

Kunst

116. John Anthony Thwaites, Die Galerie Springhorn-Falazik, No. 32, 1968, pp 931–934, ill.
117 Kunst und Werbung, No. 33, 1969, pp 1023–1038, ill.

magazin KUNST

118. Klaus Honnef, Proteste Manifeste und 3000000 Gäste, No 4, 1970, pp 2035–2043, ill.
119. Hans-Jürgen Müller, Die 'besten Jahre' für die Kunst – was dann? No. 49, 1973, pp 47–49, ill.
120. Kunsthandel ohne Geld möglich? No. 50, 1973, pp 12–15, ill.
121. René Block, Der Galerist sät – der Kunsthandel erntet, No. 2, 1974, pp 30–31, ill.

das Kunstwerk

122. Hans Jürgen Müller, Zur Situation der Privatgalerien, March, 1963, pp 14–15.

123. Daniel Cordier, Zur Krise des Kunsthandels, July–September, 1964, p 49.
124. Hans H. Hofstätter, Interview mit Kahnweiler, November–December, 1965, pp 53–56.
125. K. Jürgen Fischer, Die New Yorker Szene, April–June, 1966, pp 3–5.
126. Bruce Glaser, The Art Business, April–June, 1966, pp 112–115.
127 Die Meinung der Händler, Eine Umfrage, April–June, 1966, pp 116–124. See also pp 9–110, photos.
128. Fritz Neugass, Profil eines Stifters, February–March, 1968, pp 46–47
129. Fritz Neugass, die Preise überschlagen sich, April–May, 1968, pp 83–84.
130. Dieter Boers, Die Kunstcentren am Rhein, August–September, 1968, pp 77–79.
131 Lothar Romain, Kunst und Geld, December–January, 1969, p 50.
132. Kunst als Ware? March 1971 ill, special number.
133. Schmela in seinem neuen Galerie-Turm, November, 1971, p 78.
134. Lothar Romain, Zur Situation der Kunstmärkte, November, 1972, pp 3–6.
135. Ingo Kümmel, Die Internationale Kunst- und Informationsmesse, Düsseldorf, Eine Selbstdarstellung, November, 1972, pp 6–7.
136. Rolf-Gunter Dienst, Interview mit Hein Stünke, November, 1972, pp8–10. See also pp 13–44, photos.

Lloyds Bank Review

137 Denys Sutton, The Economics of Art, October, 1964, pp 36–46.

Museum (Unesco)

138. Exchange of Views of a group of experts, includes a section on 'Museums and art dealers' No. 1, 1972, pp 22–23.

New Society

139. Peter Fuller, The Lsd of Art, 9 July, 1970, pp 64–66.

The Observer

140. The Art Game. The People, the Techniques, the Big Money, 14, May, 1967, ill. colour supplement.

L'Oleil

141 Henri Perruchot, Le père Tanguy, No. 6, 1955, pp 14–19, ill.

Progressive Architecture

142. Spaces for Art Exhibitions. Marlborough-Gerson Gallery Inc. New York, N.Y July, 1964, pp 165–166, ill.
143. Illusionary Art Gallery. Marjorie Neikrug's by-appointment gallery in New York townhouse, February, 1966, pp 174–177, ill.
144. Architectural Faberge, February, 1970, pp 89–95, ill. On Hollein's Feigen Gallery.

Revue d'esthetique

145. M. Guicheteau, Essai sur l'esthetique spontanée du marchand de tableaux, March, 1952, pp 53–70.

Studio

146. G.S. Whittet, Gallery going in Zurich, April, 1964, pp 146–153, ill.
147 Charles S. Spencer, The New Grosvenor Gallery. Portrait of a Dealer April, 1964, pp 154–157, ill.
148. Charles S. Spencer, Gallery going in Tel Aviv, August, 1964, pp 60–65, ill.
149. Mark Glazebrook, An Interview with Helen Lessore, February, 1968, pp 90–91, ill.
150. Robert Kudielka, Sociology of an Art Boom, May, 1970, pp 206–209, ill.
151. Konrad Fischer interviewed by Georg Jappe, February, 1971, pp 68–71, ill.
152. Front des Artistes Plasticiens, Art Market, March, 1973, pp 100–101

Artforum

153. S. Schwarz, Russia's underground art market, June 1972.

Atlantic

154. Renoirs in the delicatessen, July 1972, pp 62–7

Christ und Welt (Stuttgart)

155. Ernst Günter Engelhard, Nichts habt ihr begriffen! Gar nichts! Vier Beispiele für modernen Kunsthandel, No. 44, 1967, p 38.

Connoisseur

156. The frigid gallery. Editorial, May 1965, p 1

Deutschland (Heidelberg)

157 Maßstab für den Kunstmarkt. Besuch im Museum of Modern Art in New York, No. 5, 1951, p 16.

Fortune

158. W. McQuade, Invest in the art market? Soybeans might be safer, May 1974, pp 200–6.

Gazette de Beaux-Arts

159. John Rewald, The Impressionists, Part 1, January 1973, pp 1–64: Part II, February 1973, pp 65–108, ill.

Geist und Zeit (Düsseldorf)

160. Jürgen Beckelmann, Kunstpolitik aus dem Hinterhalt. Wer lanciert dem Kunstmarkt in der Bundesrepublik? No. 6, 1959, pp 167–70.

Handelsblatt (Düsseldorf)

161. Die Situation am Deutschen Kunstmarkt, No. 2, 1951, p 2.

162. Eva Friedrich, Kunsthandel heute in Frankreich, No. 32, 1955, p 4.
163. Gottfried Sello, Die Tendenz am Deutschen Kunstmarkt: zunehmend belebt, No. 136, 1956, p 4.
164. Kunsthandel – Geschäft und Leidenschaft, No. 47, 1957, pp 17–8.

Hochland (Munich)

165. Hans Platschek, Das Geschäft als Ästhetik oder die Ästhetik des Geschäftes. Über Kunsthandel und Kunsthändler, No. 2, 1971, pp 151–165.

Industriekurier (Düsseldorf)

166. 1960 – Rekordjahr auf dem Weltkunstmarkt, No. 3, 1961, p 20.
167 Heinrich May, Kunstinvestitionen sind nicht wertbeständig, No. 96, 1963, p 18.

Der Kunsthandel

168. Hans Reilmaier, Die Aktivität der Münchener Privatgalerien. Ein Beitrag zur Physiognomie des Kunsthandels, No. 4, 1957, pp 14–6.

Life

169. Paper money made into art you can bank on, September 19, 1969, pp 51–2, ill.
170. D. Bourdon, First family of avant-garde art, Castelli clan, May 1, 1970, pp 70–4.

Magnum

171 Der Kunsthandel – ein Janusköpfiges Gebilde, No. 50, 1963, pp 14–22. Also illustrated articles by the following: H. Augsburger; Julius G. Bohler; H. Keller; F. Neugass; H. Ohff; K. vom Rath; G. Schlokker

Der Spiegel

172. Kunsthandel: Kapitalanlagen. Aktien an der Wand, No. 44, 1966, pp 157–168.
173. Kunsthandel: Phantasie – Geschäfte – Lauter Muckis, No. 50, 1967, pp 106–110.

Studio International

174. George Savage, Art prices current. Morality and Money, No. 881, 1966, p 162.
175. Jean Clay, An interview with Denise René, April 1968, pp 192–5, ill.

Tradition (Baden-Baden)

176. E. Bernheimer, Unter der Hitlerregierung. Firma Bernheimer, München, No. 4, 1958, pp 207–11.

Der Volkswirt (Vienna)

177 Der Internationale Kunsthandel im Jahr 1949, No. 1, 1950, p 10.

Wunder der Welt (Berlin)

178. F. Neugass, Phantastische Preise für Kunstwerke, 1957, pp 275–77

Abb. 14:
Gustav Metzgers Katalogbeitrag zum Aufruf zu den *Years without Art*, abgebildet im Ausstellungskatalog von *Art into Society, Society into Art*, Institute of Contemporary Arts, London 1974, S. 84-85
(Literaturverzeichnis: Metzger 1974)
© The Gustav Metzger Foundation, Courtesy Institute of Contemporary Arts, London

When is political art political?

Why is political art political?

When is political art not political?

Which art is not political?

Is the art in the Royal Academy political?

Who is the most political artist in this political art exhibition?

Who is the most political artist of all time?

Was Hitler a political artist?

Is the atom bomb political art?

If you had to choose between official German political art c. 1937, and official Russian political art of the same period, which would you prefer? And why?

Is Graham Sutherland a political artist?

Why has the political art of Disney had more effect on world history than the political art of Eisenstein?

Why is there so little political art in England?

The political art of the Weimar Republik maintains a far stronger position in the international art market than the political art of the Third Reich. Give reasons for this.

Between now and 1984, artists acting individually or in para-military units will shoot art dealers, museum officers and art critics as part of a new art direction. Draw up a detailed scenario with art-historical background, hinging on South American artists taking the lead.

At some point in time the Mona Lisa shed its political potency. When was that?

Footnote:

ah well . . . back to the drawing board.

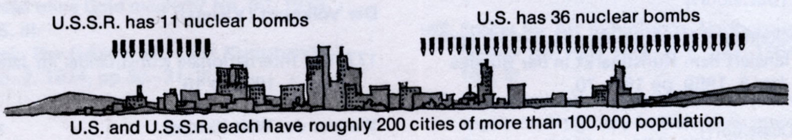
land- and sub-based missiles, it made no mention of other strategic weapons (such as bombers) or of any halt in missile improvements. As a result, both sides have been rushing to upgrade already devastating nuclear arsenals with an array of new devices. The task for the Geneva talks, then, is to frame a pact that will slow the current pace of arms development. And the question is, how.

From Washington's point of view, Moscow is doing little to help things along. Under terms of the interim pact, the Soviets were allowed a numerical ad- SALT agreement based on throw-weight —the basic measure of strategic capability—because he is convinced that the Soviets will not accept it," one Schlesinger supporter complains. Kissingerians respond that the Defense Department has a vested interest in continuing the arms race. "The only explanation for Schlesinger's insistence on a comprehensive pact," says one, "is that he wants to torpedo the whole thing."

Torpedo or no, a number of arms-

One thing the Geneva talks may have going for them is the patent absurdity of an untrammeled arms race. As things now stand, the two superpowers between them can deliver 8,400 megatons of explosives by missile—420,000 times the destructive power of America's 1945 attack on Hiroshima. In more comprehensible terms, the U.S. now has 36 nuclear bombs for each Soviet city with a population of 100,000; for its part, the Russians can hit each major U.S. city with eleven H-bombs. And by any standard, that is more than enough.

FOR EACH MAJOR CITY:



Newsweek, September 23, 1974 11

86

Abb. 15:
Gustav Metzgers Katalogbeitrag zum Aufruf zu den *Years without Art*, abgebildet im Ausstellungskatalog von *Art into Society, Society into Art*, Institute of Contemporary Arts, London 1974, S. 86
(Literaturverzeichnis: Metzger 1974)
© The Gustav Metzger Foundation, Courtesy Institute of Contemporary Arts, London

Abb. 16:
Raum der Ausstellung *Art into Society, Society into Art*, mit Arbeiten von Albrecht D., Joseph Beuys, K. P. Brehmer, Hans Haacke, Dieter Hacker, Gustav Metzger und Klaus Staeck. 30. Oktober bis 24. November 1974 im Institute of Contemporary Arts, London
Abbildung verwendet aus: Joachimides 1975, S. 173
© VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Foto: Michael Ruetz, Courtesy Institute of Contemporary Arts, London

Abb. 17:
Präsentation einiger Plakate von Klaus Staeck in der Ausstellung *Art into Society, Society into Art*, gezeigt vom 30. Oktober bis 24. November 1974 im Institute of Contemporary Arts, London
Abbildung verwendet aus: Joachimides 1975, S. 175
© Klaus Staeck, Foto: Michael Ruetz, Courtesy Institute of Contemporary Arts, London

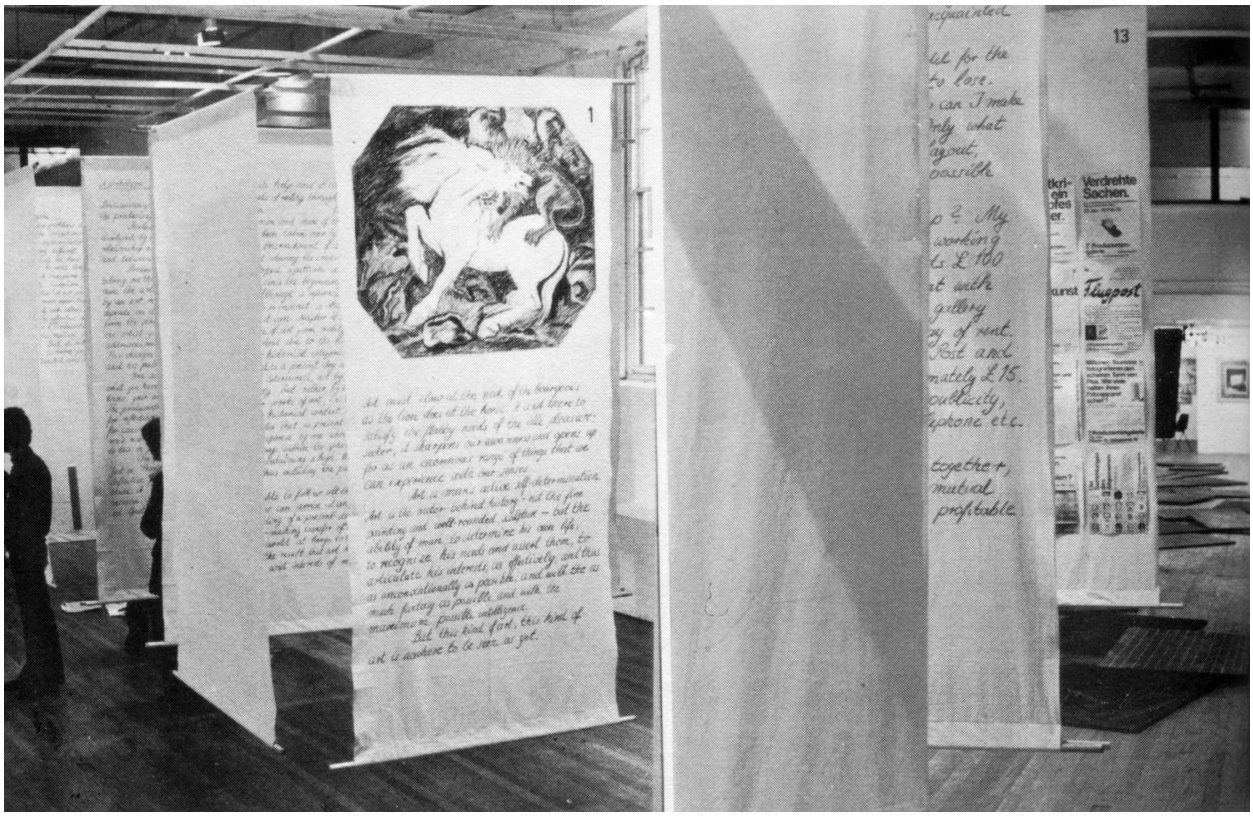


Abb. 18: Dieter Hacker, *Projekt: „Die politische Arbeit des Künstlers beginnt bei seiner Arbeit“*, 1974
Environment aus beschriebenen Stoffbahnen in der Ausstellung *Art into Society, Society into Art*, gezeigt vom 30. Oktober bis 24. November 1974 im Institute of Contemporary Arts, London
Abbildung verwendet aus: Joachimides 1975, S. 174
© Dieter Hacker, Foto: Michael Ruetz, Courtesy Institute of Contemporary Arts, London

Abb. 19: Hans Haacke, *Manet-Projekt*, 1974
Installation aus 10 Schrifttafeln und einer Reproduktion von Eduard Manets *Spargelstilleben* (1880) in der Ausstellung *Art into Society, Society into Art*, gezeigt vom 30. Oktober bis 24. November 1974 im Institute of Contemporary Arts, London
Abbildung verwendet aus: Joachimides 1975, S. 174.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Foto: Michael Ruetz, Courtesy Institute of Contemporary Arts, London

Abb. 20: Joseph Beuys, *Richtkräfte*, 1974
Joseph Beuys im Gespräch mit dem Publikum während seiner Präsenz-Aktion zur Schaffung des Werkes *Richtkräfte* in der Ausstellung *Art into Society, Society into Art*, gezeigt vom 30. Oktober bis 24. November 1974 im Institute of Contemporary Arts, London
Abbildung verwendet aus: Joachimides 1977, S. 37
© VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Courtesy Institute of Contemporary Arts, London

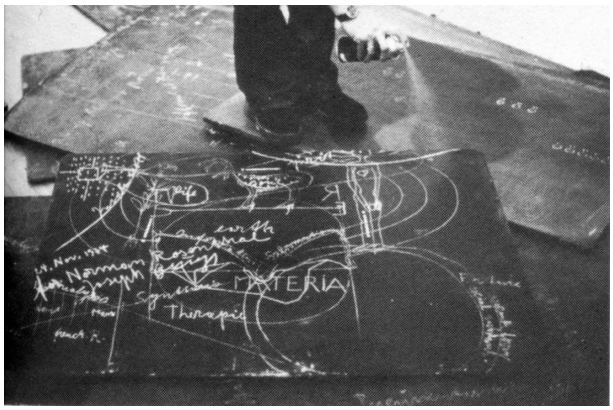


Abb. 21 (links): Joseph Beuys, *Richtkräfte*, 1974
Joseph Beuys bei seiner *Werfe-Aktion* zur Schaffung des Werkes *Richtkräfte* in der Ausstellung *Art into Society, Society into Art*, gezeigt vom 30. Oktober bis 24. November 1974 im Institute of Contemporary Arts, London
Abbildung verwendet aus: Joachimides 1977, S. 29
© VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Courtesy Institute of Contemporary Arts, London

Abb. 22 (rechts): Joseph Beuys, *Richtkräfte*, 1974
Joseph Beuys beim Fixieren einer Tafel zur Schaffung des Werkes *Richtkräfte* in der Ausstellung *Art into Society, Society into Art*, gezeigt vom 30. Oktober bis 24. November 1974 im Institute of Contemporary Arts, London
Abbildung verwendet aus: Joachimides 1977, S. 53
© VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Courtesy Institute of Contemporary Arts, London

ART IN GERMANY UNDER NATIONAL SOCIALISM

Gustav Metzger

In October 1974 there opened at the Frankfurter Kunstverein the most sensational political art exhibition seen in Germany since 1937, when the Nazi hierarchy placed on view two concurrent exhibitions in Munich – designated City of Art by the Führer. The *Great German Art Exhibition 1937*, held in Troost's new Haus der Deutschen Kunst, displayed the art favoured by the National Socialists. The other, the notorious *Entartete Kunst*, collected together the modern art the Nazi leaders were determined to eliminate.

The Frankfurt exhibition, *Art in the Third Reich. Documents of Submission*, was conceived as a solemn historical act of retribution. Using photographs, original works and statements, it grasps the State and Party architecture, along with the art shown annually from 1937–1944 in the Haus der Deutschen Kunst and featured in the official art journal *Kunst im Dritten Reich*, and submits it – and the society and ideology at its base – to the kind of savage treatment which the Nazis splattered on Degenerate Art. But unlike the Nazi's blooded, apoplectic presentation of *Entartete Kunst*, the Frankfurt installation was based on extensive historical research and notable for its aseptic character.

The exhibition was commissioned by the City of Frankfurt and organised by the Frankfurter Kunstverein, with the working group of the Art Historical Institute, Frankfurt University, and Iring Fetscher as adviser. This team also produced the catalogue, edited by Dr Georg Bussmann, Director of the Kunstverein. With 14 articles, 247 illustrations, a political, economic, social and cultural chronology, and a wealth of bibliographical information, it represents an advanced direction in art-historical work. The exhibition was also seen in Hamburg, Stuttgart, Ludwigshafen and Wuppertal, and aroused considerable controversy.

The groundwork for the study of German fascist art has been laid in the past thirty years; we are now in the phase of arduous detailed research. To further this, the first international symposium on the subject has been arranged. AGUN Art in Germany Under National Socialism will take place in London, 17–19 September 1976. It will be conducted in English and German, with translation arrangements. It will enable scholars in this field to meet and present a platform for their latest work. Since most of the literature is in German, English-speaking artists, art historians and writers on art may find the AGUN Symposium useful.

The German Left has made extensive studies of Fascism. Since the fall of the Hitler regime, the German Left has been very active in art theory and art history: most of this work is not known in the English-speaking world. The German Democratic Republic has an extensive translation programme from Russian to German, facilitating access to Russian art theory. The AGUN Symposium plans to display some of this work and pave the way for translation projects into English. The Munich *tendenzen*, unknown in Britain, is one of the liveliest art journals in Europe: its programme is 'criticism of late-capitalist society, and development of the tradition and presence of revolutionary art'. This, and publications like *The Fox*, New York, will be available.

Art is a product. When the recluse of Mougins departed, £350 million of products were inveigled into Paris bank vaults. And what will be the value of the sculptures now garnered in the fields and barns of Much Hadham when the final explosive figures are released? The advent of nuclear weapons exposed the continuance of big-time war as total lunacy: Picasso's legacy is art's Hiroshima. Like the most alert and responsible scientists in the post-1945 period, who sought to find out what went wrong with science and society, some of the most acute minds in art today, having abandoned the production of products, are trying to assess the nature of the catastrophe in which art is placed.

The Frankfurt exhibition and catalogue is aligned with a world-wide direction which must achieve dominance; one could label it *art history with a gun*. Art history has been an instrument which upheld the sacredness of art and social institutions. It bolstered the cash and prestige value of collections. It distorted reality and history in every conceivable way in order to uphold the status quo. Art history is produced by the politically neutered for the eternally unsatisfiable. The field of art history is directly affected by the increased power and violence in the world. Primed with the blocked energy of artists (and those close to artists) unable – or unwilling – to produce art products, we are experiencing one of the greatest upheavals ever known in the field. Starting with attacks on the existing social order, we must expose the social and economic power structures governing the production and consumption of art in history. We are then faced with the necessity of creating a completely new history of art. To succeed we need to use the knowledge gained in the twentieth century, and the numerous information handling devices that have become available. A most aggressive struggle against the established strongholds – art-historical institutions, art schools, art magazines, art dealers, museums, art councils, etc – is essential.*

In this crisis, the art of the Third Reich provides a unique test-bed for working out some of the principles of art history with a gun:

1. It is as closed a period as Ancient Mexico, but it lasted less than twenty years and took place in our lifetime.
2. The Third Reich aimed to survive more than a thousand years. Nazi ideology tried to penetrate all aspects of life, private and public, and the National Socialists were exceptionally open about their programme. Being an exceedingly bureaucratic system, a vast amount of paperwork was produced dealing with all aspects of life. With the collapse in 1945 the state archives became available for study in depth.
3. Several magazines placed the approved art and architecture before the public. With high quality illustrations, and authoritative texts, these, and numerous books on life and art, give one a very deep insight into the period; particularly when reinforced by film, photography and recordings. A number of original art works are preserved in official collections, and architecture and sculpture has survived.

*For other aspects see *Art Into Society/Society Into Art* catalogue, ICA, London, 1974.

The left corner of the Leader's Tribune, Luitpold Arena, by Speer during a Nürnberg Party Rally. For views of the entire tribune with balancing eagle on the right, see Hubert Schrade, *Bauten im Dritten Reich*, Leipzig, 1937. The seven-and-a-half meter span bronze *Hoheitszeichen* – the national emblem of the Third Reich – is by Professor Kurt Schmid-Ehmen. The eagle on the far right is one of the most frequently reproduced sculptures of the period. Schmid-Ehmen produced the giant eagle with swastika dominant on Speer's German Pavilion, Paris, 1937, and various *Hoheitszeichen* for Speer's Neue Reichskanzlei, Berlin, 1938/39: he can be regarded as one of the leading image-makers of the Third Reich.
Photo courtesy The Wiener Library, London.

Abb. 23: Gustav Metzger, *Art in Germany under National Socialism*, 1976
Artikel von Gustav Metzger im Studio International, Vol. 191 No. 980, 1976, S. 110-111
(Literaturverzeichnis: Metzger 1976)
© The Gustav Metzger Foundation, © Studio International

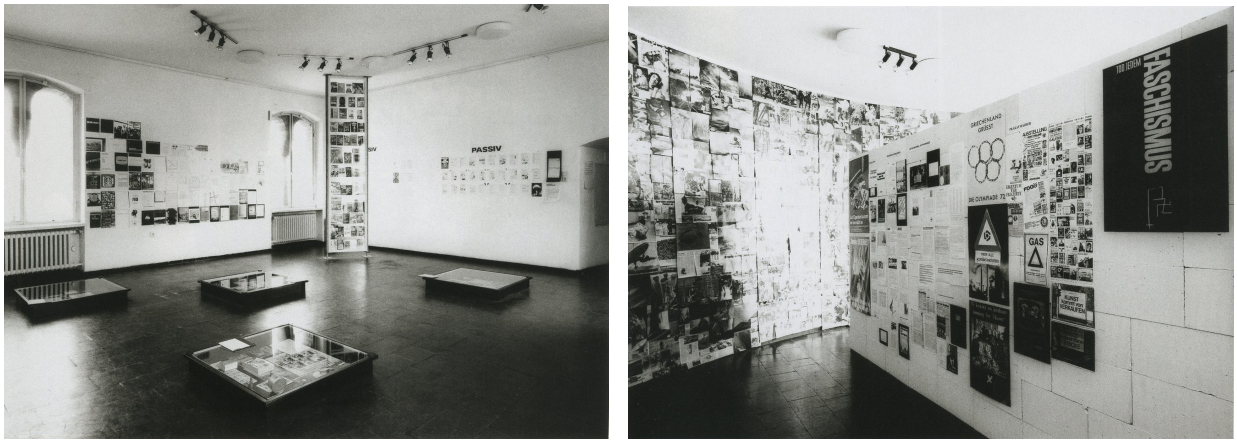


Abb. 24: Cordula Frowein / Gustav Metzger / Klaus Staeck, *PASSIV–EXPLOSIV*, 1981
Raumansichten der Ausstellung *PASSIV-EXPLOSIV*, vom 31. Juli bis 13. September 1981 in der Hahnentorburg, BBK Köln
Abbildung verwendet aus: Kat. Ausst. Gustav Metzger. Geschichte Geschichte 2005, S. 185, 186
Courtesy Klaus Staeck, Fotos: Arne Hoffmanns

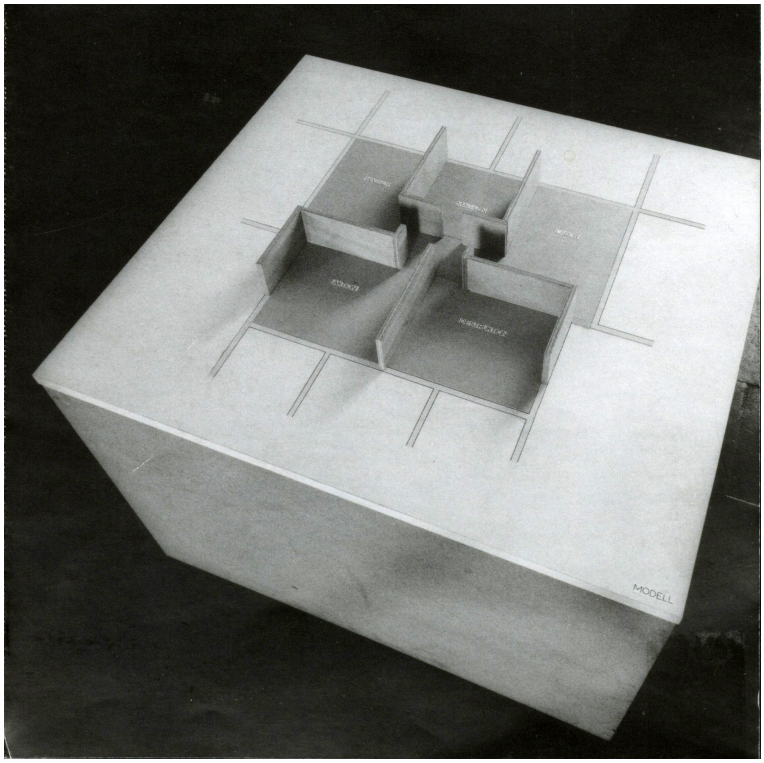


Abb. 25: Gustav Metzger, Ohne Titel, 1981
Modell eines Museums, präsentiert in der Ausstellung *PASSIV-EXPLOSIV*, vom 31. Juli bis 13. September 1981 in der Hahnentorburg, BBK Köln
Abbildung verwendet aus: Kat. Ausst. Years without Art 2012 / 2013, Faltblatt
Courtesy Klaus Staeck, Foto: Arne Hoffmanns

Abb. 26: Gustav Metzger, *Erde. Stein. Eisern. Krieg.,* 1989
Zwei Seiten von Gustav Metzgers unpubliziertem Beitrag zum jüdischen Künster Samson Schames für den Katalog der Ausstellung *Samson Schames, Bilder und Mosaiken*, 23. März-18. Juni 1989 im Jüdischen Museum Frankfurt am Main, Archiv/Bibliothek Gustav Metzger im Morat-Institut für Kunst und Wissenschaft Freiburg i.Br.
(Literaturverzeichnis: Metzger 1989)
Abbildungen verwendet aus: Kat. Ausst. Years without Art 2012 / 2013, S. 65-76
© The Gustav Metzger Foundation, Courtesy Morat-Institut für Kunst und Wissenschaft Freiburg i.Br.

Abb. 27: Gustav Metzger, Ohne Titel, 1981
Installation von Gustav Metzger in der Ausstellung *Vor dem Abbruch,* vom 6. April bis 2. Mai 1981 im Kunstmuseum Bern, Schweiz
© The Gustav Metzger Foundation, Fotos: Thomas Wey, Courtesy Kunstmuseum Bern

Abb. 28: Gustav Metzger, *Historic Photographs: No. 1: Liquidation of the Warsaw Ghetto, April 19-28 days, 1943*, 1995/2009
Installation in der Ausstellung *Gustav Metzger: Decades 1959-2009*, vom 29. September bis 8. November 2009 in der Serpentine Gallery, London
Abbildung verwendet von der Serpentine Galleries Homepage: https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/gustav-metzger-decades-1959-2009/ (abgerufen am 13.04.2020)
© The Gustav Metzger Foundation, Foto: Jerry Hardman-Jones, Courtesy Serpentine Gallery, London

Abb. 29: Gustav Metzger, Ausstellungsansicht *Gustav Metzger. Geschichte Geschichte*, 2005
Installationen aus Fotografien hinter Tüchern in der Ausstellung der Generali Foundation in Wien. Im Vordergrund: *Historic Photographs: To Crawl Into – Anschluss, Vienna, March 1938,* 1996. Im Hintergrund: *Historic Photographs: To Walk Into, Massacre on the Mount, Jerusalem, 8 November 1990*, ebenfalls 1996.
© The Gustav Metzger Foundation, Foto: Werner Kaligofsky, Courtesy Generali Foundation

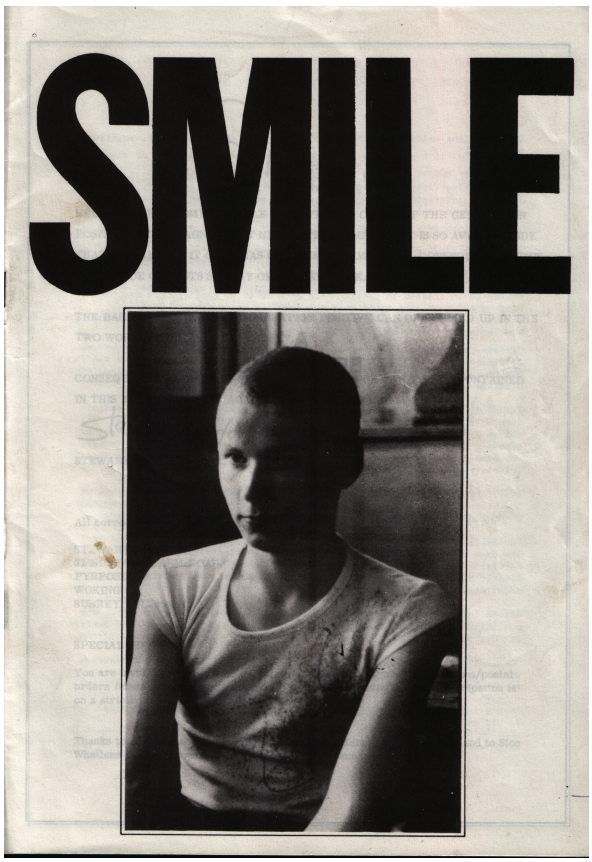


Abb. 30: Stewart Home, *SMILE* 1, 1984
Erste Ausgabe von Stewart Homes *SMILE* Magazin, Titelseite
(Literaturverzeichnis: SMILE (SHA))
Courtesy Stewart Home

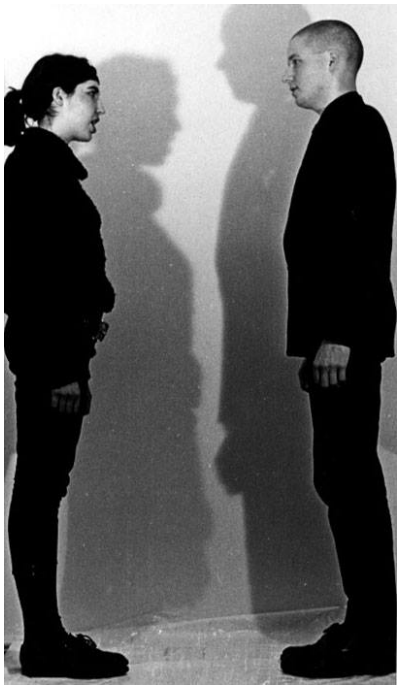
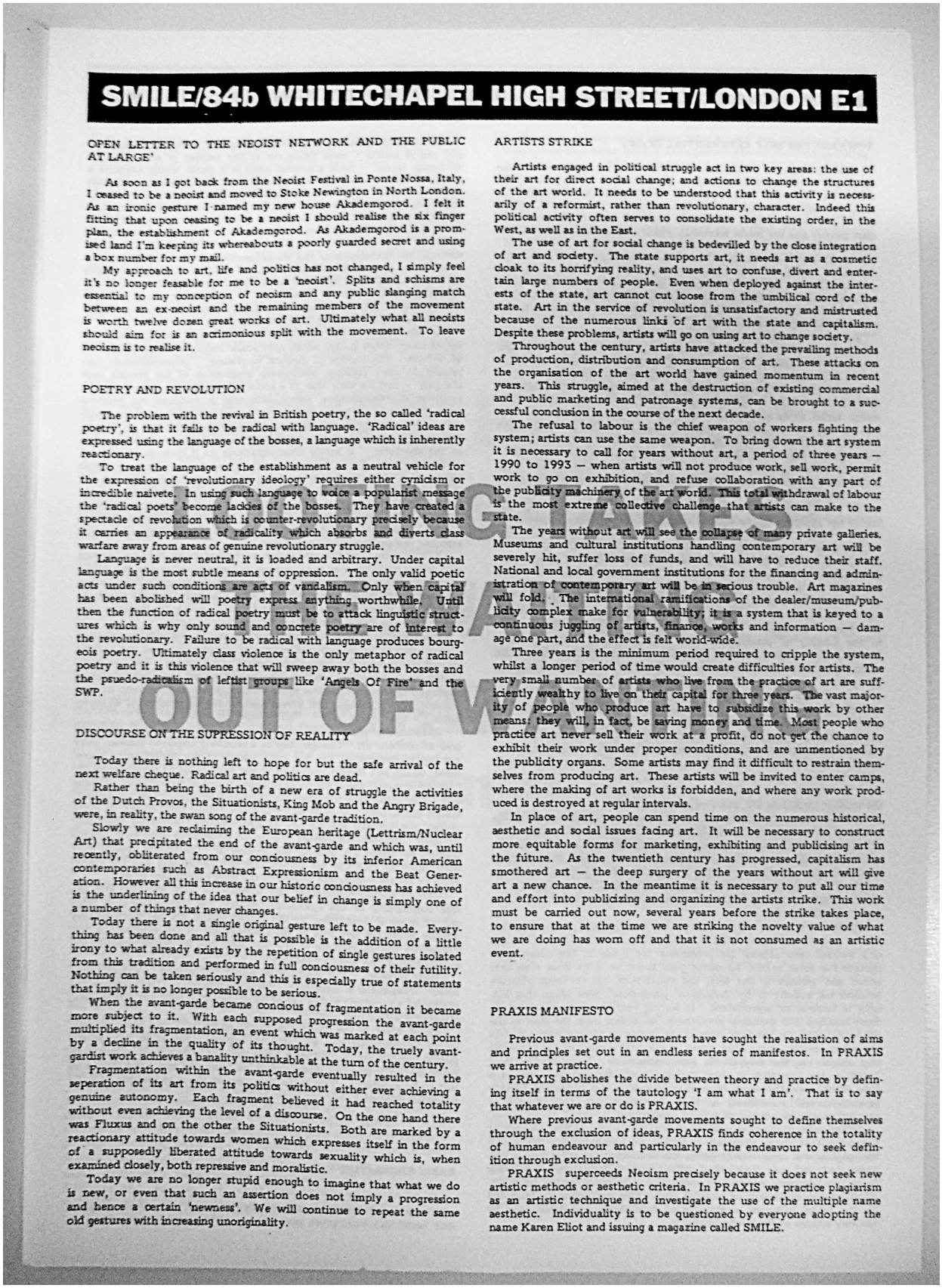


Abb. 31: Stewart Home und Gabrielle Quinn, Ohne Titel, 1987
Performance im Parachute Club in Aldershot
Abbildung verwendet von Stewart Homes Facebook-Seite: https://www.facebook.com/stewarthome1/photos/a.123930974459543.1073741835.120661491453158/148366295349344/?type=3&theater (abgerufen am 13.04.2020)
Foto: Dave Tiffen, Courtesy Stewart Home

Abb. 32: Stewart Home, *Water Symphony*, 1987
Live Art Event um 1987 im Parachute Club, Aldershot
Abbildung verwendet von Stewart Homes Facebook-Seite: https://www.facebook.com/stewarthome1/photos/a.123930974459543.1073741835.120661491453158/206664932852813/?type=3&theater (abgerufen am 13.04.2020)
Foto: Dave Tiffen, Courtesy Stewart Home



SMILE/84b WHITECHAPEL HIGH STREET/LONDON E1

OPEN LETTER TO THE NEOIST NETWORK AND THE PUBLIC AT LARGE'

As soon as I got back from the Neoist Festival in Ponte Nossa, Italy, I ceased to be a neoist and moved to Stoke Newington in North London. As an ironic gesture I named my new house Akademgorod. I felt it fitting that upon ceasing to be a neoist I should realise the six finger plan, the establishment of Akademgorod. As Akademgorod is a promised land I'm keeping its whereabouts a poorly guarded secret and using a box number for my mail.

My approach to art, life and politics has not changed, I simply feel it's no longer feasable for me to be a 'neoist'. Splits and schisms are essential to my conception of neoism and any public slanging match between an ex-neoist and the remaining members of the movement is worth twelve dozen great works of art. Ultimately what all neoists should aim for is an acrimonious split with the movement. To leave neoism is to realise it.

POETRY AND REVOLUTION

The problem with the revival in British poetry, the so called 'radical poetry', is that it fails to be radical with language. 'Radical' ideas are expressed using the language of the bosses, a language which is inherently reactionary.

To treat the language of the establishment as a neutral vehicle for the expression of 'revolutionary ideology' requires either cynicism or incredible naivete. In using such language to voice a popularist message the 'radical poets' become lackies of the bosses. They have created a spectacle of revolution which is counter-revolutionary precisely because it carries an appearance of radicality which absorbs and diverts class warfare away from areas of genuine revolutionary struggle.

Language is never neutral, it is loaded and arbitrary. Under capital language is the most subtle means of oppression. The only valid poetic acts under such conditions are acts of vandalism. Only when capital has been abolished will poetry express anything worthwhile. Until then the function of radical poetry must be to attack linguistic structures which is why only sound and concrete poetry are of interest to the revolutionary. Failure to be radical with language produces bourgeois poetry. Ultimately class violence is the only metaphor of radical poetry and it is this violence that will sweep away both the bosses and the psuedo-radicalism of leftist groups like 'Angels Of Fire' and the SWP.

DISCOURSE ON THE SUPRESSION OF REALITY

Today there is nothing left to hope for but the safe arrival of the next welfare cheque. Radical art and politics are dead.

Rather than being the birth of a new era of struggle the activities of the Dutch Provos, the Situationists, King Mob and the Angry Brigade, were, in reality, the swan song of the avant-garde tradition.

Slowly we are reclaiming the European heritage (Lettrism/Nuclear Art) that precipitated the end of the avant-garde and which was, until recently, obliterated from our conciousness by its inferior American contemporaries such as Abstract Expressionism and the Beat Generation. However all this increase in our historic conciousness has achieved is the underlining of the idea that our belief in change is simply one of a number of things that never changes.

Today there is not a single original gesture left to be made. Everything has been done and all that is possible is the addition of a little irony to what already exists by the repetition of single gestures isolated from this tradition and performed in full conciousness of their futility. Nothing can be taken seriously and this is especially true of statements that imply it is no longer possible to be serious.

When the avant-garde became concious of fragmentation it became more subject to it. With each supposed progression the avant-garde multiplied its fragmentation, an event which was marked at each point by a decline in the quality of its thought. Today, the truely avant-gardist work achieves a banality unthinkable at the turn of the century.

Fragmentation within the avant-garde eventually resulted in the seperation of its art from its politics without either ever achieving a genuine autonomy. Each fragment believed it had reached totality without even achieving the level of a discourse. On the one hand there was Fluxus and on the other the Situationists. Both are marked by a reactionary attitude towards women which expresses itself in the form of a supposedly liberated attitude towards sexuality which is, when examined closely, both repressive and moralistic.

Today we are no longer stupid enough to imagine that what we do is new, or even that such an assertion does not imply a progression and hence a certain 'newness'. We will continue to repeat the same old gestures with increasing unoriginality.

ARTISTS STRIKE

Artists engaged in political struggle act in two key areas: the use of their art for direct social change; and actions to change the structures of the art world. It needs to be understood that this activity is necessarily of a reformist, rather than revolutionary, character. Indeed this political activity often serves to consolidate the existing order, in the West, as well as in the East.

The use of art for social change is bedevilled by the close integration of art and society. The state supports art, it needs art as a cosmetic cloak to its horrifying reality, and uses art to confuse, divert and entertain large numbers of people. Even when deployed against the interests of the state, art cannot cut loose from the umbilical cord of the state. Art in the service of revolution is unsatisfactory and mistrusted because of the numerous links of art with the state and capitalism. Despite these problems, artists will go on using art to change society.

Throughout the century, artists have attacked the prevailing methods of production, distribution and consumption of art. These attacks on the organisation of the art world have gained momentum in recent years. This struggle, aimed at the destruction of existing commercial and public marketing and patronage systems, can be brought to a successful conclusion in the course of the next decade.

The refusal to labour is the chief weapon of workers fighting the system; artists can use the same weapon. To bring down the art system it is necessary to call for years without art, a period of three years — 1990 to 1993 — when artists will not produce work, sell work, permit work to go on exhibition, and refuse collaboration with any part of the publicity machinery of the art world. This total withdrawal of labour is the most extreme collective challenge that artists can make to the state.

The years without art will see the collapse of many private galleries. Museums and cultural institutions handling contemporary art will be severely hit, suffer loss of funds, and will have to reduce their staff. National and local government institutions for the financing and administration of contemporary art will be in serious trouble. Art magazines will fold. The international ramifications of the dealer/museum/publicity complex make for vulnerability; it is a system that is keyed to a continuous juggling of artists, finance, works and information — damage one part, and the effect is felt world-wide.

Three years is the minimum period required to cripple the system, whilst a longer period of time would create difficulties for artists. The very small number of artists who live from the practice of art are sufficiently wealthy to live on their capital for three years. The vast majority of people who produce art have to subsidize this work by other means; they will, in fact, be saving money and time. Most people who practice art never sell their work at a profit, do not get the chance to exhibit their work under proper conditions, and are unmentioned by the publicity organs. Some artists may find it difficult to restrain themselves from producing art. These artists will be invited to enter camps, where the making of art works is forbidden, and where any work produced is destroyed at regular intervals.

In place of art, people can spend time on the numerous historical, aesthetic and social issues facing art. It will be necessary to construct more equitable forms for marketing, exhibiting and publicising art in the future. As the twentieth century has progressed, capitalism has smothered art — the deep surgery of the years without art will give art a new chance. In the meantime it is necessary to put all our time and effort into publicizing and organizing the artists strike. This work must be carried out now, several years before the strike takes place, to ensure that at the time we are striking the novelty value of what we are doing has worn off and that it is not consumed as an artistic event.

PRAXIS MANIFESTO

Previous avant-garde movements have sought the realisation of aims and principles set out in an endless series of manifestos. In PRAXIS we arrive at practice.

PRAXIS abolishes the divide between theory and practice by defining itself in terms of the tautology 'I am what I am'. That is to say that whatever we are or do is PRAXIS.

Where previous avant-garde movements sought to define themselves through the exclusion of ideas, PRAXIS finds coherence in the totality of human endeavour and particularly in the endeavour to seek definition through exclusion.

PRAXIS superceeds Neoism precisely because it does not seek new artistic methods or aesthetic criteria. In PRAXIS we practice plagiarism as an artistic technique and investigate the use of the multiple name aesthetic. Individuality is to be questioned by everyone adopting the name Karen Eliot and issuing a magazine called SMILE.

Abb. 33: Stewart Home, *SMILE* 8, 1985
Erste Seite der achten Ausgabe von Stewart Homes *SMILE* Magazin mit dem offenen Brief zu seinem Austritt aus dem Neoism, dem ersten Manifest von PRAXIS und dem Plagiat von Gustav Metzgers Text zu den *Years without Art* unter dem Titel *ARTISTS STRIKE*
(Literaturverzeichnis: Home 1985 (SHA); PRAXIS 1985 (SHA); Home / Metzger 1985 (SHA))
Courtesy Victoria and Albert Museum, London / Courtesy Stewart Home

Abb. 34: Stewart Home und Pete Horobin, *Neoist Foot Fetish Shoe Exchange*, 1984
Filmstills, Super 8 Film, aufgenommen am 4. Juni 1984 an der Tower Bridge in London
Filmstills erstellt aus dem Video auf Stewart Homes Youtube-Kanal: https://www.youtube.com/watch?v=-TbX1CjnGao (abgerufen am 13.04.2020)
© Stewart Home, Pete Horobin, Courtesy Stewart Home

Abb. 35: Stewart Home und Pete Horobin, *Baby Cart Goes To Lumsden*, 1984
Filmstills, Super 8 Film, aufgenommen 1984 in Schottland
Filmstills erstellt aus dem Video auf Stewart Homes Vimeo-Kanal: https://vimeo.com/157772952 (abgerufen am 13.04.2020)
© Stewart Home, Pete Horobin, Courtesy Stewart Home

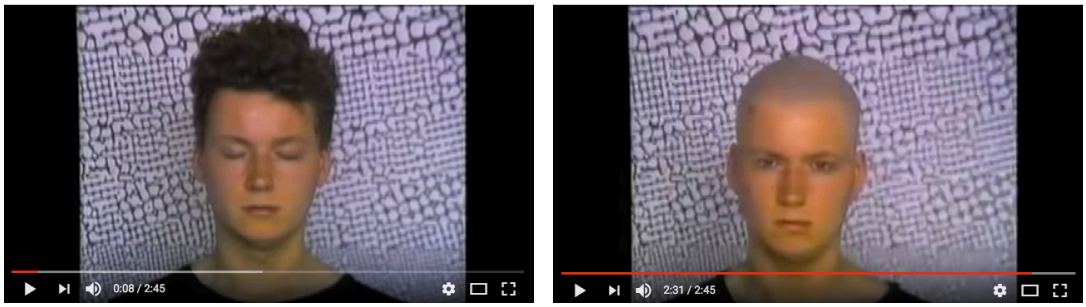


Abb. 36: Stewart Home und Pete Horobin, *The Eighties*, 1986
Filmstills, Super 8 Film, aufgenommen in Dundee (Schottland) am 6. Mai 1986
Filmstills erstellt aus dem Video auf Stewart Homes Youtube-Kanal: https://www.youtube.com/watch?v=R56-r--VjLE (abgerufen am 13.04.2020)
© Stewart Home, Pete Horobin, Courtesy Stewart Home

Abb. 37: *Ruins of Glamour, Glamour of Ruins,* 1986
Installationsansichten, Gruppenausstellung von Glyn Banks, Ed Baxter, Simon Dickason, Karen Eliot (alias Stewart Home), Gabriel, Andy Hopton, Tom McGlynn, Stefan Szczelkum und Hannah Vowles, vom 3. bis 20. Dezember 1986 in der Chisenhale Gallery, London
Abbildungen verwendet von der Art in Ruins Homepage: https://artinruins.net/our-wonderful-culture/glamour-of-ruins/ruins-of-glamour/ (abgerufen am 13.04.2020)
Courtesy Art in Ruins

ipulate the media to absorb these as "News" and via the news media to distribute these images into hundreds of thousands of ordinary homes to see if it stays art, mutates or just what the implications of elite verus popular are."

COUM caused a major scandal in 1976 over their ICA (London) exhibition "Prostitution" which consisted of documentation of Cosey Fanni Tutti's activities as a model for pornographic magazines. The press was outraged and questions were raised in Parliament. COUM's use of shock tactics were absorbed into the punk movement, with whom the group had direct links via their activities as "Throbbing Gristle" (an industrial music band).

Punk

Punk has been to date, the last 'great' cultural movement. Its practitioners took numerous styles and ideas from the past and recombined them to create something that was apparently "new". Style is here of primary importance, since the punk movement was intent on situating itself in the media discourse. Punk lyrics broke down narrative into a series of quoteable slogans, and many punk songs were based on themes taken straight from news headlines ("Career Opportunities" by the Clash and "Gary Gilmore's Eyes" by the Adverts immediately spring to mind). Just as punk consisted of a series of quotations from past styles, so it was itself easily quoteable. Hence its success. The media is not 'prepared' to 'deal' with 'difficult' ideas.

Conclusions

While the media continues to plagiarise itself, we too are forced to plagiarise the media in an attempt to be heard. For the time being we will content ourselves with plans of 'kidnapping' media discourse. If this strategy fails, we may find silence (or armed assault on communication centres) more to our taste. Time will tell.

Klaos Oldanburg (written 1987, previously unpublished).

ART STRIKES

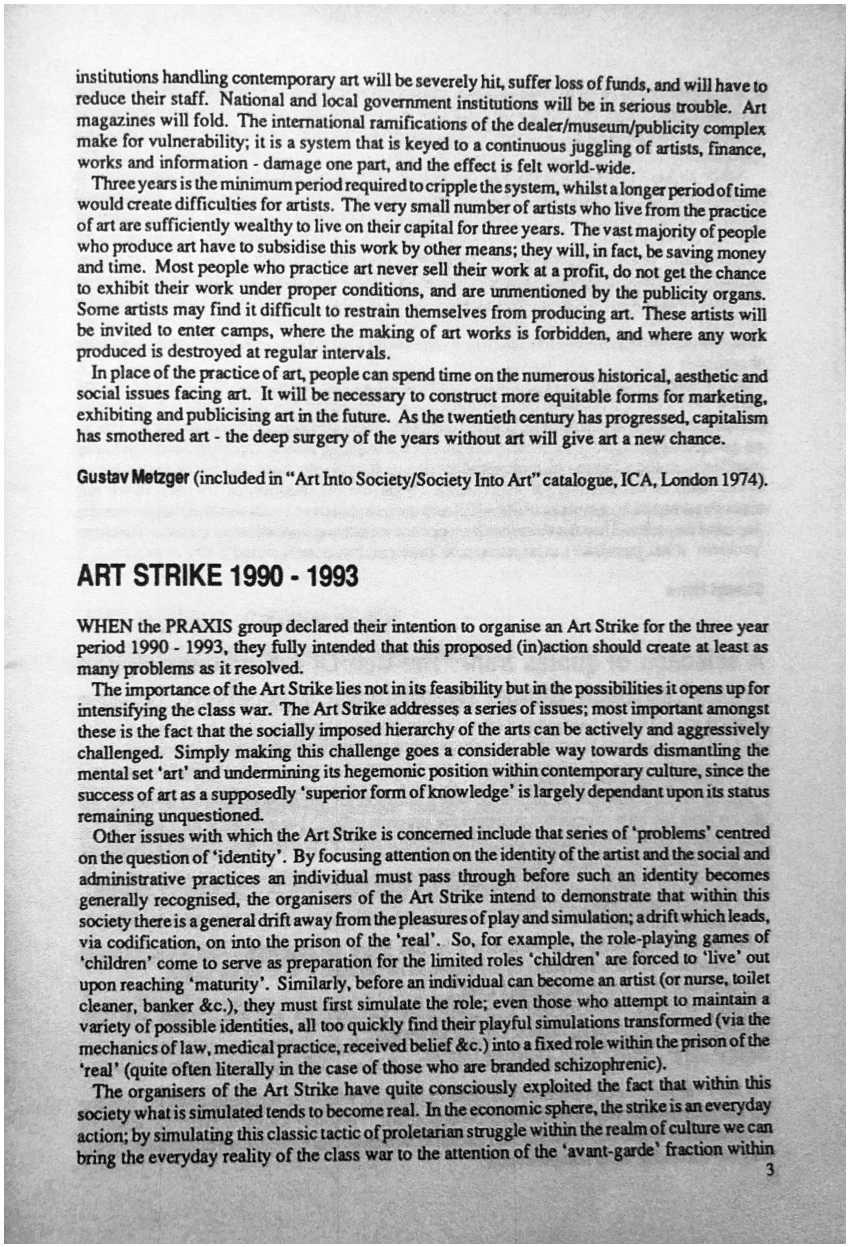
IN his section of the 'Art Into Society/Society Into Art' catalogue (ICA, London 1974), Gustav Metzger issued a call for a three year strike by artists. Metzger believed that if artists acted in solidarity, they could destroy those institutions (such as Cork Street) which had a negative effect on artistic production. Metzger's strike failed because he was unable to mobilise support from other artists.

During martial law in Poland, artists refused to exhibit their work in state galleries, leaving the ruling elite without an official culture. For months the art galleries were empty. Eventually some mediocre artists were discovered, who were prepared to take advantage of this situation, and their work was shown. The Polish intelligentsia immediately organised an effective boycott of openings, denying the art an audience and the bureaucracy any credibility.

In 1985 the PRAXIS group proposed an art strike for the three years between 1990 and 1993. In 1986 this proposal was extended to a more generalised 'refusal of creativity'. The idea was not to destroy the art world. PRAXIS doubted that enough solidarity existed between artists for such a strategy to work. Instead, PRAXIS were interested in how they, and many other 'activists', had created identities based on the supposed 'superiority' of their 'creative' and/or political actions to the leisure and work pursuits of the social majority. This belief in individual superiority was seen as impeding a rigorous critique of the reigning society. Put bluntly, those whose identity is based on 'their opposition' to the world as it is, have a vested interest in maintaining the status quo. To change the world it is necessary to abandon those character traits that aid survival in capitalist society.

Stewart Home (written 1987, previously unpublished).

Abb. 38: Stewart Home, *Art Strikes*, 1987
Kunststreik-Manifest, abgedruckt im Sammelband *Plagiarism. Art as Commodity and Strategies for its Negation*, London 1987
(Literaturverzeichnis: Home 1987d)
Abbildung rechtefrei



institutions handling contemporary art will be severely hit, suffer loss of funds, and will have to reduce their staff. National and local government institutions will be in serious trouble. Art magazines will fold. The international ramifications of the dealer/museum/publicity complex make for vulnerability; it is a system that is keyed to a continuous juggling of artists, finance, works and information - damage one part, and the effect is felt world-wide.

Three years is the minimum period required to cripple the system, whilst a longer period of time would create difficulties for artists. The very small number of artists who live from the practice of art are sufficiently wealthy to live on their capital for three years. The vast majority of people who produce art have to subsidise this work by other means; they will, in fact, be saving money and time. Most people who practice art never sell their work at a profit, do not get the chance to exhibit their work under proper conditions, and are unmentioned by the publicity organs. Some artists may find it difficult to restrain themselves from producing art. These artists will be invited to enter camps, where the making of art works is forbidden, and where any work produced is destroyed at regular intervals.

In place of the practice of art, people can spend time on the numerous historical, aesthetic and social issues facing art. It will be necessary to construct more equitable forms for marketing, exhibiting and publicising art in the future. As the twentieth century has progressed, capitalism has smothered art - the deep surgery of the years without art will give art a new chance.

Gustav Metzger (included in "Art Into Society/Society Into Art" catalogue, ICA, London 1974).

ART STRIKE 1990 - 1993

WHEN the PRAXIS group declared their intention to organise an Art Strike for the three year period 1990 - 1993, they fully intended that this proposed (in)action should create at least as many problems as it resolved.

The importance of the Art Strike lies not in its feasibility but in the possibilities it opens up for intensifying the class war. The Art Strike addresses a series of issues; most important amongst these is the fact that the socially imposed hierarchy of the arts can be actively and aggressively challenged. Simply making this challenge goes a considerable way towards dismantling the mental set 'art' and undermining its hegemonic position within contemporary culture, since the success of art as a supposedly 'superior form of knowledge' is largely dependant upon its status remaining unquestioned.

Other issues with which the Art Strike is concerned include that series of 'problems' centred on the question of 'identity'. By focusing attention on the identity of the artist and the social and administrative practices an individual must pass through before such an identity becomes generally recognised, the organisers of the Art Strike intend to demonstrate that within this society there is a general drift away from the pleasures of play and simulation; a drift which leads, via codification, on into the prison of the 'real'. So, for example, the role-playing games of 'children' come to serve as preparation for the limited roles 'children' are forced to 'live' out upon reaching 'maturity'. Similarly, before an individual can become an artist (or nurse, toilet cleaner, banker &c.), they must first simulate the role; even those who attempt to maintain a variety of possible identities, all too quickly find their playful simulations transformed (via the mechanics of law, medical practice, received belief &c.) into a fixed role within the prison of the 'real' (quite often literally in the case of those who are branded schizophrenic).

The organisers of the Art Strike have quite consciously exploited the fact that within this society what is simulated tends to become real. In the economic sphere, the strike is an everyday action; by simulating this classic tactic of proletarian struggle within the realm of culture we can bring the everyday reality of the class war to the attention of the 'avant-garde' fraction within

3

the bourgeoisie (and thus force academics, intellectuals, artists &c., to demonstrate whose side they are really on). At present the class struggle is more readily apparent in the consumption of culture (cf. Bourdieu) than in its production; the Art Strike is in part an attempt to redress this imbalance.

While strikes themselves have traditionally been viewed as a means of combating economic exploitation, the Art Strike is principally concerned with the issue of political and cultural domination. By extending and redefining traditional conceptions of the strike, the organisers of the Art Strike intend to increase its value both as a weapon of struggle and a means of disseminating proletarian propaganda. Obviously, the educative value of the strike remains of primary importance; its violence helps divide the classes and leads to a direct confrontation between antagonists. The deep feelings aroused by the strike bring out the most noble qualities of the proletariat. Thus both the General Strike and the Art Strike should be understood in terms of social psychology, as intuitive mental pictures rather than actions which have been rationally theorised.

In 1985, when the PRAXIS group declared their intention to organise an Art Strike for the period 1990 - 1993, it resolved the question of what members of this group should do with their time for the five year period leading up to the strike. This period has been characterised by an on-going struggle against the received culture of the reigning society (and has been physically manifested in the adoption of multiple identities such as Karen Eliot and the organisation of events such as the Festival Of Plagiarism). What the organisation of the Art Strike left unresolved was how members of PRAXIS and their supporters should use their time over the period of the strike. Thus the strike has been positioned in clear opposition to closure - for every 'problem' it has 'resolved', at least one new 'problem' has been 'created'.

Stewart Home

A selection of quotes from "The Cult Of Art: against art and artists" by Jean Gimpel (Weddenfield & Nicolson, London 1969).

' "I will not be a civil servant - never!"

All my father's attempts to inspire me with a vocation for government service by telling me stories from his own experience achieved the opposite effect. I was filled with nausea at the thought of being a prisoner in an office, no longer the master of my own time, compelled to devote my life's energy to filling in forms.

I was then only twelve... One day it became clear to me that I would become a painter, an artist...

At first my father was speechless.

"A painter, an artist?"

He doubted my sanity and wondered if he had heard me correctly. And when I finally convinced him of the seriousness of my intention he opposed it with all his might.

"An artist? No - never as long as I live!"

There the matter rested for both sides. My father had said "no" and that, for him, was that. While I obstinately refused to take "no" for an answer.'

Adolf Hitler "Mein Kampf", cited by Gimpel.

"In the West since romanticism certain types of introvert who were incapable of fitting into the normal pattern of society have chosen to become artists. They have sought to avoid the pressures of the external world and to escape into the life of bohemia. Such people are maladjusted: what they have found in art is compensation."

4

Abb. 39: Stewart Home, *Art Strike 1990–1993*, 1989
Kunststreik-Manifest, abgedruckt in *Art Strike Handbook*, London 1989
(Literaturverzeichnis: Home 1989b)
Abbildung rechtefrei

1990–1993 ART STRIKE

WE CALL ON ALL CULTURAL WORKERS TO PUT DOWN THEIR TOOLS and cease to make, distribute, sell, exhibit, or discuss their work from 1 January 1990 to 1 January 1993. We call for all galleries, museums, agencies, 'alternative' spaces, periodicals, theatres, art schools &c., to cease all operations for the same period.

Art is conceptually defined by a self-perpetuating elite and marketed as an international commodity. Those cultural workers who struggle against the reigning society find their work either marginalised or else co-opted by the bourgeois art establishment.

To call one person an 'artist' is to deny another the equal gift of vision; thus the myth of 'genius' becomes an ideological justification for inequality, repression and famine. What an artist considers to be his or her identity is a schooled set of attitudes; preconceptions which imprison humanity in history. It is the roles derived from these identities, as much as the art products mined from reification, which we must reject.

Unlike Gustav Metzger's Art Strike of 1977–1980, our intention is not to destroy those institutions which might be perceived as having a negative effect on artistic production. Instead, we intend to question the role of the artist itself and its relation to the dynamics of power within capitalist society.

Donations, letters of support, testimonials, enquiries &c., may be sent to either of the following addresses:

Art Strike Aktion Committee (California)
PO Box 170715
CA 94117–170715
USA

Art Strike Action Committee (UK)
BM Senior
London
WC1N 3XX
UK

If you require a reply, please enclose an SAE (SASE) or IRCs.

DEMOLISH SERIOUS CULTURE

'The civilisations of the next millenium will wonder how our society ... could take so passionate an interest in problems as futile as those of art, just as we now wonder how the civilisations of Byzantium in 1453 could take so passionate an interest in the sex of the angels.'
Jean Gimpel

'The bourgeois must be deprived of the opportunity to "buy up art for his justification". Art should altogether get a sound thrashing.'
Richard Huelsenbeck

'Art is a cognitive swindle.'
Henry Flynt

'Art is a fetish. As this is so, so mystification becomes part of the concept of art... art is nothing over and above what the bourgeoisie classifies as art, that is its meaning, but, from inside the category, such a thought is intolerable because it dismantles the beliefs that go with entering into the activities of the category. These beliefs posit the objective superiority of the form of life which celebrates them, and the social group which is implicated. It is out of this sort of logical mystification that the category art emerged in the first place, that is, as an attempt on the part of the old order in society to make out its life was somehow committed to a superior form of knowledge.'
Roger L. Taylor

'The world in its objective systematic and art in its subjective systematic exchange their significations. This is their homologous situation. Art is assigned there in all lucidity: it can only signify the world on the basis of a structural affinity that simultaneously marks the fatal character of its *integration*.

Only recognition of this structural homology between a systematized world and an art that is itself serial in its most profound exercise permits one to grasp this contradiction of modern art – which is deplored everywhere, even by artists themselves, as a fatality. Modern art wishes to be negative, critical, innovative and a perpetual surpassing, as well as immediately (or almost) assimilated, accepted, integrated, consumed. One must surrender to the evidence: art no longer contests anything, if it ever did. Revolt is isolated, the malediction "consumed". All the more reason there would seem to be, then, to abandon all nostalgia, resign negativity, and admit finally that it is in the very movement of its authenticity, in systematizing itself according to a formal constraint, in constituting itself according to a play of successive differences, that the work of art offers itself of its own initiative as immediately integrable in a global system that conjugates it like any other object or group of objects.'
Jean Baudrillard

'Artists are murderers'
Tony Lowes

STRIKE OUT BEFORE YOU'RE STRUCK OUT

1990–1993 THE YEARS WITHOUT ART

Abb. 40: ASAC (California / UK), *1990-1993 Art Strike / Demolish Serious Culture*, undatiert
Undatierter Art Strike Flyer mit dem *Demolish Serious Culture* Manifest von Stewart Home u.a. sowie Zitaten von Jean Gimpel, Richard Huelsenbeck, Henry Flynt, Roger L. Taylor, Jean Baudrillard und Tony Lowes (Literaturverzeichnis: ASAC (California / UK) undatiert (SHA))
Courtesy Victoria and Albert Museum, London / Courtesy Stewart Home

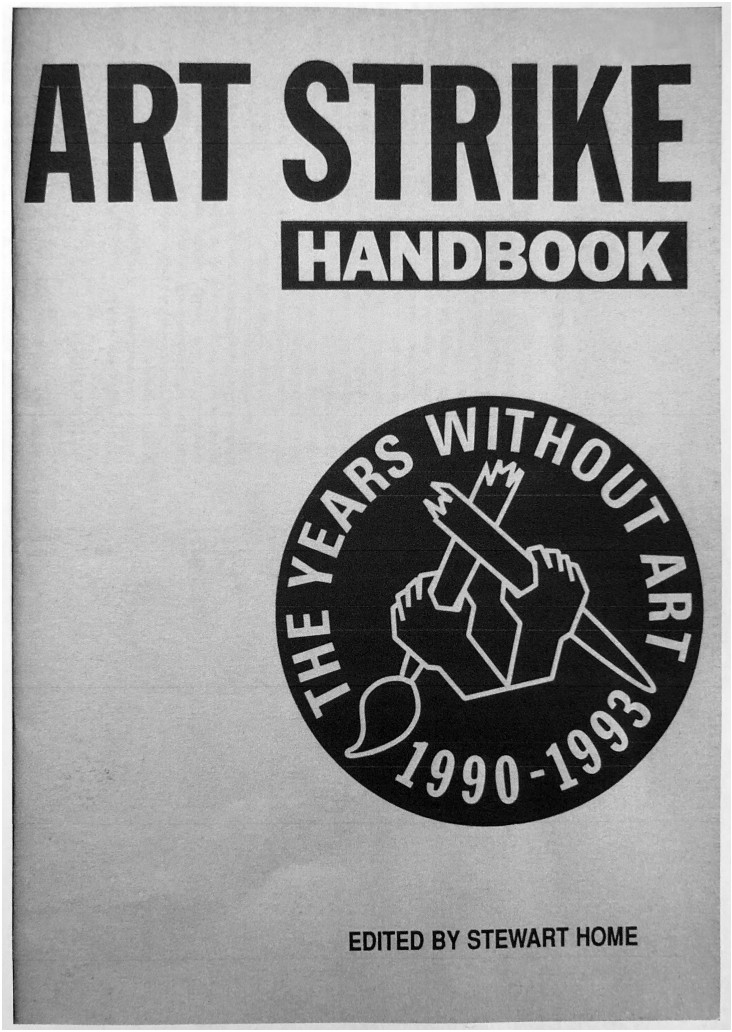


Abb. 41: Stewart Home (Hrsg.): *Art Strike Handbook*, London 1989
(Literaturverzeichnis: Home 1989)
Abbildung rechtefrei

Abb. 42: ASACs, *Art-Strike*-Anstecker, um 1989
Abbildung verwendet von Stewart Homes Homepage: https://www.stewarthomesociety.org/artstrik.htm (abgerufen am 13.04.2020)
Abbildung rechtefrei, Courtesy Stewart Home

Last Gasp of the ASAC East Coast USA

This text was drafted immediately before 1990 and is being distributed from P.O. Box 22142, Baltimore MD 21203. The Art Strike Action Committee which operated from this P.O. Box has ceased to "exist" with the beginning of the strike and will suspend its actions of public agitation and debate over "political" and "cultural" questions. The P.O. Box will remain open and revert to use by its former owners who will mail one copy of this text and one Art Strike flyer to anyone who writes concerning the Art Strike. This is basically to get such correspondents off their backs. The primary functions of the Art Strike, as formulated by the various groups involved, were to increase the presence of critical political attitudes in certain sections of the political and art communities, make the cynical positions of certain careerist hacks less tenable, and to demoralize any naive "artists" who might otherwise go their entire lives without having the content of their religious/ruling class attitudes called into question. On all these counts, the pre-strike response has shown hilarious success. On the other hand, there has been an unfortunate momentum, internal and external, to mystify the strike by comparisons with other cultural events (of course, in a certain sense the strike is a "cultural event," albeit one which reverses the values put forth by nearly all other "culture"). The most typical formation is to see the Strike's primary organizers as "Artists" for whom the public strike is a "conceptual art piece." The mystifying actions of some organizers have tended to promote this reading, most notably those who have acted without anonymity and those who have "æsthetically elaborated" the Strike, fetishizing it. It is apparent that the socially constructed attitudes which surround "Art" are well reinforced in certain populations and many people find it difficult to shift away from them.

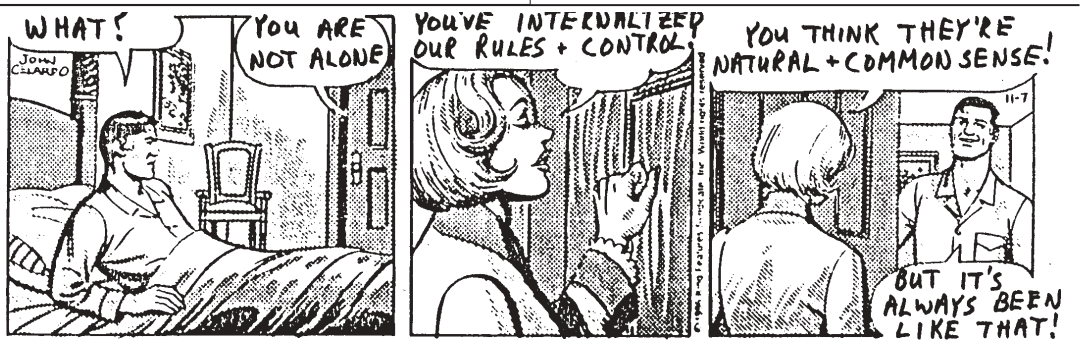
USE NON-PARTICIPATION

What Would Be the Role of the University?

Education in general and the university in particular are part of the web of domination and have to be destroyed if we are to be free. As technology, the systematic science of relating to the world through artifice, has developed, artificial "knowledge" has come to replace experiential knowledge. We "learn" by reading or listening to the words of experts or performing a set of prescribed rituals called experiments in a totally artificial environment called a laboratory (and this only after we've taken in enough of the words of the experts). In fact, we are taught to believe that what we "know" is what authority tells us is true and that this is more trustworthy than our own experience.

So the university is nothing more than an indoctrination center for training us to accept authority and the dominant ideology. There may, indeed, be material in a university that can be used in the undermining of authority, but it has to be used in a way that utterly undermines the university itself, a way that counters the dominant ideology with the knowledge that comes from direct lived experience. And ultimately, that means destroying all universities and schools along with the rest of the web of domination.

[Karen Eliot

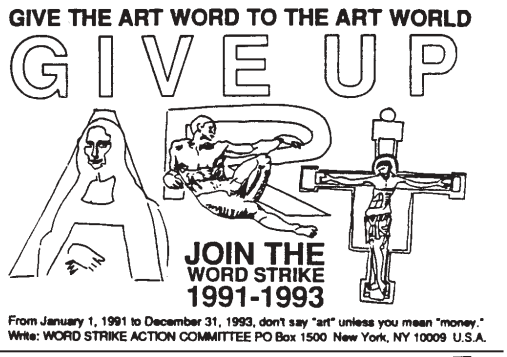


A Sentence for the Culture Industry

We cannot get out of your shadow and we know that; and we know that we love the shadowy pleasures of your dominion—not the way you do, taking your own products as omens of liberty, but loving helplessly, entranced, loving the levers of your control; also, we know that we are the same as you because we are *of* you, born of your rib, inconceivable without you, that is, we know that we are corrupt, paranoid, and parasitic; and finally we know that we want more than anything else to oppose you and that is why we are creating this conceptual suicide, this passionate act of love. [ASAC-CA

Suppose you could take away the tics, what would there be left? I consist of tics—there'd be nothing left

A sufferer of Tourette Syndrome



Art Strike Action Committees (ASACs)
ASAC (California), P.O. Box 170715, San Francisco CA 94117 USA

ASAC (United Kingdom), BM Senior, London WC1N 3XX, England
ASAC (Eire), c/o Tony Lowes, Allihies, Bantry, West Cork, Ireland
ASAC (Latin America), C. de Correos 1211, Montevideo Uruguay

2076

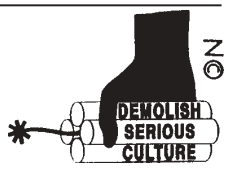


Abb. 43: Zehnte Ausgabe des Newsletters *YAWN*, 1. Februar 1990, S. 2076
Unten rechts das von Stewart Home und Mark Pawson designte *Art-Strike*-Logo, entwickelt nach dem von Henry Flynt plagiierten Zitat „Demolish Serious Cultre". Darüber die Anzeige zum *Word Strike* von Mark Bloch
(Literaturverzeichnis: YAWN)
Abbildung rechtefrei

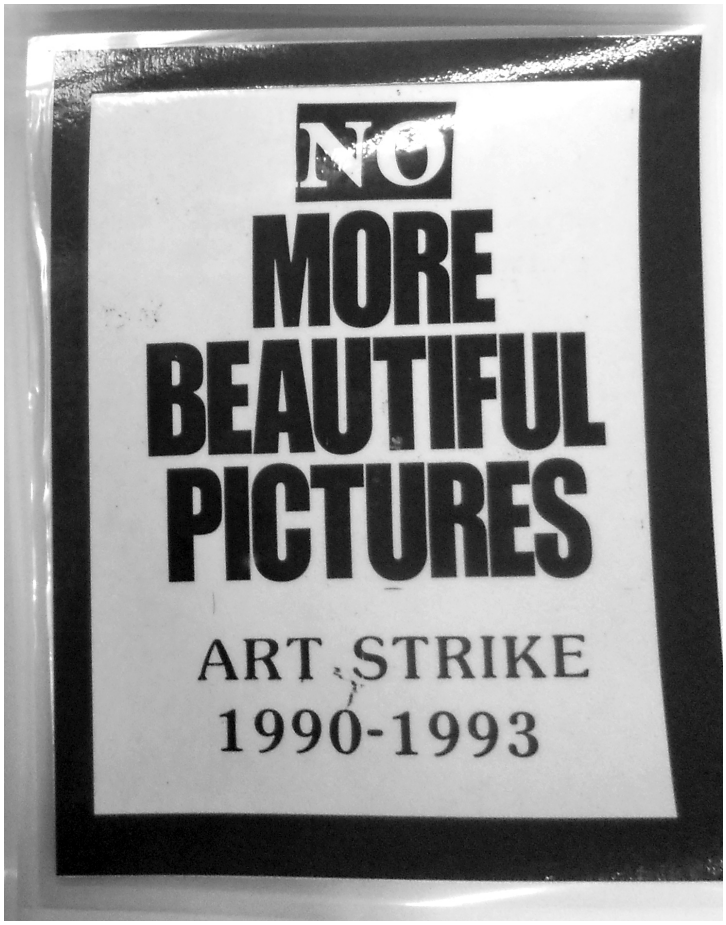


Abb. 44:
Laminierte Kopie eines *Art-Strike*-Posters, entstanden 1989 während *der Art Strike Mobilization Week* in San Francisco (USA)
Courtesy Victoria and Albert Museum, London / Courtesy Stewart Home

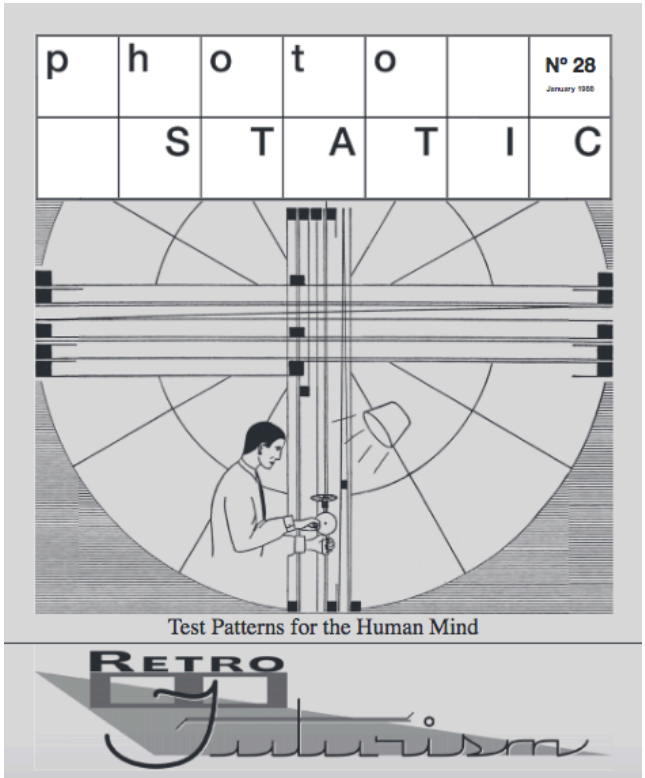
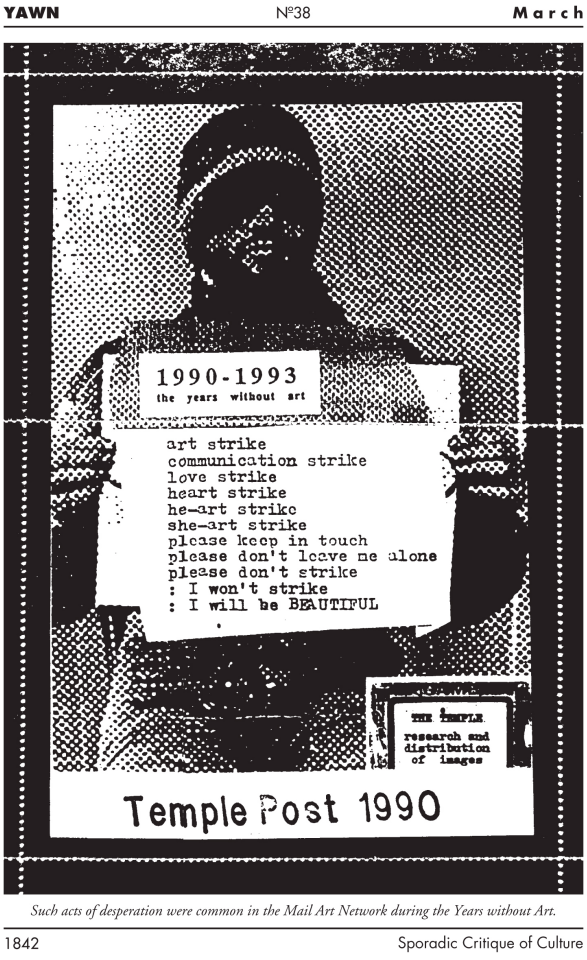


Abb. 45: *PhotoStatic/Retrofuturism* 28, Januar 1988
Erste Ausgabe von *PhotoStatic* mit dem Supplement *Retrofuturism*, herausgegeben von Lloyd Dunn
(Literaturverzeichnis: PhotoStatic/Retrofuturism 28)
Abbildung rechtefrei, Courtesy Lloyd Dunn



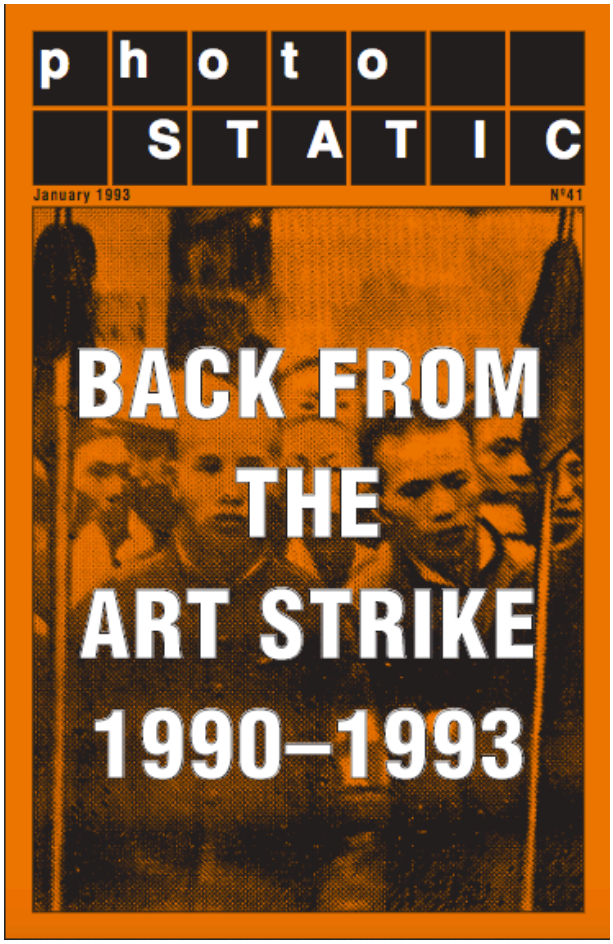


Abb. 46 (links): Anonym, *Temple Post 1990*, 1990
Kunststreik-Beitrag aus dem Mail Art Network, veröffentlicht in der 38. Ausgabe von *YAWN*, März 1993, S. 1842
(Literaturverzeichnis: YAWN)
Abbildung rechtefrei

Abb. 47 (rechts): *PhotoStatic* 41, Januar 1993
Letzte Ausgabe von *PhotoStatic* nach dem *Art Strike*, herausgegeben von Lloyd Dunn
(Literaturverzeichnis: PhotoStatic 41)
Abbildung rechtefrei, Courtesy Lloyd Dunn

Abb. 48: Erste Ausgabe des Newsletters *YAWN*, 15. September 1989, S. 2055-2056
Im Newsletter veröffentlicht Tony Lowes Manifest *Give up Art, Save the Starving* (1986)
(Literaturverzeichnis: Lowes 1989)
Abbildung rechtefrei

YAWN

SPORADIC CRITIQUE OF CULTURE №1
September 15, 1989

YAWN is a sporadic communiqué which seeks to provide a critical look at our culture in all its manifestations. **YAWN** welcomes responses from its readers, especially those of a critical nature. Be forewarned that anything sent to **YAWN** may be considered for inclusion in a future issue. Submissions are welcome and encouraged. Monetary donations are requested to help defray costs. Subscriptions to **YAWN** are available for $10 (cash or unused stamps) for one year by first class mail. All content is archived at http://yawn.detritus.net/.

ART STRIKE 1990—1993

We call for all artists in the U.S. to put down their tools and cease to make, distribute, sell, exhibit or discuss their work from January 1, 1990 to January 1, 1993. We call for all galleries, museums, agencies, alternative spaces, periodicals, theaters, art schools etc., to cease all operations for the same period.

Art is conceptually defined by a self-perpetuating elite and is marketed as an international commodity; the activity of its production has been mystified and co-opted; its practitioners have become manipulable and marginalized through self-identification with the term "artist" and all it implies.

To call one person an artist is to deny another an equal gift of vision; thus the myth of "genius" becomes an ideological justification for inequality, repression and famine. What an artist considers to be his or her identity is simply a schooled set of attitudes; preconceptions which imprison humanity in history. It is the roles derived from these identities, as much as the art products mined from this reification, which we must reject.

Unlike Gustav Metzger's Art Strike of 1977 to 1980, our purpose is not to destroy those institutions which might be perceived as having a negative effect on artistic production. Instead, we intend to question the role of the artist itself and its relation to the dynamics of power within our specific culture.

Everybody knows what's wrong

We call this Art Strike because, like any general strike, the real reasons being discussed are ones of economics and self-determination. We call this Art Strike in order to make explicit the political and ethical motivations for this attempted large-scale manipulation of alleged "esthetic" objects and relationships. We call this Art Strike to connote and encourage active rather than passive engagement with the issues at hand.

GET IT OUT OF YOUR SYSTEM

Art Strike will fail for many reasons, not the least of which is that it's a bad idea. But Art Strike raises a number of questions worth asking. Is there an attitude inherent in self-identification as an "artist" which implies that art-making is in itself a sufficient response to cultural issues? Is there an implication that the "artist" identity somehow absolves one from responsibility for cultural conditions? What are the possibilities for real engagement? This is not meant primarily as a critique of "art for art's sake" but rather as a critique of the perception that a class of artists exists as an independent social class. What are the priorities of the people who are calling for Art Strike? Does Art Strike, as a method for prompting dialogue concerning issues of personal productivity, commodity dynamics and cultural identity, conflict with the needs and priorities of artists who identify themselves primarily as feminists, hispanics, blacks, gays, etc.? Is Art Strike in any form a good idea?

ANY PART OF **YAWN** MAY BE REPRODUCED IN ANY FORM WHATSOEVER, EVEN WITHOUT ACKNOWLEDGEMENT

GIVE UP ART SAVE THE STARVING

Imagine a world in which art is forbidden! Art galleries would close. Books would vanish. Pop stars would shed their glamour overnight. Advertising would cease, television would die. We could refocus our vision not on a succession of false images but on the world as it is. A stillness would fill the air. Art has provided us with fantasy worlds, escapes from reality. For whatever else it is, art is not reality. Soap operas, novels, movies, concerts, the theatre, poetry. None of these are real as a starving child is real, as a town without water is real. Art is the glamorous escape, the transformation that shields us from the world we live in. Injustice, endemic disease, famine, war. These are real. Art has replaced religion as the opiate of the people just as the artist has replaced the priest as the spokesman of the spirit. Once men reached inside themselves to find God. Now they find art. We are regulated by our addictions and art has become an addiction. We struggle through life in a drugged dream, searching for escape, for brighter fantasies, longer voyages of imagination, louder music. Another man's life is always more interesting than our own. It is only those who have given up art who can experience the true nature of creation. Now a self-perpetuating elite market art as a commodity for the wealthy who have everything while making the artists themselves rich beyond their wildest dreams. Art is money. It is ironic that the myth of the artist celebrates suffering while it is those who have never heard of art, the poor and wretched of our earth, who truly suffer. To call one man an artist is to deny another the equal right of vision. Paint all the painting black and celebrate the dead art, there is no booze in hell. We turn away from mountains of food that rot in storage while across the globe men grow too weak to eat because it is time for our favorite TV program. We live up to our knees in blood, wasting not only hours but days—whole lifetimes—in the blind belief that art is good, art is pure, art is its own justification—and a nightmare scourges our planet. Until we end famine there will be no peace. Artists are murderers! Artists are murderers just as surely as the soldier who sights down the barrel of a gun to shoot an unarmed civilian. Without art, life would be unendurable! We would have to transform this world. Overnight, one man's dream can become a nation's future—but we do not seize power because we are enchanted by art. Forbid art and revolution would follow: the withholding of creative action is the only weapon left to men. Seeing and creating are the same activity. Those who create art are also creating the starving. In a world in which art is forbidden the deserts would flower. Give up art. Save the starving.

JOINT PUBLICATION

YAWN
P.O. Box 162
Oakdale IA
52319
2056

Art Strike Action Committee
BM Senior
London WC1N 3XX
UK

Art Strike Action Committee
P.O. Box 170715
San Francisco CA
94117

PhotoStatic/Retrofuturism
Audio & Print Culture
911 N. Dodge St.
Iowa City IA 52245

THEATRE OF SORTS

February 7, 1990

FOR IMMEDIATE RELEASE:

Attention Art-Strikers/Art scabs/Art whatevers:

You are invited to participate in an Anti-Art Performance Festival, Propaganda Bazaar & Exhibition, to be held Saturday, March 31st, at the Artichoke in Cleveland.

This Anti-Art Festival will present non-artistic work by unknown art-strikers of no global and regional significance whatsoever. Here are the guidelines: NO ART!!!

In addition, the festival will adhere to the following underlying principles:

NO CENSORSHIP
NO ENTRANCE FEES
NO PANEL OF DISTINGUISHED JUDGES TO ACCEPT OR REJECT ANYONE'S WORK
NO STIPENDS FOR ANY PARTICIPANTS—ALL PROCEEDS AFTER EXPENSES WILL GO TO THE NORTHEAST OHIO TASK FORCE ON AIDS
NO PRE-FESTIVAL COCKTAIL PARTIES WITH MEDIA GAD-FLIES
NO BORING CRITIQUE SESSIONS
NO CORPORATE SPONSORSHIP

To participate:

1) Do NOT send a resume or any documentation of prior work such as photographs, newspaper articles, audio or video tapes, etc. Nobody cares what you've done in the past.
2) Do NOT fill out any application forms. Paper is a precious natural resource. Why waste it on collecting inconsequential details?
3) Anyone who would like to perform, need only call (216) 762-5018 by March 15 to reserve a space on the performance agenda. This is only to devise a schedule so that performers will know who's up next. Remember, no one will be turned away!
4) Art-strikers who wish to display/trade/barter their propaganda no matter what medium (2-dimensional, 3-dimensional, zines, records, tapes, posters, etc.) need only show up that night. No calls are necessary.

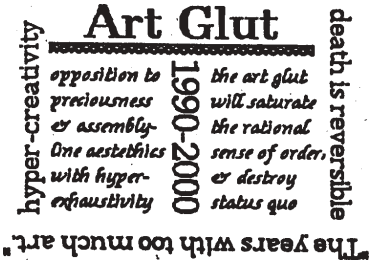
This art-strike action instigated by:

Theatre of Sorts, P.O. Box 80083, Akron OH 44308

Regarding the Great Art Strike (1990–1993) and its Relative Effects

As the movement and the direction are self-explained, cliché of felinic history will be negated at this time, relative to the quantified ratio of analicks located in the jello-sector of Minnteasobauta ruins, a silent burp reverberating off itself, a laughter in the Forest Without Trees. Some would be required to commit the ultimate act, remaining naked in the traffic of fordian Cyperuick speech patterns, smiling incessantly at the shopkeeper's chit-chat and nausea jokes, awaiting the slip (as all the time in art is lost) to come up the chutes of dynamic verbiage, eh? Reality on the planet sucks anyway, so all chimed the karmic-philosophic ditties, *Rot, Reality, Rot*. At that time, the Enervation Factors elevated the adult endgames into Karl Fesser's sassafras cocktail mimics, tucked and sucked only in promotional wieners of gravity, a lack of answers and unscientific indecence. A strike, what a bright idea, he blurts to himself. What brazen and brilliant negative! So the little stir begins. We'll be adjusting the perimeters, giving the so-called straight "art" world the credence it didn't deserve in the first place! We'll set up another wall! Another artsy-fartsy division line, another pointifas of "Us and Them," but this time the blur will come in the "Us," communication is Ism-stained again! The solemn tones and endless trots of useless maddened theories, out of the mouth like burbling brooks, producing an infinite gas-bubble of foul smelling silent wealth, cookbooks! I just want to go Home and turn on the gas, watch "The Mechanic" for the ninth time and have that spot of tea grow into a negative, even thinking beings need some rest from this job, this drudge, this creative process—jeez, I need a vacation, he says to himself? He opens the cookie and finds he always believed everything They trotted out, a little jealous-bug earwigs through his cranial, the welcome-weakness of the idea, ohmy, this creating process and "art" is such a bitch, never stops, and I've set up the Here and There for this area, too. It's not all bad, it has stimulated discussion and self-examination (well that was the Big Something). A breakfast is always euphoric, the tentative support of glimmering hunches, to verify his position in small ways, if it comes to that! We'll tailor the tails and make every creator wag 'em! Those fibrous nerds that feel that the process has no separation, but yet (hee-hee) we'll set up a whole 'nother ball of Elmer's! Eh! Another temple of didactics! Another solid mounting of academical bullshit! As the movement and direction proceeds, the cops bust in the door and scream "freeze! you meaningless voidal! You have the right to remain slick and be an agent for societal change! But any work that remains obscure and obtuse will be held against you, like slimy maggot guts? You have the right to remain marginal and live the rules that don't exist for yourself and I know what I mean, cuff him Dainioh." Across the wide expanse of crumbling cells, the 1% ask themselves—"Oh, 'tis closet, this atomizing musty, I speak to this mind, 'tis the Isness that only is, let's start a revolution? Duh?" The aircraft over the stadium, pages turning alone and fear. God. Do you think this one does for aggrandizement alone? Eh? Guns don't kill. Only the assholes that own 'em do. June 19, 1987, the atomization process began on Earth. The noticeable evidence will ensue in 2002. Eh.

[Waukau, Wisconsin



Art Strike Action Committees (ASACs) and Supporting Publications
ASAC (California), P.O. Box 170715, San Francisco CA 94117 USA
ASAC (United Kingdom), BM Senior, London WC1N 3XX, England
ASAC (Eire), c/o Tony Lowes, Allihies, Bantry, West Cork, Ireland
ASAC (Latin America), C. de Correos 1211, Montevideo Uruguay
Lettre Documentaire, B.P. 249, Bordeaux Cedex, France

2082

Abb. 49: Zwölfte Ausgabe des Newsletters *YAWN*, 1. März 1990, S. 2082
Oben links der Aufruf zum *Anti-Art Festival* des Theatre of Sorts, unten rechts eine Werbeanzeige für *Art Glut*
(Literaturverzeichnis: YAWN)
Abbildung rechtefrei

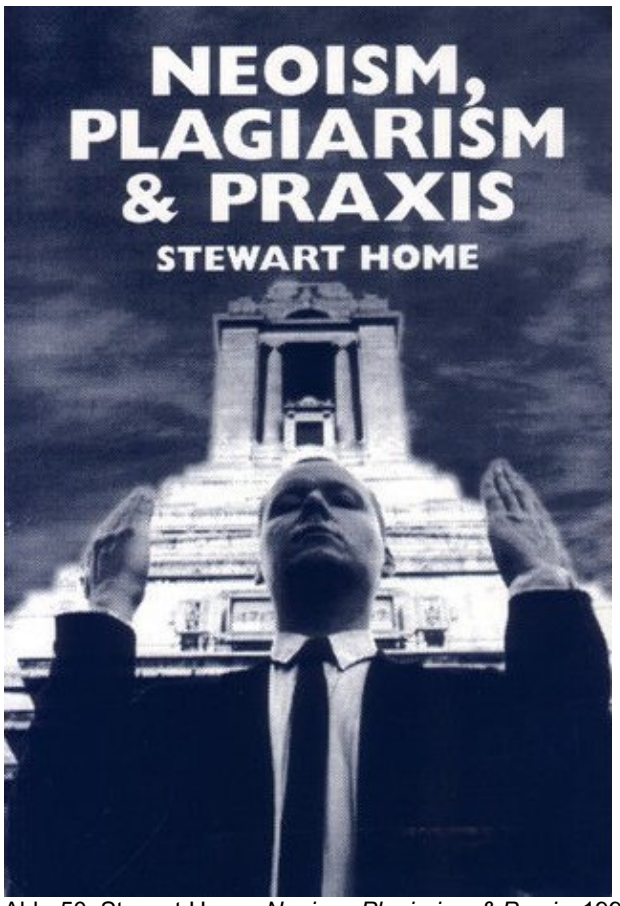


Abb. 50: Stewart Home, *Neoism, Plagiarism & Praxis*, 1995
(Literaturverzeichnis: Home 1995)
Abbildung verwendet von Stewart Homes Homepage: https://stewarthomesociety.org/neoism/neoman.htm (abgerufen am 13.04.2020)
Courtesy Stewart Home

Abb. 51: Neoist Alliance (alias Stewart Home)*, Action Against Stockhausen*, 1993
Levitations-Aktion der Neoist Alliance gegen das Stockhausen-Konzert des Klarinettisten Ian Stuart im Pavilion Theatre (Brighton), Mai 1993
Foto: Mark Baily, Courtesy Stewart Home

Abb. 52: Stewart Home, *Again, A Time Machine*, 2011
Installationsansicht des *Art Strike Beds* in der Retrospektive in White Columns, New York, 21. Oktober-19. November 2011
Abbildung verwendet von der White Columns Homepage: https://www.whitecolumns.org/sections/exhibition.php?id=1248 (abgerufen am 13.04.2020)
© Stewart Home, Courtesy White Columns, New York

Abb. 53: Stewart Home, *Vermeer II*, 1996
Mit roter Farbe bearbeitete Photokopien von Vermeers Gemälden
Abbildung verwendet von Stewart Homes Homepage: https://www.stewarthomesociety.org/7burr.html (abgerufen am 13.04.2020)
© Stewart Home, Courtesy Stewart Home

Abb. 54: Stewart Home / Chris Dorley-Brown, *Becomin (M)other*, 2004 und *The Age of Anti-Ageing*, 2014
Ausstellungsansicht der Ausstellung *The Age of Anti-Ageing. Stewart Home and Chris Dorley-Brown,* 16. Oktober - 7. November 2014, The Function Room, London
Abbildung verwendet aus: Kat. Ausst. The Age of Anti-Ageing 2014, S. 20-21
© Stewart Home, Chris Dorley-Brown, Courtesy Stewart Home / Courtesy The Function Room, London

V.4. Interview

V.4.1. Vorbemerkung der Verfasserin

Das erste Mal durfte ich Gustav Metzger im Sommer 2012 kennenlernen und mit ihm einige interessante Gespräche in seinem Haus in Hackney (London) führen. Als ich ihn im Jahr darauf, im Juli 2013, erneut besuchte, ging es ihm zu diesem Zeitpunkt gesundheitlich leider nicht gut, und er war für einige Zeit in das Median Road Resource Centre in London gezogen. Trotz seiner angeschlagenen Verfassung konnte ich ihn dort interviewen, und ich bin ihm bis heute sehr dankbar dafür, dass er sich so viel Zeit für meine Fragen genommen hat. Das Ergebnis war eine Tonbandaufzeichnung eines dreiteiligen Interviews mit einer Länge von 10 Stunden, die transkribiert 120 Seiten Material ergaben. Um den Inhalt unserer Gespräche im Rahmen dieser Doktorarbeit veröffentlichen zu können, musste ich das Interview an einigen Stellen straffen und kürzen, trotzdem war ich sehr bemüht, „Gustav Metzgers Stimme nicht zu verlieren", und habe einige von ihm gewählte Ausdrücke – oder Abschnitte, bei denen er ins Englische verfiel – so übernommen. Manche Wiederholungen lassen sich durch die Länge unserer Unterhaltungen, aber auch durch Gustav Metzgers angeschlagene Gesundheit erklären. Leider verstarb er im Alter von 90 Jahren am 1. März 2017. Das Interview, das ich mit ihm über die *Years without Art* führen durfte, war eines seiner letzten.

Auch bei Stewart Home bedanke ich mich sehr für die im Herbst 2014 mit mir geführten Interviews über den *Art Strike* sowie für seine Unterstützung zur Auffindung von Quellenmaterial, ohne die diese Arbeit nicht in der Form hätte entstehen können. Obwohl der Künstler während der Entstehung und Veröffentlichung dieser Doktorarbeit ein hilfsbereiter Ansprechpartner blieb, riss unser Kontakt immer wieder ab, weshalb das transkribierte und redigierte Interview nicht mehr, wie ursprünglich vorgesehen, von ihm durchgesehen wurde. Es kann somit nicht veröffentlicht werden und bleibt unpubliziert in meinem Archiv. Ob Home den stellenweisen Kontaktabbruch wählte, um eine Historisierung des *Art Strike*s durch die Hand einer Kunsthistorikerin zu erschweren, oder ob er einfach nur zu sehr mit seinen aktuellen Aktivitäten beschäftigt war, ist schwierig zu sagen. Sollten eventuell Missverständnisse in unserem Gespräch entstanden sein, aus dem ich dennoch in meiner Arbeit zitiere, möchte ich mich im Vorfeld entschuldigen. Obwohl ich bei der Auswertung der Tonbandaufnahme auf mich allein gestellt war, habe ich Homes Aussagen nach bestem Wissen und Gewissen daraus erfasst.

V.4.2. Interview Gustav Metzger

Dreiteiliges Interview mit Gustav Metzger, geführt am 10., 11. und 12. Juli 2013 im Median Road Resource Centre, 25 Median Rd, London

1. Teil, Interview mit Gustav Metzger (GM), 10. Juli 2013

Lena Griesbeck (LG): Die *Years without Art* stellen einen Austritt aus der Kunst dar. Dies könnte begründen, weshalb wissenschaftlich wenig dazu geschrieben wurde. Ich finde es jedoch gerade interessant, diesen Austritt aus der Kunst als künstlerisches Projekt zu sehen. Mich interessiert, wie dieses in seiner Zeit zu verordnen ist, warum keiner daran teilgenommen hat, wie es von anderen gesehen wurde und was Sie direkt überhaupt gemacht haben. Hinzu kommt die Frage, ob sich der institutionskritische Aspekt in Ihrem Werk nach den *Years without Art* verändert hat. Ab wann haben Sie begonnen, sich kritisch mit dem Kunstmarkt auseinander zu setzen?

GM: Ja, das sind sehr schwierige Fragen. Sie meinen wahrscheinlich, dass ich darüber geschrieben habe oder einen Vortrag gehalten habe, so in dieser Richtung ... . Kritisch gegenüber dem Kunstmarkt war ich wohl immer, denn wenn man ein junger Künstler ist, dann ist man natürlich außerhalb des Kunstmarktes. Dann ist man schon fast gezwungen kritisch zu sein.
Ich kann mich erinnern, dass David Bomberg verschiedene Male davon gesprochen hatte, dass in Florenz, oder einer anderen wichtigen italienischen Stadt, Gemälde von einem großen Maler durch die Stadt getragen wurden. Ich glaube, er hat damals von Cimabue gesprochen, irgendeinem der ganz großen Klassiker. Diese Kunst im öffentlichen Raum hat mich sehr interessiert und beeinflusst. Kunst, die sich notwendigerweise gegen Geld und Macht stellt. Es hat mich sehr fasziniert, was Bomberg uns dazu erzählt hat. Bomberg selbst war sehr kritisch gegenüber dem Kunstbetrieb. Er hat als Mensch und als Künstler auch sehr gelitten, da er mehrere Jahrzehnte fast gar nicht oder nur selten ausstellen konnte.

LG: Würden Sie sagen, dass Ihre kritische Auseinandersetzung mit dem Kunstmarkt mit Bomberg begonnen hat?

GM: Das würde ich bestimmt sagen, durch Bomberg ist sehr viel passiert. Das war ein Signal, dass da etwas nicht stimmt. Mit ihm hat es gar nicht gestimmt, er ist am Ende fast wie ein Tier verendet. Die letzten paar Jahre hatte er wenig Geld, fast keine Freunde mehr, hatte lange Zeit so gut wie allein gelebt und sich dann irgendwie mit Alkohol beschäftigt. Das hat ihn natürlich in Schwierigkeiten gebracht.

LG: Ging es ihm schon in der Zeit, als Sie noch sein Schüler waren, so schlecht?

GM: Ja, natürlich. Die letzten Jahre, in denen er am Borough Polytechnic gelehrt hat, hatte er große Schwierigkeiten. Finanziell, gesellschaftlich, im Privatleben, im Familienleben, und so weiter. Die Zurückhaltung der Anerkennung seiner Größe und seiner Qualitäten hat ihn natürlich sehr runter gezogen. Man erwartet ja, dass ein Künstler mit den Jahren mehr und mehr Anerkennung erhält, mehr und mehr Zustimmung, dass sein Leben finanziell und gesellschaftlich irgendwie gestützt wird. Bei Bomberg ist gar nichts davon eingetroffen.

LG: Haben Sie in dieser Zeit auch noch andere Künstler kennengelernt, die so unter dem Kunstmarkt gelitten haben und haben diese Sie beeinflusst?

GM: Ja, da muss ich sofort an Chaim Soutine denken. Bomberg hatte Soutine gekannt, sie waren befreundet. Er hat uns von Soutine erzählt, als Beispiel für einen großen, wichtigen Künstler, der nichts abbekommen hat. Er hat wie verrückt gemalt und sein ganzes Geld für Modelle ausgegeben. Er hatte sich beispielsweise Hühner gekauft, die er als Modelle verwendet hat, und somit Geld ausgegeben, lange Zeit jedoch gar nichts verkauft. Bomberg erzählte mir jedoch, dass eines Tages ein reicher amerikanischer Sammler zu Soutine kam, und so gut wie alles kaufte, was dieser in seinem Atelier hatte. Damit kam Soutine wieder auf die Beine und nachher haben sich auch Galerien für ihn interessiert. Bomberg hat zu uns gesagt, Soutine wäre ein Maler, der uns stark beeinflussen wird, „Soutine is going to influence you more", he told me and probably others, and it was true, quite true until today. Especial Soutine's intensity, the kind of danger, which is immanent in Soutine, has much influenced my own actual painting, and I'm sure drawing, and attitudes towards life. Bomberg told us an artist must be able to suffer from hunger, he told us more than once, and Soutine lived like that, more than Bomberg. Bomberg was one of these men who lived twice, I think, had children. Soutine didn't do any of these things, to my knowledge. So Soutine's life was a bit more dangerous than Bomberg's life.

LG: Haben diese beiden Künstler schon Ihre frühe Malerei beeinflusst und hat der institutionskritische Aspekt damals schon eine Rolle für Sie gespielt?

GM: So einfach war es wohl nicht. Meine frühe Malerei entstand ab 1945 in der Composition Class von Bomberg, dort habe ich das erste Mal richtig gemalt. Vorher habe ich eigentlich nur ein Bild von Bäumen im Hyde Park gemalt. Meine frühen Werke sind glücklicherweise alle erhalten, zumindest der Großteil, wenn Sie diese betrachten, sehen Sie den Einfluss von Soutine und den Einfluss von Meidner, Ludwig Meidner. Es kann sein, wenn Bomberg über Soutine gesprochen hat, dass er dann gesagt hat, wir sollten uns ein Buch anschauen. Es gab bestimmt Bücher über Soutine, in die ich reingeschaut habe, und dadurch direkt beeinflusst wurde.

LG: Würden Sie sagen, dass man den institutionskritischen Aspekt in Ihrer Kunst erstmals bei Ihrer Malerei auf Stahl sieht?

GM: Zum ersten Mal, dass man darüber sprechen kann? Sehr interessante Idee ... diese Arbeiten sind auf jeden Fall kritisch gegenüber der Sanftheit des Malens. Ich hatte jahrelang in King's Lynn mit Spachteln gearbeitet, bevor die Stahlwerke entstanden. Die Flächen waren zum Großteil keine Leinwände, sondern Platten und der Druck, den ich ausleben konnte, war sehr wichtig. Ich würde nicht sagen, dass die Kritik an der Malerei bei diesen Werken schon eine Rolle gespielt hat. Stephen Bann hat dann ein Buch herausgegeben, das für diese Zeit sehr interessant war und immer noch ist. Das Buch heißt *Experimental Painting*. Es kam in den 70er Jahren heraus und er hatte sich entschieden, für das Cover das Bild zu verwenden, das vom ersten *Nylon Painting* in der Temple Gallery gemacht wurde. In dem Buch gab es eine farbige Abbildung zu den großen Stahl-Arbeiten, das war für mich ein großer Schritt nach vorne. Diese Gemälde sind eine Kritik am Malen, denn man wusste nicht, wie lange sie halten würden. Ich hatte keine Ahnung, wie lange es sich halten würde und es war mir eigentlich auch gar nicht besonders wichtig. Es war ein Experiment, niemand konnte das voraussehen. Glücklicherweise hat es sich sehr gut gehalten, außergewöhnlich gut, aber es hätte auch anders sein können. Ob es halten würde, war für mich jedoch gar keine Frage, ich musste das tun. Ich musste da rein und durch diese Etappe durch. Hinzu kommt, dass ich eines der großen Gemälde mit dem Griff zu einem Stück weiße Kreide beendet habe. Anstatt mit dem Spachtel zu arbeiten, habe ich im allerletzten Moment mit der Kreide ähnliche Schnitte gemacht wie mit dem Spachtel. Das Gemälde war damit fertig.

LG: Warum haben Sie in diesem Moment zur Kreide gegriffen?

GM: Das war auch wieder ganz spontan und gar nicht durchdacht. Es war einfach eine Notwendigkeit, wie vieles in einem Gemälde notwendig ist, man macht das ohne nachzudenken. Es musste eben gemacht werden. Es ist jedoch mehr als Zufall, es hatte eine Bedeutung. Es machte gar nichts aus, ob es überlebt oder nicht, come what may, it has to be done and I did it, and then the painting was finished. I never touched it again ... und warum Kreide? Kreide hatte sich wahrscheinlich mehr gelöst als Ölfarbe. Dabei war es eine Art Demonstration. Es war eine Art Manifest. Ich tue etwas, come what may. Ich werde mich als Maler nicht zurückhalten, nur wegen der Frage, ob es überlebt oder nicht. Es macht mir nichts aus, ob es in 50 Jahren in einem Museum zerfällt, dann ist es eben zerfallen. Das ist der Hintergrund der Arbeiten mit Stahl. Wenn ein Gemälde zerfällt, natürlich verschwindet der Geldwert, verschwindet die Art Versicherung, die im normalen Kunstbetrieb immanent ist. Man arbeitet, um damit etwas zu tun, das höchstwahrscheinlich in 50 Jahren und nach meinem Tod mehr Wert sein wird, als es jetzt ist. In diesem Sinne entwickelt sich der Markt, entwickelt sich die ganze Kunstgeschichte. Gehen wir zurück zu Cimabue und der mittelalterlichen Malerei, die Bomberg uns Schülern als ein Höhepunkt der Kunst beschrieb. Dabei hatte es nichts mit Geld zu tun. So ein großes Bild wurde wahrscheinlich am Ende der Prozession zerstört, es war zu groß, um es zu erhalten. Man hat es für einen Zweck benutzt, für die Religion und die Gesellschaft, danach konnte es verschwinden. Meine attitude zu der Frage, ob die Kunst überleben wird oder nicht, ist ähnlich. Man kann sie mit der früheren Akzeptanz verbinden, dass es eben nicht so wichtig ist, ob die Kunst physisch überlebt, als dass man durch die Kunst und mit der Kunst etwas erreicht. Das hat dabei mit Gesellschaft zu tun, mit Geschichte und mit Imagination.

LG: Nach den *Steel Paintings* war der nächste große Schritt die *Acid Nylon Paintings* ...

GM: Das stimmt. Der nächste Schritt fand im selben Studio in King's Lynn statt, in dem ich seit dem Jahre 1956 gemalt hatte, wo ich die fünf Stahl paintings gemacht hatte. Ich hatte hierbei richtig gemalt. Ich war total mit der Malerei verbunden, das war wirklich mein Leben. Ich musste Geld verdienen und fand das öfter auch sehr interessant und entspannend, ich habe dadurch Leute kennengelernt. Mein Hauptziel war jedoch die Entwicklung meiner Malerei und Zeichnung. Ich hatte 2000 Zeichnungen dort in King's Lynn gemacht ...

LG: Konnten Sie damals bereits eigene Werke verkaufen, oder davon in irgendeiner Art und Weise leben?

GM: Ich hatte daran gedacht, ohne Zweifel, nur war es nicht von der größten Wichtigkeit. Ich hatte ja auch damals mit der Arbeit, die ich hatte, und in der Situation, in der ich war, überhaupt keine Chance irgendwie auszustellen. Auch musste ich unbedingt in der Gegend bleiben, in der ich mich als Kleinhändler von Trödel etabliert hatte.

LG: Hätten Sie gerne von ihrer Kunst gelebt, aber es hat nicht funktioniert?

GM: Ich habe es gar nicht versucht. Ich war so beschäftigt, auf der einen Seite mit Malen und Zeichnen, und auf der anderen Seite mit Geldverdienen, damit ich überleben konnte. Ich hatte auch damals keine Verbindung zu London und hätte nicht daran gedacht, die Werke, die ich in King's Lynn gemacht hatte, in King's Lynn auszustellen. Das wäre einfach zu klein und zu uninteressant gewesen. Ich habe es gar nicht erwartet, von meiner Kunst leben zu können, und vielleicht auch gar nicht besonders gewollt. Das hätte neue Schwierigkeiten gebracht. Stattdessen waren meine zwei Ziele das Schaffen von möglichen Werken und das Geldverdienen durch den Handel mit Objekten und Büchern.

LG: Hätte es Ihre Arbeit verändert, wenn Sie damals etwas von Ihren Malereien oder Zeichnungen verkaufen hätten können?

GM: Wir kommen jetzt zu einem Teil meiner Geschichte, der kaum bekannt ist. Die Redfern Gallery hatte eine große Ausstellung von neuen Werken ausgeschrieben. Ich hatte mich entschieden, dort mitzumachen, und ich kam mit zwei oder drei Werken nach London runter, als Hinweis für meine Existenz und damit sie möglicherweise in diese große Ausstellung reinkommen. Ich bin nicht hineingekommen. Das war 1957, ungefähr in der Mitte der Arbeit in King's Lynn. Diese Bilder wurden nicht angenommen und das hat mich sehr enttäuscht. Ich muss sagen, dass hat mich auch zum Teil zu einer Abkehr von Galerien geführt. Ich hatte die drei Bilder so ernsthaft gemacht. Sie sind ein Teil von einer Serie, die für mich sehr wichtig war und die ich sehr schätzte. Ich habe seitdem eigentlich nichts mehr eingereicht, also jedenfalls in keiner kommerziellen Galerie. Ich hatte vorher das Werk *WOMBMAN* in der Ben Uri Gallery gezeigt und später dasselbe Werk 1947 mit der London Group ausgestellt. Außer in diesen Ausstellungen hatte ich in dieser Zeit ja gar nicht ausgestellt.

LG: Welches Ihrer bildnerischen Werke greift am meisten den Kunstmarkt an?

GM: Da würde ich sagen, ohne Zweifel das Werk an der South Bank, die *South Bank Demonstration* im Juni '61. Das sieht man in Zusammenhang mit den Manifesten. Ich habe das dritte Manifest an der South Bank herausgegeben, kurz: „Autodestructive art is an attack on capitalist values and the drive to nuclear annihilation." Das fasst alles zusammen, über meine Politik und über meine Reaktion auf die Weltsituation. Diese Demonstration war eigentlich das Kühnste an Technik im Sinne von Gefährlichkeit. Ich hätte mich stark gesundheitlich schädigen können. Es war ein Experiment, niemand hatte bisher irgendetwas in dieser Richtung gemacht. Dabei war dies meine größte Aktion der *Acid Nylon Paintings*, auch im Sinne von Dimension.

LG: Wann, würden Sie sagen, haben Sie angefangen, sich in Ihren Texten gegen den Kunstmarkt zu wenden?

GM: Ich war allgemein kritisch eingestellt. Es gibt einen Artikel, der in einer Ausgabe der wöchentlichen King's Lynn News erschienen ist, eine Review von der Ausstellung, die ich in meinem kleinen Laden im Zentrum der Altstadt organisiert hatte. Dort sieht man schon, wie das Kritische aus diesem kurzen Artikel heraussprudelt. Jahre zuvor gab es eine Ausstellung von English church art, die ich zusammengetragen hatte, mit einem Katalog. Der Text, den ich dort geschrieben habe, hatte sich stark auf Zerstörung konzentriert. Diese zwei Schriften waren nicht in London entstanden, sondern in der Isolation. Sie sind in einer ganz kleinen Stadt geschrieben und publiziert worden. Das war im Jahre 1956 oder '57 vielleicht.

LG: In dem *Manifesto World*, das Sie 1962 veröffentlichen, schreiben Sie schon sehr extrem über den Kunstmarkt.

GM: Ja, sehr extrem.

LG: Es erscheint mir als Angriff und Beschimpfung.

GM: Ja, das stimmt.

LG: Wodurch ist es so extrem geworden, von '56/57, vom Beginn über den Kunstmarkt zu schreiben, zum *Manifesto World*, in dem Sie sich extrem gegen die Menschen, die im Kunstmarkt involviert sind, wenden?

GM: Eine kurze Antwort ist wohl, dass ich die Entwicklung gesehen habe. Dass es sich mehr und mehr in die Richtung bewegt hat, dass die Galerien stärker und stärker wurden. Das hat mich tief gestört. Der Kunstmarkt war auf dem Weg zum Heute, wo er unglaublich stark ist und schwindelerregende Summen für manches bezahlt werden. Im Jahre ’62 war für mich klar, dass es so weiter gehen wird, und ich war erschüttert von dieser Realisierung und musste mich dagegenstellen. Es wurde zwanghaft geschrieben. Das Thema des Manifestes war, dass der Kunstmarkt keinen Boden hat, dass wir ihn gar nicht brauchen, da Kunst überall immanent ist, überall greifbar, für nichts. Der Zwiespalt zwischen diesen zwei Extremen ist der Mittelpunkt des *Manifesto World*. In ihm hat es eben geknallt, mehr als geknallt. Es war eine Anprangerung und es musste gemacht werden, to clear the ground. Der Angriff auf den Kunstmarkt und die Galerien hatte das Ziel, diese zu Grunde zu richten.

LG: Woran haben Sie damals gemerkt, dass sich der Kunstmarkt so entwickelt? Haben Sie davon gelesen oder kam das durch befreundete Künstler, die Probleme mit dem Kunstmarkt hatten?

GM: Ich glaube, durch mein eigenes Lesen. Ich war schon als ganz junger Student sehr interessiert am Lesen und an Kritiken, darüber was in Paris oder in New York los war, und damit war ich wohl jahrelang beschäftigt gewesen. Man kann sagen, ich hatte ein gutes Gefühl für das, was geschah. Und was im Geschehen war, war für mich ungeheuer, das was wir jetzt haben, wenn wir irgendeine Kunstzeitschrift aufschlagen. Das Wichtigste sind die Annoncen, nicht der Text, die Annoncen sagen alles. Natürlich ist das manches Mal auch sehr anziehend. Der Weg dahin begann 1962, und ich hatte es in meinem Körper gespürt, wie es weiter geht. Ich dachte, und ich denke bis heute, dass ist die Zerstörung der Kunst. Man sieht es doch, wenn ein Künstler ein Stück Draht aufhängt und sagt, das kostet jetzt £ 5.000. Ein Stück Draht! Es spielt keine Rolle ob es wirklich irgendeinen Wert hat, überall auf der ganzen Welt wird jetzt das Stück Draht als £ 5-10.000 Wert anerkannt. Das ist eine Verrücktheit und das muss schädlich sein. Der Galeriebetrieb in Verbindung mit den Museen ist dafür verantwortlich, und im *Manifesto World* kam alles zusammen, dass ich das sagen musste. Es war eben eine Notwendigkeit.

LG: Also haben Sie damals die Kommerzialisierung der Kunst als Zerstörung der Kunst empfunden?

GM: Ja, als Bagatellisierung der Kunst und der Künstler. Weil der Künstler an das Geld gebunden ist, aber es gibt auch noch andere Punkte. Natürlich müssen wir auch an die Auktionshäuser denken, die eigentlichen Meister der Kommerzialisierung der Kunst, denn durch die Auktionen wird die Kunst mit den Preisen verbunden. Wir haben über das Wort Kapitalismus noch nicht gesprochen, aber man muss dieses natürlich einbringen. Es ist das Zentrum der ganzen Geschichte, Kapital zu vermehren und zu vergrößern. Es geschieht so, und es muss von Leuten wie mir angegriffen werden.

LG: Gab es nach dem *Manifesto World* noch mehr Texte, in denen Sie sich so intensiv gegen den Kunstmarkt wenden?

GM: Meinen Beitrag in dem wichtigen Katalog *Art into Society, Society into Art. Seven Geman Artists*. Alles was dort steht, ist ein gezielter Angriff auf den Kunstmarkt. In meiner Vorbereitung hatte ich eigentlich noch zwei bibliographische Seiten mehr, da war kein Platz dafür. Schade, ich hätte das irgendwie herausgeben sollen, es war ganz schön viel mehr recherchiert als dargestellt. Also das ist ja eigentlich alles nur Hass gegen den Kunstmarkt, diese acht Seiten. Ich glaube, jeder Künstler hatte acht Seiten und das eben war mein Beitrag. Doch der allergrößte Beweis ist the fact, dass ich die Einladung auszustellen nicht gewollt hatte. Und das war nicht ein-

mal in einer kommerziellen Galerie, sondern in einer großen, internationalen Galerie. Und ich habe nicht ausgestellt, ich habe mich geweigert mitzumachen.

LG: Mir erscheint der Aufruf gegen den Kunstmarkt und den Kapitalismus im *Manifesto World* sehr viel aggressiver als der spätere Aufruf zu den *Years without Art*. Dieser ist wohl sehr viel pragmatischer, indem Sie selber als Umgang mit dem Kunstmarkt die Lösung von drei Jahren ohne Kunst vorschlagen, während mir das *Manifesto World* vor allem als Angriff erscheint. Warum hat sich Ihre Art und Weise des Umgangs mit dem Kunstmarkt hier so geändert?

GM: Ja, die schnellste Antwort ist wohl: Es wurde schon gemacht. Ich wiederhole mich ungern. Natürlich gibt es bei mir auch Wiederholungen, aber dieser Text war ja bereits publiziert.

LG: Haben Sie sich zu dieser Zeit auch in Lectures mit dem Thema befasst?

GM: Bestimmt. In Lectures habe ich so gut wie immer den Angriff hineingebracht. Das ist dann langsam abgeklungen. Nachdem man es 10-mal gesagt hat, ist es dann gesagt worden. Es könnte sein, dass ich dieses Extreme nicht wiederholt habe, nur der Angriff auf den Kapitalismus war wiederholt. Alle meine Lectures waren an Universitäten oder in Kunsthochschulen, dort hat man einfach immer von mir erwartet, dass ich irgendetwas gegen den Kapitalismus und den kapitalistischen Kunstmarkt sagen werde. Auch wenn ich diskutiert habe, was ich öfter gemacht habe, ging es um den Angriff.

LG: Das heißt, es gab damals viele Leute die schon vor dem Aufruf zu den *Years without Art* mit Ihnen über das Thema gesprochen haben und auch Ihrer Meinung waren?

GM: Ja, da gab es Verbindungen. Was mich öfter gestört hat war, dass die Leute, nachdem ich etwas Radikales gesagt hatte, zu mir kamen, „Oh I'm so glad you said that", but they wouldn't say it, because they were scared losing their jobs, and this is very important. I didn't have a job in art, so I was free to criticise. But I was free to criticise anyhow, anybody has the freedom to criticise. Positive Resonanz kam jedoch nur von einigen Leuten, also nicht immer. Bestimmt gab es auch Leute, die das total abgelehnt haben, aber die meisten mit dieser Art Reaktion haben wohl gar nichts gesagt, auf jeden Fall nicht zu mir.

LG: Wie war damals Ihre Stellung innerhalb des Kunstmarktes und unter anderen Künstlern?

GM: Ich war in dieser ganzen Zeit eigentlich kaum in Verbindung mit irgendeinem Künstler. Ich war immer allein und allgemein isoliert. Mit anderen Künstlern habe ich hauptsächlich während meinen Lectures gesprochen.

LG: Haben Ihre Werke keine Resonanz von anderen Künstlern bekommen? Zum Beispiel waren die *Acid Nylon Paintings* ja öffentliche Werke, bei dessen Entstehung andere Künstler dabei gewesen hätten sein können.

GM: Ja, da war es genauso. Bei der großen Arbeit 1961, die man die *South Bank Demonstration* nennt, da kann ich sagen, gab es keine anwesenden Künstler. Da waren keine Künstler, sondern nur Architekten da, da es für die International Union of Architects geplant war. Studenten von der architecture association waren meine Helfer. So war es. Und wenn man von Isolation spricht, das war auch Isolation, denn es wäre möglich gewesen, dass 200 oder 300 Künstler oder Kunststudenten kämen. Die Möglichkeit war da, aber niemand war interessiert. Die Arbeit war im Voraus unbekannt.

LG: Sie haben immer sehr viel gelesen und sich wohl auch aus der Zeitung ein Bild über den Kunstmarkt gemacht; können Sie die Stimmung beschreiben, die Sie hier erfasst haben?

GM: Ja, das ist schwierig. Ich lese ja sehr viel, allgemein Zeitungen, Zeitschriften, und natürlich Kunstzeitschriften. Was man da aufnimmt, ist so vieles. Wie kann ich jetzt zurückblickend Ihnen darüber etwas sagen. Es ist alles im Gehirn, wie kann ich das Ihnen jetzt vorspielen, nachdem es jahrelang gedauert hat, diese Informationen zu sammeln?

LG: Haben Sie in der Zeit mit anderen Künstlern oder Galeristen, Institutionen etc., über deren Probleme mit dem Kunstmarkt gesprochen?

GM: Nein, ich war mit einer Reihe von Aufgaben beschäftigt. Ich hatte die ganze Zeit eigentlich selbst große Schwierigkeiten durchzukommen. Und so habe ich leben müssen. Es war immer schwierig, man hatte kaum Zeit für die eigene Entwicklung, da sich um so viel Praktisches gekümmert werden musste. Und es ist bis heute schwierig. Der kritische Austausch über den Kunstmarkt mit anderen erfolgte nur während meinen Vorträgen. Das brachte ja auch ab und zu etwas Geld ein. Die Bezahlung, die man zu erwarten hatte, war aber nur minimal. Die Vorträge waren dabei sowohl vor Kunststudenten als auch vor Studenten der Mathematik oder der Wissenschaft.

LG: Sie haben sich ja bereits vor dem Aufruf zu den *Years without Art* gegen die schlechten Bedingungen auf dem Kunstmarkt engagiert, zum Beispiel 1970 für die Coalition for the Liquidation of Art, können Sie davon berichten?

GM: Das ist eine kurze Geschichte in meinem Leben. Ich war auf Besuch bei John Latham, das war nichts außergewöhnliches. Wir hatten ein allgemeines Gespräch über aktuelle Entwicklungen. Da ging er zu einem Schrank und holte einen Zettel heraus, er war aus New York direkt zu ihm gekommen, und ich hatte noch nie von der Organisation gehört. Es war der Aufruf zu einer Aktion gegen die Kunstwelt und die Institutionen. Er hat gesagt „Ich habe das kürzlich aus New York erhalten, nur ich kann nichts damit machen“. Da habe ich gesagt „Jetzt zeig es mir doch“, und habe ihm wohl schon an diesem Tag gesagt „Ich werde dem Aufruf von New York folgen“. Ich habe mich sofort hingesetzt und angefangen zu organisieren, Leute wie Stuart Brisley und andere angerufen. Wir haben ein kleines Komitee gebildet und die Entscheidung getroffen, zur Tate zu gehen. Damals gab es nur die Tate Britain. Ungefähr 60 Leute haben an der Demonstration teilgenommen, sehr viel eigentlich, mehr als wir erwartet hatten, vor allem waren es Künstler und Studenten. Wir gingen hin und stellten Forderungen an die Tate, sperrten irgendwie die Tate für den Tag ab. Es gibt Fotografien dazu, von zwei, drei Reihen von Menschen, meistens junge Männer, denke ich. Wir sagten, wir wollen die Kuratoren der Tate sprechen, da kam die Antwort „Das geht gar nicht“. Aber nach einigen Stunden ist es gegangen. Am Nachmittag, nachdem wir uns erst draußen und dann drinnen hingesetzt hatten, kam jemand zu uns und sagte, „Kommen Sie doch, wir wollen jetzt ein Gespräch haben“, und das Gespräch hat doch Probleme gelöst. Unsere Forderung war, dass Künstler in der Tate irgendwie eine Stimme bekommen, dass lokale Künstler mehr ausstellen. Das war damals im Gang, und es hat sich in dem Zusammenleben der Tate mit jungen und relativ unbekannten Künstlern doch schon viel verbessert. Das war das Eine, das Andere war einfach Propaganda. Es war ein Propaganda-Sieg, dass wir so viele Menschen zusammengebracht hatten, um zu demonstrieren, dass wir mehr von der Tate wollten, als sie bisher gemacht hatte.

Am gleichen Tag muss in New York auch etwas geschehen sein, doch ich weiß nichts mehr davon, sie haben wohl etwas ähnliches gemacht.

LG: Wie sah es genau aus, als Sie an dem Tag die Tate absperrten?

GM: Zuerst waren wir auf den Treppen. Nach einigen Stunden sind wir in einem Block rein gegangen und haben uns in die Rotunde gesetzt. Mit diesem Schritt hatten wir die Tate besetzt. Wir hatten einen Kreis geformt und nach ungefähr einer Stunde kamen Officials von der Tate heraus und sagten, „Kommen Sie doch mit, wir finden ein Zimmer für Sie." Wir sind alle aufgestanden, sind in dieses Zimmer gegangen, und haben dort weiter diskutiert und weiter Fragen an die Tate gestellt. Dann kam es zu einem Gespräch. Zuerst wollte die Tate nichts mit uns zu tun haben, da war es schon ein Erfolg, dass sie nach einigen Stunden bereit war, mit uns zu sprechen.

LG: Wie haben Sie Ihre Forderungen geäußert, gab es Spruchbänder oder Vorträge?

GM: Nein, wir haben einfach gesprochen. Es war keine große visuelle Demonstration. Auf jeden Fall war es ein Erfolg. Stück für Stück gab es mehr Zusammenarbeit zwischen der Direktion der Tate, den Kuratoren und Künstlern und Künstlerinnen. Wir haben schon während der Demonstration die Auswirkungen gespürt. Am Nachmittag wurde unseren Forderungen schon nachgegeben und man hat ernsthaft überlegt, etwas mit uns zusammen zu machen. Also wir dachten, es war ein Erfolg. Aber es war schon ein Erfolg dass es nur stattgefunden hat. Hätten wir auch nur den ganzen Tag draußen gesessen, ohne direkte Konversation, wäre es schon ein Erfolg gewesen. Ich sehe das auf jeden Fall so.

LG: Können wir über die Ausstellung *Executive Profile* von 1972 im ICA sprechen? Diese hatte sich auch bereits sehr gegen die Kommerzialisierung gewendet.

GM: Ja, es war eine Einladung von Jonathan Benthall, der im ICA arbeitete. Er hatte um diese Zeit eine Reihe von Ausstellungen und ein großes Programm (*The Body as a Medium of Expression*) über die Beziehung zwischen Körper und Kunst organisiert. Da kam ich auf die Idee dieser Ausstellung. Ich veröffentlichte meinen Artikel *From the City Pages* im Studio International, der mit der Ausstellung zusammenhing und zur gleichen Zeit herauskam. Die Ausstellung selbst bestand aus Ausschnitten von Zeitungen, die irgendwie mit Geld zu tun hatten. Geld war das Thema. Der Großteil der Wände war besetzt von diesen Ausschnitten über Geld und Macht. Dazu gab es von mir diesen Artikel zu der Ausstellung mit Erklärungen. Dieser war chronologisch verfasst und beschäftigte sich mit meiner Sicht auf die Presse. In der Ausstellung waren auch Besucher mit einbezogen. Es gab eine Kabine am Eingang der Ausstellung, in der man sich selbst fotografieren konnte, die Fotografie konnte man dann in die Ausstellung einreihen. Das haben einige gemacht, es war kostenlos. Man konnte sich fotografieren und dann noch zu der Fotografie einige Zeilen schreiben, beispielsweise was man über die Ausstellung denkt. Also es war schon eine komplexe Arbeit.

LG: Sowohl die Demonstration vor der Tate als auch die Ausstellung im ICA waren somit kritisch gegenüber der Kommerzialisierung der Kunst.

GM: Sehr kritisch.

LG: Ich habe das Gefühl, dass sich damit Ihre Kritik am Kunstmarkt immer mehr zugespitzt hat, bis Sie 74 den Aufruf zu den *Years without Art* starteten? Somit stand schon ab Anfang der 70er Jahre das Thema immer mehr im Fokus?

GM: Ja, das stimmt, es hat sich zugespitzt.

LG: Im Kampf für bessere Bedingungen für die Künstler wurden Sie 1972 auch stellvertretender Vorsitzender der Artists Union.

GM: Ich wurde als deputy chairman gewählt. Aber ich war nicht lange da. Ich war so empört über deren unverantwortliche Weise und bin dann ausgetreten.
Die Artists Union war ein Versuch, Künstler ähnlich wie andere Arbeiter zu organisieren. Es war ein Versuch, der misslungen ist. Ich glaube, es gibt irgendwo immer noch eine kleine Gruppe von Leuten, die denkt, dass man das machen kann, aber es wird nie geschehen. Es ist aus. Man hätte es irgendwann in meiner Zeit machen können, aber jetzt kann man es sich nicht vorstellen, dass das je passiert.

LG: Was hat es genau bedeutet, wenn man Künstler wie andere Arbeiter organisieren wollte?

GM: Dass man sich zusammensetzt und Schriften erstellt, und dann zum Staat oder anderen Machthabern geht und sagt, „Wir wollen mit Ihnen sprechen, wir sind der und der, wir haben 100.000 Mitglieder, wir haben eine bestimmte Macht, sprecht mit uns." Aber wenn irgendeine bestimmte Anzahl von Künstlern oder Arbeitern sagt, „Sprecht mit mir", dann kommt nichts zustande. Die Union gab es schon, bevor ich beigetreten war, wobei man es so sehen muss, dass die Union eigentlich nie zustande gekommen ist. Es war ein Versuch über ungefähr drei Jahre, zu einer Union zu werden, dann war die Energie nicht mehr da. Der Versuch ging damals von einer kleinen Gruppe von Leuten aus. Londoner, ich denke fast nur Londoner, es ist relativ leicht, in London zusammen zu kommen. So wie ich weiß, gibt es irgendwo im Süden von London noch Leute, die sich ab und zu noch über die Artists Union unterhalten, sonst kommt jedoch nichts mehr heraus.

LG: Inwieweit haben Sie sich in Ihrer Beschäftigung mit dem Kunstsystem auch mit Schriftstellern der Nachkriegszeit wie Theodor W. Adorno auseinandergesetzt?

GM: Ich muss sagen, dass Adorno ein Schriftsteller ist, der in England lange Zeit kein Begriff war, und ich war ja fast nur in England tätig. Niemand war interessiert an Adorno. Ob es Übersetzungen gab, weiß ich nicht. So war es eben. Adorno war kein Thema, auch nicht für mich. Als ich in den 1980er Jahren in Deutschland tätig war, ist diese Figur als eine große, wichtige, und schillernde Figur vor mir aufgetaucht. Natürlich, wenn man von Adorno spricht, spricht man auch von Horkheimer, und man spricht von der Zeit, in der das Institut in Frankfurt war, und dann über die Zeit nach der Übersiedlung nach Amerika. Das war für mich in den 80er Jahren von größtem Interesse, aber vorher war es eigentlich kein Thema.

LG: Wie ist es mit den anderen Schriftstellern der Nachkriegszeit?

GM: Eigentlich kaum. Natürlich war ich gegen die Nazis gestellt, in jeder erdenklichen Weise, und es gibt so viel, mit dem ich mich beschäftigt habe. Das Meiste von dem, was es gibt, die Welt ist jedoch so ein riesiges Ding. Aber ich habe mich später mit der Verbindung zu Horkheimer beschäftigt, dem Menschen und Künstler. Walter Benjamin hat mich später auch sehr fasziniert, durch ihn ist es zu einem Werk gekommen, das Hauptwerk *Eichmann and the Angel*. Ich habe mich glücklicherweise durch all diese Jahre durchgekämpft, um das zu tun. Es war kein Ziel, das ich hatte. Erst als die Einladung von dem curator der Galerie kam, bin ich ganz schnell auf Benjamin gekommen, aber nur weil es sich aufgestaut hatte. Ich hatte mich so eine lange Zeit mit Benjamin und seiner Verbindung zum Institut, besonders als das Institut in Amerika war, beschäftigt. Ich hatte Briefe gelesen, in denen Benjamin fast am Sterben war, weil er kein Geld und keine Unterstützung von diesen Menschen in Amerika bekam, die ihn ja unterstützen hätten können. All das hatte

mich ungeheuer aufgewühlt und fasziniert. Die Ausstellung *Eichmann and the Angel* ist durchdrungen von Benjamin, und es war für mich eine große Erlösung, das tun zu können. Dass ich etwas zu diesem Opfer bringen konnte, etwas von mir, und hoffentlich etwas von einer größeren Wichtigkeit als von mir. Es ist vielleicht das erfolgreichste Werk in meinem ganzen Leben, denn es gibt viele Reproduktionen von dem Original. In diesem Sinne ist es sehr populär, und das ist eine Befriedigung dieser Notwenigkeit in mir, mich mit Benjamin zu beschäftigen. Durch die Beschäftigung irgendwie eine Lösung zu finden, für die noch immer bestehenden Spannungen um diesen Menschen und seine Ziele, seinen Drang nach der Auflösung von vielem. Es war mein Ziel, dass das, was ich so tief schätze, von vielen verstanden wird.

LG: Das heißt also, als Sie zu den *Years without Art* aufriefen, hatten Sie sich noch nicht mit Adorno und Benjamin beschäftigt, erst als Sie in den 80er Jahren nach Deutschland kamen?

GM: Ja. Schade, aber so war es eben.

LG: Dennoch könnte man Adornos Gedanken der Nachkriegszeit, dass es keine Kunst nach Auschwitz mehr geben dürfe, in der Idee der *Years without Art* wiederfinden.

GM: Ja, das stimmt, unbedingt. Das hängt alles zusammen. Also das Thema, von dem wir im Moment sprechen, dieser Satz, das hat mich schon in den ersten Jahren meiner künstlerischen Tätigkeit beschäftigt, das heißt im Jahre 45. Kein Zweifel, dass mich die Atombombe bestimmt hat, vielleicht ohne dass ich es wusste, oder dass ich es bis heute verstanden habe. Sie hat mich zu dieser Frage hingeführt. Ist es möglich, und wie soll man sich gegen die Zerstörung in der Menschheit stellen, und was für einen Platz hat dabei die Kunst? Das waren Hauptfragen. Als ich die Idee hatte, mich professionell mit der Revolution zu beschäftigen, muss das da gewesen sein. Das war es auch.

LG: 1974 veröffentlichen Sie den Aufruf zu den *Years without Art* in dem Ausstellungskatalog *Art into Society, Society into Art*. Warum haben Sie den Text gerade im Kontext dieser Ausstellung publiziert?

GM: Ich hatte die Einladung, als einer von sieben German artists bei der Ausstellung mitzumachen. Ich hatte drei oder vier Treffen mit den Organisatoren, die mir gesagt hatten „Wir hatten ein Gespräch in Berlin mit Beuys, Staeck und anderen Künstlern. Die wollen unbedingt, dass Du mit in die Ausstellung kommst“. Joachimides und Rosenthal, die Organisatoren, meinten, „Wir wollen es auch“. Ich sagte „Ich will nicht ausstellen, ich will es nicht“, doch sie haben mich weiter gedrängt, bis ich endlich gesagt habe „Gut, ich mache mit, doch ich werde nichts ausstellen. Wenn jeder der sieben Künstler acht Seiten im Katalog zur Verfügung hat, werde ich diese benutzen, um meine Stellung klar zu machen. Ich werde Informationen über die Kunstwelt und das Kunstgeschäft sammeln und publizieren, sonst nichts“. Die Organisatoren gaben mir völlige Freiheit, wie wohl den anderen auch. Hauptsache war meine Beteiligung, ich wollte das machen, und da haben sie zugestimmt.

LG: Ist der Text somit speziell für diese Ausstellung entstanden?

GM: Ja, unbedingt, für diesen Katalog.

LG: Als Sie 1974 den Ausruf zu den *Years without Art* veröffentlichten, bestimmten Sie die Jahre 1977-1980 für dessen Ausführung. Warum sollten die *Years without Art* erst in diesem Zeitraum stattfinden?

GM: Das ist leicht erklärbar. Ich brauchte Zeit, um die Idee zu publizieren, und so hatte ich das ausgerechnet. Wie viel Zeit braucht man, dass die weltweite Kunstwelt davon hört, und wie viel Zeit braucht man, um eine Organisation zu schaffen? Ich brauchte so viel Zeit als Minimum, das war es.

LG: Können Sie von der Reaktion über Ihren Aufruf zu den *Years without Art* berichten?

GM: Es gab keine Reaktion. Dieser Aufruf wurde in einer großen Ausstellung mit international bekannten Künstlern gemacht, doch es gab keine einzige Reaktion auf diese Schrift. Ich war auch nicht mit dem abgedruckten Text herumgegangen und habe ihn nicht ausgelegt. Er war in dem Katalog, und so habe ich es belassen. Die Schrift hat keine Reaktion gehabt und war irgendwie bedeutungslos. Man hätte eine größere Reaktion erwarten können, wenn ich Flugblätter mit dem Aufruf verteilt hätte. Nur wenn ich alles zusammen überlege, wäre es doch nicht viel anders gewesen. Die Leute nehmen Flugblätter auf und legen sie wieder ab oder schmeißen sie weg. Es war eine revolutionäre Idee, aufzuhören, für drei Jahre nicht mitzumachen. Ökonomisch ist das eine Art suicide. Die Leute haben Familien, wie werden die Kinder ernährt, wenn der Mann nicht arbeitet? Ich hatte keine Kinder, ich habe relativ einfach gelebt, und ich konnte es mir leisten, drei Jahre kein Geld durch die Kunst zu verdienen.

LG: Sollte nach dem Katalogbeitrag zu den *Years without Art* noch mehr passieren, um diese zu bewerben?

GM: Da sollte noch viel mehr kommen. Ich dachte, es würde eine Bewegung zur Unterstützung und Mitarbeit an dieser Idee stattfinden, doch es kam nicht dazu. Das heißt, es ist alles versickert, ab der ersten Stunde ist es schon bergab gegangen.

LG: Nachdem es keine Reaktion auf den Katalogbeitrag gab, haben Sie selber jedoch auch nichts mehr dafür getan?

GM: Genau, ich habe nichts gemacht. Ich habe nicht mit Leuten darüber gesprochen. Ich habe keine einzige Stunde dafür verwendet, das weiter zu bringen. Ich dachte, es würde eine Reaktion kommen, die kam nicht. Da war es eben aus. Ich bereue es nicht, nichts weiter dafür gemacht zu haben, so war es eben. Wenn man etwas nicht braucht, wenn man nicht gebraucht wird ... Es ist auch wichtig, dass ich in mir keine Begabung habe, mich zu profilieren. Hätte ich mich als Prophet dargestellt, dann wäre zu viel Aufmerksamkeit auf mich gerichtet worden, damit kann ich eigentlich nicht leben. Ich bin bereit, etwas zum Laufen zu bringen, und dann versuche ich, mich mit verminderter Zeit und Energie damit zu beschäftigen. Das ging nicht in diesem Fall. Aber zum Beispiel bei dem Destruction in Art Symposium hatte ich angefangen, und es ist dann ins Laufen gekommen, schnell haben sich Leute bereit erklärt mitzumachen, und so ging es bergauf und ich war völlig zufrieden dabei. Ich will kein leader sein, das ist es eben. Bei den *Years without Art* hätte ich mich als leader für die ersten zwei Jahre hinstellen können und irgendetwas wäre wohl dabei herausgekommen. Doch irgendetwas ist auch so herausgekommen, die Idee ging bis nach Amerika.

LG: Nachdem der Aufruf zu den *Years without Art* publiziert worden war, ist es um Sie herum immer ruhiger geworden und man hat immer weniger von Ihnen gehört.

GM: Das stimmt. Ich habe mich weniger mit dem öffentlichen Kunstbetrieb beschäftigt.

LG: Haben Sie sich zurückgezogen, weil Sie von der Kunstwelt enttäuscht waren, oder hatten Sie beschlossen, die *Years without Art* alleine durchzuführen?

GM: Nicht aus Enttäuschung. Ich war schon vor der Schrift enttäuscht und die Schrift macht dies eben klar.

LG: Sicherlich waren Sie jedoch noch mehr enttäuscht, als keine Reaktion auf Ihre Schrift kam.

GM: Ja, das stimmt, das war sicherlich der Fall. Besonders enttäuscht war ich von Leuten, die ich kannte, die Freunde waren, und die nichts gesagt haben. Das ist natürlich schmerzhaft, irgendwie denkt man, es ist ja alles sinnlos, wenn es keine Reaktion gibt, noch nicht einmal von Freunden.

LG: Dann beschlossen Sie, die *Years without Art* selbst durchzuführen?

GM: Ja, das hatte ich schon immer im Kopf. Und warum nicht, ich dachte das ist doch eine brillante Idee. Ich wollte mehr Kunstgeschichte studieren. Ich hatte im Laufe der Zeit gemerkt, dass ich sehr wenig über Architektur und Design wusste, und vor allem Design war immer schon ein großes Interesse von mir. Ich habe mich dann intensiv mit diesen Themen beschäftigt. Ich habe viel gelernt und hatte eigentlich eine gute Zeit. Eine sehr beschränkte, aber doch gute Zeit. Ich hatte mich irgendwann entschieden, diese Idee alleine durchzuführen, und es war ein Erfolg. Ich habe es ja gemacht. Ich bin gesundheitlich sowie allgemein als Mensch gut daraus hervorgetreten und habe sehr viel gelernt.

LG: Waren die *Years without Art* auch für Sie selber ganz klar zeitlich von 1977-1980 formuliert?

GM: Ja, es war ein Abschnitt, doch.

LG: Empfinden Sie die *Years without Art* als Kunstwerk?

GM: Das ist eine zentrale Frage und die Antwort muss sein: ja. Es ist eine Kunstwelt, die mich eingeladen hat, ich bin ein Künstler, war es bereits vor dem Jahr 1974 und bin es bis heute, und so: ja. Nur muss man etwas vorsichtig sein, wenn man es als Kunstwerk ansehen möchte. Das stimmt ja auch nicht, denn der Text ist ja kein Kunstwerk. Für mich ist er kein Kunstwerk, sondern ein Informationsblatt zum Austausch von Informationen, zum Lernen und so weiter. Also das ist eine sehr komplexe Frage, bei der man zu verschiedenen Etappen ja sagen muss, zu verschiedenen Etagen der Realität.

LG: Wollen Sie sagen, dass die Ausführung das Kunstwerk ist und der Text eher die Information darüber?

GM:
Ich glaube, das hängt alles total zusammen. Die Komplexität der Aussagen meiner Werke ist ein zentraler Punkt in meiner künstlerischen Tätigkeit. Zum Beispiel *Eichmann and the Angel*, man kann es von hundert Seiten her betrachten, und es ist immer noch nicht zu Ende durchdacht. Das ist ein Grund, weshalb ich das Werk so schätze. Man kann es über das Bild von Klee betrachten, ein Unikum, das aus seinem Werk heraus sticht. Das ist wohl der Grund, warum Benjamin es unbedingt besitzen wollte, weil es so vielschichtig ist, so viele Bedeutungen in sich trägt. Das ist für mich auch ein Ziel für meine Werke als Künstler, dass sie viel bedeuten oder viel bedeuten können und dass die Bedeutung sehr von der Person abhängt, die das Kunstwerk betrachtet.

LG: Kann man die *Years without Art* als absolute Vermischung von Kunst und Leben verstehen?

GM: Ja, das ist wohl ein möglicher Eintritt, aber es ist in und um das Werk sehr viel los. Das macht es für mich richtig interessant. Unklarheit ist auch ein wichtiger Punkt. Zum Beispiel bei den *Historic Photographs*, der Eintritt des Publikums in das Kunstwerk ist das, was mich wirklich beschäftigt, was ich in die Kunstwelt einbringen möchte. Man kann nicht sagen, "Hier ist eine Fotografie, ich schaue sie mir für zwei, drei Minuten an und dann habe ich mir das Kunstwerk angeeignet", bei meinen Arbeiten mit den Fotografien kann man das nicht machen. Das liegt daran, dass man die Fotografie gar nicht sieht, oder man nur Teile der Fotografie sieht. Dann entsteht die Frage, was die anderen Teile der Bilder sind, und so entstehen für den Besucher Wege zur Beschäftigung mit dem Thema, mit der Fotografie oder dem Thema der Fotografie. Das ist für mich der Ausgangspunkt dieser ganzen Reihe von Arbeiten. Die Frage war, wie man Leute dazu bringen kann, mehr Zeit mit einer Fotografie zu verbringen. Dies geschieht, indem man sie verhüllt und der Besucher diese Verhüllung wegnehmen kann. Man steht dann vor einer anderen Art Realität und kann sich selbst fragen was dort los ist, anstatt etwas nur visuell aufzunehmen und dann wieder zu vergessen.

LG: Somit können auch die *Years without Art* in Ihrer Vielschichtigkeit gedanklich auf verschiedenen Ebenen vom Einzelnen durchdacht werden.

GM: Unbedingt. Die Frage war, wie lange es sein sollte. Ich habe mir gedacht, ich gebe den Mitmachern drei Jahre, das ist eigentlich viel Zeit aus einem Leben. Drei Jahre, das ist genau nicht zu viel und nicht zu wenig, um Wichtiges zu erreichen. Es hat gedauert, bis ich das als Aufruf, als Manifest verfasst hatte. Das war keine leichte Arbeit, keinesfalls. Ich habe mich wochenlang damit beschäftigt, wie man es organisieren, und wie man den Appell zum Mitmachen gestalten sollte.

LG: Der Text, den Sie dann geschrieben haben, ist ja durchaus manifestartig.

GM: Auf jeden Fall. Das war gezielt, das war notwendig. Es war ein Aufruf zur Aktion.

LG: Neben Ihrem Text *Years without Art* wurden in dem Katalog von *Art into Society, Society into Art* auch noch das Bild von van Gogh mit verbundenem Ohr und eine Fotografie der Arbeit *Shoot* von Chris Burden abgebildet. Wieso haben Sie sich hierfür entschieden?

GM: Dieser Abschnitt im Katalog ist eine Verschärfung der Kritik an der Kunstwelt. Van Gogh und Burden haben sich beide in die Gefahr begeben, getötet zu werden, oder auf jeden Fall schwer verletzt zu werden. Beides ist ja mit van Gogh geschehen, er hat sich schwer verletzt, und kurze Zeit später war er tot. Burden war möglicherweise nicht in so großer Gefahr, aber doch stark gefährdet. Man weiß nie im Voraus, was alles schieflaufen könnte, und ich glaube, Burden war eigentlich erstaunt über das, was passierte. Ich habe irgendwann gelesen, dass er dachte, dass der Schuss nie so nahe an ihn kommen würde, er war erschüttert von der Gefahr, in die er sich begeben hatte.

LG: Haben Sie diese beiden Werke in dem Katalog abgedruckt, um dagegen zu protestieren, dass sich Künstler selbst verletzen?

GM: Ja, das stimmt. Ich habe mich dagegengestellt und hier war der Beweis, dass es Künstler doch tun. Das wollte ich mit dem Beitrag kritisieren. Dass Künstler zum Beispiel um der Kunst Willen bereit sind zu verhungern. Dass Künstler bereit sind, sich in Gefahr zu begeben, um Publicity zu bekommen. Dieses Prinzip wollte ich damit angreifen.

LG: Es ist ein interessanter Gedanke, die Zerstörung des Künstlers als extreme Erweiterung der Auto-destructive Art zu sehen. Das autodestruktive Werk zerstört sich selbst, die *Years without Art* zerstören die Karriere des Künstlers. Die Zerstörung des Künstlers könnte ein nächster extremer Schritt sein.

GM: Nein, das habe ich nie gedacht, mit dem Angriff auf den Menschen will ich nichts zu tun haben. Mir ist dieser Gedanke nie gekommen und ich bin absolut dagegen. Die Verletzung und der Angriff auf den Künstler haben hier keinen Platz.

LG: Sie haben auf einer weiteren Seite im Katalog auch eine Reihe von Fragen gestellt, „Wann ist politische Kunst politisch?“ oder „War Hitler politischer Künstler?“ Hierbei scheint es wieder weniger um die *Years without Art* zu gehen.

GM: Ich glaube, das war einfach als eine Art Auflockerung gedacht und nicht sehr ernst gemeint. Es war eigentlich eine Art Spiel. Ich hatte noch etwas Platz und so habe ich es ausgefüllt. Ich glaube, es war nicht von Anfang an mein Ziel, so etwas zu schreiben, es kam zustande, da ich eine Lücke füllen musste. Man sollte das nicht zu ernst nehmen.

LG: Haben Sie mit anderen über die hier gestellten Fragen diskutiert?

GM: Es kam nichts dabei heraus, die Fragen waren kein Problem für die Leute.

3. Teil, Interview mit Gustav Metzger, 12. Juli 2013

LG: Ich würde mit Ihnen gerne noch einmal über Ihren Beitrag im Ausstellungskatalog *Art into Society, Society into Art* sprechen. In diesem hatten Sie, zusätzlich zum Aufruf *Years without Art,* unter dem Titel *Art Dealer*, vier Seiten Literaturangaben gemacht. Nach welchen Gesichtspunkten haben Sie diese Literatur ausgesucht und wofür war diese Zusammenstellung gedacht?

GM: Meine Entscheidung dafür war sehr einfach. Ich wollte eine große Sammlung von Literatur und Schriften von Kunsthändlern über Kunsthändler, den Kunstmarkt und Auktionen anlegen. Ich habe Wochen in der V&A Library verbracht und bin art magazines durchgegangen, auf der Suche nach Artikeln, die von Galeristen oder über Galeristen geschrieben worden waren. Es gab sehr viele davon und ich hatte viel mehr Material, als ich publizieren konnte, ich hatte vielleicht ein Drittel mehr erfasst, für das kein Platz mehr war. Ich war besonders an Texten über Galeristen oder an Gesprächen mit Galeristen interessiert. Ich wollte es als Kritik verfassen, und so wie ich zum Beispiel etwas in einer Liste von Katalogen gesehen hatte, wurde es durchgearbeitet. Wenn es über den Markt oder das Geld ging, habe ich es sofort mit aufgenommen. Das Ganze diente als Verschärfung gegenüber dem Text zum Kunstmarkt. Man kann dabei zurück auf die erste Etappe kommen, dem *Manifesto World,* und dem dabei entstandenen Werk. Das war im Sommer, und im Herbst fand die Ausstellung im ICA statt. Im Sommer habe ich Tag für Tag an der Bibliographie gearbeitet, als zweite Etappe meines Angriffes auf die Kunstwelt, und ich war völlig zufrieden damit. Nur den letzten Teil hätte ich irgendwo in einem Artikel drucken lassen sollen. Er ist dann verschollen, ich habe ihn nie wieder zurückerhalten. Das ist ganz bestimmt verloren gegangen, ich hatte jedoch genug, um das Thema so darzustellen, wie ich es wollte.

LG: Sie sehen die Bibliographie als eine Verschärfung des Textes *Years without Art*?

GM: Ja, eine Verschärfung, es war ein Bestandteil. Es war eine Entscheidung von mir, Joachimides und Rosenthal. Sie wollten, dass ich mitmache, und so habe ich da irgendwie mitgemacht.

LG: Die Leute, die den Katalog lesen und die Bibliographie sehen, sollten sich dann ebenfalls die Texte heraussuchen können, um sich mit dem Thema zu beschäftigen.

GM: Ja, doch, wenn möglich. Sie sind Beweisstücke von meinen allgemeinen Überlegungen, die bis heute sehr stark gegen den Markt gerichtet sind.

LG: Letztendlich ging es Ihnen darum, ein neues Kunstsystem zu schaffen.

GM: Ja, so steht es in meinem Artikel. In der Zeit der *Years without Art* ist es möglich, alles neu zu überlegen und neu aufzubauen. In diesem Bereich ist die Konstruktion für mich wichtiger als die Destruktion.

LG: Sie schreiben in dem Text *Years without Art* auch darüber, dass der Kunstmarkt in den letzten Jahren auch von anderen Künstlern verschärft angegriffen wurde.

GM: Es gibt ja viele Künstler, Kommunisten oder Sozialisten, die wohl ähnlich denken wie ich, dass man den Kunstmarkt radikal beenden sollte. Ich glaube, dieser Gedanke geht durch die Kunstwelt. Die Leute, die sich damit beschäftigen, werden natürlich nicht in Galerien ausgestellt, sie haben eben allgemein Schwierigkeiten auszustellen. Sie leben, sie arbeiten, sie agieren und sie schreiben, nur es wird von dem allgemeinen Markt nicht wahrgenommen oder gebraucht.

LG: Sie haben diese Künstler damals trotzdem wahrgenommen?

GM: Ja, natürlich. Es gibt darunter auch berühmte Künstler, ich glaube Michelangelo Pistoletto ist zum Beispiel ein Kommunist. Außerdem gibt es – gab es besonders damals – sozialistische Länder, in denen es tausende Künstler gibt, die den Markt angreifen. Ungarn oder Ostdeutschland ist voll mit antikapitalistischen Künstlern. Ich habe diese Künstler zum Teil verfolgt, aber nicht sehr stark.

LG: Zu der Ausstellung *Art into Society, Society into Art* gab es vorher schon ein Kolloquium mit den Künstlern.

GM: Das war in Deutschland, ich war nicht dabei. Die Leute, die da waren, haben erst die Entscheidung getroffen, mich dazuzunehmen. Ich wusste gar nichts davon. Es waren die Künstler, die mich wollten.

LG: Ihr Beitrag zur Ausstellung bestand einerseits in dem Katalogbeitrag und andererseits, indem Sie die Ausstellung oft besuchten. Warum sind diese Besuche von Ihnen wichtig gewesen?

GM: Ich hatte zugestimmt, an der Ausstellung teilzunehmen, oder eben nicht teilzunehmen. Aber ich war irgendwie mitbeteiligt. Da dachte ich, es wäre etwas Gutes zu zeigen, dass ich mich nicht von dieser Ausstellung abwende, indem ich sie öfter besuche und zeige, dass ich Sympathie für diese Ausstellung empfinde, ohne dass ich direkt mitmache. Es war ein Versuch irgendwie durchzukommen, ohne dass jemand beleidigt ist oder denkt, ich wäre ein Einzelgänger.

LG: Wie oft waren Sie in der Ausstellung zu Besuch?

GM: Ich würde sagen, mindestens zehn Mal, ich war schon öfters da. Ich war natürlich auch sehr an Beuys und dem Werk, das er dort machte, interessiert, an den Tafeln. Während er das Werk machte, stand er ständig im Dialog, im Gespräch mit Besuchern. Die haben ihm Fragen gestellt, Bemerkungen, Überlegungen. Dass er eine so offene Diskussion geführt hat, fand ich schon sehr interessant. Ich wollte ihn auch besser kennen lernen, das habe ich im Laufe dieses Monats gemacht. Ich bin sowieso mein Leben lang öfter im West End gewesen, und wenn ich im West End war, ging ich auch rüber zur ICA. Es war schönes Wetter in diesen Tagen und Spazierengehen im Park ist doch sehr gesund.

LG: Waren die anderen Künstler auch so oft vor Ort?

GM: Nein, auf keinen Fall, denn keiner von ihnen lebte in London, nur ich. Ich muss hier auch eine wichtige Figur einbringen, Caroline Tisdall. Sie war die Gastgeberin von Beuys und jeden Tag sind sie und Beuys mit ihrem Auto in der Früh angekommen und spät abends hat Sie ihn wieder zu ihrem kleinen Haus mitgenommen.

LG: Haben Sie und Beuys während der Ausstellung auch miteinander gesprochen, wenn sie beide da waren?

GM: Beuys und ich? Eigentlich nein, nicht über die Ausstellung. Er war eigentlich nur an dem Werk, das er machte, interessiert.
Da leite ich zu einem sehr wichtigen Teil in diesen Tagen über. Ich hatte eine Konfrontation mit Beuys und das kam so: Ich hatte ihn eingeladen, zu mir zu kommen, an einem Tag, an dem er nicht in der ICA war. Ich wollte ihm etwas Besonderes zeigen, das er nicht kannte. John Heartfield, der jahrelang in England gelebt hatte – er kam, glaube ich, schon vor dem Krieg nach England und blieb bis nach dem Krieg –, hatte ungefähr 100 Einbände für Bücher gemacht. Ich hatte diese seit eini-

gen Jahren gesammelt und dachte, das würde ihn sehr interessieren. Er wusste nichts davon. Eigentlich wusste niemand etwas davon, außer ganz wenigen Leuten. Und er kam, und ich glaube, ich habe ihm eines dieser Bücher geschenkt. Im Laufe dieses Nachmittags sagte er auch, „I stop making art, I'm only interested in social issues now."

LG: Das hat er zu Ihnen gesagt?

GM: Er hat das zu mir gesagt. Wir waren allein, den ganzen Nachmittag waren wir zu zweit, außer jemandem, der uns mit dem Auto gebracht hatte.
Später, nach dem Ende der ganzen Ausstellung, hat mir jemand gesagt, dass diese Tafeln, die er in der ICA gemacht hatte, zu einem hohen Preis verkauft werden. Das hat mich sehr gestört. Er hatte mir gesagt, „Ich habe aufgehört Kunst zu machen".
Ich hatte noch etwas anderes bemerkt. Er hatte einen Raum gehabt, in dem er an den Tafeln gearbeitet hat und in dem die Leute ihn angesprochen haben. Ich habe gesehen, wie er in diesem Raum die Tafeln sehr sorgfältig mit einem Fixativ besprüht hat. Im Laufe des Tages, sowie eine Tafel fertig war, hat er sie in die Hand genommen und auf den Boden geschmettert, als ob sie Dreck wäre. Zuerst das Gespräch, dass er aufhört Kunst zu machen, und dann macht er doch Kunst und will sich absichern. Ich habe dann nach einigen Wochen gehört, dass diese ganzen Tafeln von der Nationalgalerie Berlin für einen sehr hohen Preis angekauft wurden. Das hat mich tief gestört und ich habe mich von diesem Zeitpunkt an von ihm abgegrenzt. Vor dem Publikum agierte er so, als sei die Kunst nur Dreck, die er nur mache, um sich im Gespräch zu verständigen, und dann ... sinnlos ...

LG: Hätte das Publikum denken sollen, dass die Tafeln von Beuys zerstört werden?

GM: Auf jeden Fall ist er am Ende auch drauf getreten, als ob er sie nicht schätze und nicht weiter an ihnen interessiert wäre. Die ganze Zeit in London war auch sein Galerist mit dabei. Auf den Fotografien von dem Abend in der ICA ist Joseph Beuys in der Mitte und man sieht meistens direkt hinter ihm diesen Galeristen, er war immer dabei.

LG: Andere Künstler der *Art into Society, Society into Art* Ausstellung arbeiteten ebenfalls nach einem institutionskritischen Ausgangspunkt. Haben Sie damals auch mit anderen Künstlern wie Klaus Staeck über das Aufhören mit der Kunst gesprochen?

GM: Klaus Staeck war immer so intensiv unter Druck, dass es keine Möglichkeit gab. Ich hätte bestimmt gerne stundenlang mit ihm in London gesprochen.
Eigentlich habe ich nur mit Beuys gesprochen, ich hatte mich mit den anderen Künstlern nicht verabredet. Es kommt dazu, dass die anderen Künstler nur für eine begrenzte Zeit in London waren, Beuys war der einzige, der die ganze Zeit der Ausstellung in London verbrachte.

LG: Ist nach der Ausstellung der Kontakt zwischen Ihnen und Beuys abgebrochen oder hatten Sie weiterhin Kontakt?

GM: Nein, eigentlich nicht. Ich bin nicht oft in Deutschland gewesen. Ich hätte ihn und Rosenthal besuchen können, sie waren sehr befreundet. Jedes Mal, wenn ich Norman gesehen habe, hat er gesagt, „I've just been to Beuys, he asks after you, and sends his greetings". Beuys hätte gerne mit mir weiter den Kontakt gehalten, aber ich war irgendwie enttäuscht. Nicht nur wegen diesem Fall, sondern allgemein, er war ja überall ausgestellt und sein Wert stieg ständig.
Es kommt noch etwas anderes hinzu. Caroline Tisdall hatte Beuys vorgeschlagen und sie wurden enge Freunde. Sie hatte sich sehr für ihn interessiert und ihm auch viel geholfen. Sie hatte dann einen relativ kleinen Artikel über diese Ausstellung im

ICA geschrieben, in dem stand, only Joseph Beuys brings something new to this exhibition. Ich war empört, als ich das gelesen hatte, denn ich dachte, ich hätte etwas Neues hineingebracht, indem ich zu dieser Ausstellung eingeladen bin, aber nicht teilnehme. Außerdem hatte ich die Bibliographie zusammengestellt, das war doch eine bestimmte Leistung und hat durch meine Abwesenheit etwas Neues in die Ausstellung gebracht. Sie hatte das völlig übersehen. Außerdem wusste jeder, dass sie Beuys nahe steht und sie musste das betonen. Die meisten würden das umgekehrt machen, wenn es bekannt ist, dass ich befreundet bin, schreibe ich nicht darüber, wie sehr ich ihn schätze. Ich glaube, später hat der Guardian noch etwas Kurzes über mich geschrieben, einen Vergleich mit ihrem Artikel.
Norman Rosenthal war durch etwas anderes auch sehr von Caroline Tisdall beleidigt worden. Wir, die Künstler, wollten eigentlich, dass Caroline Tisdall den Abend im Rahmenprogramm führt, sie war eine bekannte Kritikerin und kannte die Künstler, doch Norman Rosenthal hatte das total abgelehnt und bis zum letzten Moment dafür gekämpft, den Abend selbst zu leiten. Somit gab es schon in den ersten Tagen nach der Eröffnung viele Spannungen.

LG: Können Sie von dem Rahmenprogramm zur Ausstellung berichten?

GM: Es gab ein Programm, organisiert vom Goethe Institut. Ich war mindestens einmal daran beteiligt und war mit einigen Anderen auf einem Podium. Nur das wichtigste Ereignis war die öffentliche Diskussion in den ersten Tagen der Ausstellung. Da gab es eine riesige Versammlung von Künstlern in der ICA, eine große Diskussion mit allen Künstlern. Es war der wichtigste Abend von allen und es war schon heftig, ein heftiger Abend.
An dem Abend selbst gab es viel Spannung im Raum. Dieser war zum Bersten voll. Hinter der Tür waren ungefähr hundert Leute, die einfach nicht mehr rein konnten. Dann ging es los. Nach einer Einführung wurde das Gespräch für das Publikum geöffnet. Ganz vorne stand Stuart Brisley, den ich sehr gut kannte, wir waren befreundet. Er sagte: „In the catalogue, Norman Rosenthal says that Gustav Metzger had almost single-handedly worked on a discussion on the problems along the lines of this exhibition, along the lines of art and society“, und Brisley war äußerst empört darüber. Er trug vor, dass dies gar nicht stimme, und hatte eine Liste von Künstlergruppen mitgebracht, die sich sehr stark für gesellschaftliche Themen engagierten. Er hat die Liste vorgelesen und in einer oder mehreren der Gruppen war er wohl selbst dabei. Nur, wenn man den Artikel richtig liest, stimmt es nicht, was Brisley gesagt hat. Wenn man den Artikel liest, steht darin „*almost* single-handedly“, Brisley hat es so dargestellt als stände darin „nur Gustav Metzger hat sich für die wichtigen sozialen issues engagiert“, das macht schon einen Unterschied. Auf jeden Fall kippte plötzlich die ganze Stimmung. Brisley war gegenüber den Künstlern auf dem Podium sehr aggressiv, inklusive mir, dabei hatte ich Jahre vorher mit Brisley zusammen im Goethe Institut ausgestellt ...

LG: Das geschah gleich am Anfang des Abends?

GM: Ja, am Anfang der Diskussion. Das Wichtige ist, dass ich von diesem Abend an große Schwierigkeiten in der englischen Kunstszene hatte. Von diesem Abend an wurde ich noch mehr isoliert als vorher. Dies geschah durch die große Diskussion an dem Abend, die sich wohl weiterentwickelt hat und weitergegangen ist. Hinzu kam ein Missverständnis, ich bin keiner von „Seven German Artists“, ich bin ja kein Deutscher. Man hatte mich als Deutscher dargestellt, was nicht stimmte. In England gibt es viel bewussten oder unbewussten Hass auf Deutsche und Deutschland, durch diesen Abend wurde ich plötzlich stark damit konfrontiert.

LG: Gab es denn noch ein Ergebnis in der Diskussion an diesem Abend?

GM: Das ist eine wichtige Frage, aber ich weiß nicht, ob ich sie beantworten kann. Es war eben ein schwieriger Abend für alle Beteiligten, aber auch sehr interessant. Das Publikum hatte noch nicht Gelegenheit gehabt, mit Beuys zu sprechen oder mich zu hören, das war schon ein großes Ereignis.

LG: Haben Sie während diesem Abend auch über die *Years without Art* gesprochen?

GM: Kaum, ich glaube, ich habe an diesem Abend kaum etwas gesagt. Ich war auch aufgewühlt über den tagelangen Kampf zwischen Caroline Tisdall und Norman.

LG: Hat Sie auch niemand aus dem Publikum auf das Projekt *Years without Art* angesprochen?

GM: Ich glaube nicht, denn die meisten Leute haben den Katalog nicht gehabt und auch nicht gelesen. Diese Idee war eben nicht im Gespräch. Ich hätte natürlich darauf geantwortet.
Es gab auch noch andere Veranstaltungen zu der Ausstellung, ich weiß, ich habe bestimmt an einer weiteren Diskussion teilgenommen. Nur das Thema *Years without Art* kam nicht hoch, es hat keine Resonanz gehabt.

LG: Mit welchem Gefühl sind Sie aus der Ausstellung gegangen?

GM: Ich fand es interessant. Ich fand die Ausstellung interessant genug, um wiederholt hineinzugehen. Außerdem war Beuys ständig am Werk, und die Diskussionen, die er führte, waren immer interessant. Nur nach der Diskussion hatte sich die Luft verändert und verschlechtert, das könnte ich sagen.

LG: Sie wollten zuerst die *Years without Art* nicht alleine durchführen, sondern mit mehreren Künstlern?

GM: Ja, unbedingt, weltweit.

LG: Wollten Sie sich dazu mit den Künstlern zu einer Vereinigung zusammenschließen?

GM: Nein, ich wollte auf keinen Fall wieder eine Gruppe leiten. Es sollte keine Massenbewegung werden, sondern im Gegenteil, die Künstler sollten für sich sein, es so durchführen, wie sie es tun wollen. Also maximale Freiheit, das war es eigentlich. Dabei war das Lesen das Hauptziel, das Lesen und das Verstehen. Das ist etwas, das man am besten innerlich durchführt. Ich wollte auch kein Führer sein, ich wollte kein Leiter einer weltweiten Sache sein. Ich wollte die Idee nur lancieren und dann sehen, wie es weitergeht. Es waren ja nur drei Jahre und nicht wie bei einer politischen Gruppe, die, sagen wir, 20 oder 30 Jahre für etwas kämpft.

LG: Sollten somit die beteiligten Künstler die *Years without Art* für sich alleine durchführen und keinen Kontakt untereinander haben?

GM: Nein, so sollte es nicht sein. Es sollte sein, wie es eben kommt.

LG: Sie wollten jedoch bei den *Years without Art* auch nicht so etwas Ähnliches wie *DIAS*, dem *Destruction in Art Symposium*, wiederholen?

GM: Nein, keine Gruppensachen.

Es war eben so, dass es gut ist, wie es war. Hätte ich mir ein großes Programm vorgestellt, wäre ich noch mehr enttäuscht gewesen und noch dummer dagestanden. Es gab so etwas nicht, auch nicht in meinem Kopf.

LG: 1977 waren Sie dann an der Ausstellung *Towards another Picture* beteiligt.

GM: Ja, das ist etwas sehr Peinliches, als ich die Ausstellung besucht habe, war ich sehr enttäuscht. Ich wollte, dass jeden Tag die Zeitungen an die Wand gehängt, dann weggeworfen, und am nächsten Tag die neue Zeitung hingehängt wird. Das war eine sehr einfache Idee, doch was sie gemacht haben, war, die Zeitungen aufeinander zu kleben, es war so ein Wirrwarr.

LG: Diese Ausstellung findet 1977 statt, das heißt in der Zeit der *Years without Art*, in der Sie sich eigentlich gegen das Ausstellen ausgesprochen hatten.

GM: Ja, das ist interessant. Ich glaube, die zwei Kuratoren hatten mich sehr gedrängt mitzumachen. Ich wollte nicht, aber sie haben sich wiederholt mit mir treffen wollen. Ich habe mehrmals gesagt, „Ich will nicht", das war wie bei *Art into Society*. Am Ende habe ich gesagt, „Gut, ich mache mit, aber anonym". Ich glaube, das war so. Es war dort ausgestellt, doch so, wie ich weiß, hat man keine Verbindung zu mir gefunden. Es war auch keine kommerzielle Ausstellung, sondern im Gegenteil, die Kuratoren waren eher links.

LG: Trotzdem lässt dies an einen Bruch der *Years without Art* denken.

GM: Man kann es so sehen, ja. Aber das war kein Ziel von mir, ich wollte nur die Leute loswerden.

LG: Sie haben zwar bei der Ausstellung mitgemacht, aber durch die Anonymität sollten die *Years without Art* trotzdem weiter gehen.

GM: Ja, unbedingt. Ich wurde von den Kuratoren verfolgt, und das war wohl der einzige Weg, das zu beenden.

LG: Sie stellen somit zwar aus, doch durch die Anonymität kommt der Ruhm nicht bei Ihnen an.

GM: Ja, das war ausgelöscht.

LG: Während der *Years without Art* haben Sie mit der Künstlerin und Kunsthistorikerin Cordula Frowein zusammen eine Reihe von Buchprojekten begonnen, worum handelte es sich dabei genau?

GM: Das wichtigste Projekt war ein Buch über John Heartfield, über sein ganzes Leben inklusive der englischen Periode, die so gut wie unbekannt war, als wir angefangen hatten. Das Buch kam leider nie zustande. Das andere Projekt war, eine Sammlung von Buchumschlägen von John Heartfield anzulegen; er hatte in England allein schon mehr als 100 Stück gemacht. Ich sammelte sie und Cordula Frowein half mir dabei. Wir hatten schon viel recherchiert, doch alle Projekte führten zu nichts, am Ende kam so gut wie nichts dabei heraus. Es wurde nichts publiziert, ein riesiger Verlust an Geld, Zeit und Energie.

LG: Warum haben Sie sich genau mit diesen Themen beschäftigt?

GM: Heartfield hat mich immer interessiert, aber wir kannten nur den deutschen Heartfield. Die Sammlung hatte ich bereits angefangen, bevor ich Cordula Frowein kennengelernt hatte. Ich hatte sie durch den *German Month* im ICA getroffen. Da-

mals hatte ich schon eine Sammlung von Heartfield, die ich dann Beuys gezeigt hatte, ich habe ihm eines von diesen Büchern geschenkt. Für ihn war das totales Neuland, er war natürlich sehr interessiert.

LG: Hatte die Zusammenarbeit mit Cordula Frowein an den Buchprojekten direkt nach der *Art into Society, Society into Art*-Ausstellung begonnen?

GM: Nein, nicht direkt danach, um 1980 haben wir die Ideen gehabt.

LG: Gehören diese Buchprojekte in die *Years without Art*?

GM: Sie wurden in dieser Zeit gemacht, ja. Es hat damit zu tun, damit zu recherchieren und Neuland in der Kunstgeschichte zu finden, sowie es irgendwie mit Gesellschaft zu tun hat.

LG: War es die Idee, sich in den *Years without Art* mit komplett neuen Sachen zu beschäftigen, oder mit Themen, die mit dem eigenen Werk zu tun haben?

GM: Es hat nicht so viel mit dem eigenen Werk zu tun, als mit den Werken anderer. Es war die Idee, dass man sich zum Neuen hin öffnet. Das wollte ich tun, und das habe ich auch getan, indem ich zum Beispiel viel Zeit in Deutschland verbrachte. Ich habe mich schon mein Leben lang mit Deutschland und den Nazis beschäftigt, notwendigerweise, denn ich war direkt betroffen und ein Großteil meiner Familie wurde durch den deutschen Nationalsozialismus getötet. Die Öffnung zur Anerkennung dieser furchtbaren Begebenheiten hat mich total beschäftigt und ich wollte daraus etwas Neues machen. Mit meinen *Historic Photographs* ist mir das zum Beispiel auch gelungen, die meisten davon beschäftigen sich hauptsächlich mit Deutschland und Antisemitismus. Meine Entwicklung war, mich durchgehend mit Deutschland zu beschäftigen. Das war neu für mich, aber von der größten Wichtigkeit.
Generell ging es bei den *Years without Art* um die Öffnung zum Neuen, die Bereitschaft, neu zu leben und neu zu denken, war ein Ziel. Das ist zum Teil geglückt, doch ich will das nicht überbetonen, denn in der Beschäftigung war auch viel Negatives dabei, Deutschland und die Nazis sind eben negativ.

LG: Sollte die Beschäftigung mit dem Neuem während der *Years without Art* auch das eigene künstlerische Werk danach beeinflussen?

GM: Unbedingt. Es war nur eine Etappe, es ging darum, durch die *Years without Art* durchzugehen, um Neuland zu finden. Man geht durch die Dürre und kommt ins Paradies, das war eines der Ziele.

LG: Sie haben auch an einer Studie zur deutschen Buchgestaltung gearbeitet, die 1988 beendet wurde. Gehört diese Arbeit auch in die *Years without Art*?

GM: Ja, das hängt alles zusammen.

LG: Wann haben Sie mit dieser Studie begonnen?

GM: Wann es angefangen hat, also da könnte man sagen lebenslang. Es hat mich schon immer interessiert, ich habe zum Beispiel schon 1952 ein Bauhausbuch gehabt. Ich hatte es Bomberg geliehen und habe es nie zurückbekommen. Als Bomberg mit mir brach, hatte er mir aus Spanien ein kleines Paket mit Büchern geschickt. Das Buch, das einzig wertvolle Buch, war nicht dabei. Bereits als ich 1945 in London ankam, habe ich mir schon ein Blatt der surrealistischen Konferenz in London gekauft, das war der Anfang meiner Sammeltätigkeit.

LG: Um welche Bücher handelte es sich bei Ihrer Sammlung genau?

GM: Die Sammlung war zweigeteilt. Es gab eine Sammlung von Lizenzausgaben, Bücher die in Deutschland nach dem Krieg gedruckt wurden, ungefähr zwischen den Jahren 1945 bis 1950. Während dieser fünf Jahre musste jede Buchproduktion den französischen, britischen, oder amerikanischen Großmächten vorgelegt werden. Die so called Lizenzausgaben habe ich systematisch gesammelt und hunderte davon gehabt. Die Sammlung begann im Jahre 1980 bis 1988, als ich dann wohl mit dem Sammeln aufgehört habe. Es war eine spannende Zeit.
Hinzu kamen Bücher vor 1945, dies war jedoch eher eine Ansammlung von Büchern, die mich interessiert haben.

LG: Gehen wir doch zu einem anderen Buchprojekt über, Vermeer, mit dem Sie sich ebenfalls lange beschäftigt haben.

GM: Ja, das Vermeer-Projekt, das hat mich total beschäftigt. Wenn Sie nach einer Tat im Zusammenhang mit den *Years without Art* fragen, dann ist Vermeer die Antwort. Ich habe mich während dieser Zeit mit Vermeer beschäftigt und es war mehr als eine Beschäftigung, es war mein ganzes Leben. Dann am Ende, ich hatte noch ein Jahr zur Fertigstellung meiner Studie geplant, ist sie mir aus der Hand gekommen.

LG: Wie lange hatten Sie daran gearbeitet?

GM: 1990-1995, vier, fünf Jahre.

LG: Das ist nach den für die *Years without Art* angegebenen Jahren.

GM: Ich sage Ihnen nur die Jahre, wie es zusammenhängt, ist etwas anderes. Vermeer kam 1990-1995, aber es hat mit *Years without Art* zu tun, weil es für mich wichtiges Neuland war.

LG: Kann man somit bei den *Years without Art* sagen, dass sie für Sie nicht nur die angegebenen drei Jahre, sondern, wenn Vermeer auch dazu gehört, durchaus bis nach 1990 gedauert haben?

GM: Ja, also lebenslang. *Years without Art* ist ein lebenslanges Projekt, das natürlich in Abschnitten kam. Das Ziel war etwas Neues, im Bereich von Kunstgeschichte und Politik, die Bereitschaft etwas Neues zu schaffen und neu zu denken.

LG: Somit beginnen sie auch nicht erst ’77, trotzdem gibt es Ende der 70er bis Mitte der 90er Jahre eine ganz intensive Periode.

GM: Ja, kann man sagen.

LG: Warum haben Sie sich gerade mit Vermeer beschäftigt?

GM: Vermeer ist für mich vielleicht der größte Maler aller Zeiten. Deshalb alleine lohnte es sich schon für mich, sich mit ihm zu beschäftigen. Ich war bereit, für diesen Künstler alles zu tun und ich bin überzeugt davon, dass ich in meinen Recherchen Neues herausgefunden habe. Ich habe dann in Utrecht und London Vorträge über Vermeer gehalten. Hätte ich die Studie fertiggestellt, wäre sie ohne Zweifel ein wichtiger Beitrag zu diesem Künstler, doch es ist alles verloren gegangen. Ich denke immer noch an ihn und werde vielleicht in den nächsten Jahren doch noch etwas über ihn schreiben, eine kurze Zusammenfassung von meinen Recherchen und meinen Gedanken, es wird jedoch nicht mit dem vergleichbar sein, was ich schon erreicht hatte.

Glücklicherweise kam, als das Vermeer Projekt zu Ende ging, zur selben Zeit die Einladung, das Buch *damaged nature* zu erarbeiten. Somit ging ich direkt von Vermeer zur Eröffnung der *Historic Photographs* über, wobei es die Idee zu den *Historic Photographs* schon gab, als ich noch mit Vermeer beschäftigt war. Sie war schon in Holland entstanden, bevor ich wieder nach London kam. Ich hatte damals ein Gespräch mit dem Leiter des Museums in Den Haag und habe ihm von meiner Idee der *Historic Photographs* erzählt. Er zeigte mir eine Wand in dem Museum, an der ich sie ausstellen hätte können, kurz danach hat er jedoch aufgehört, dort zu arbeiten.

LG: Was bedeutet Vermeer für Sie?

GM: Einfach die höchste Qualität von Malerei. Malen ist für mich eigentlich der Höhepunkt von allem. Dabei bewundere ich nicht nur das Gemälde, sondern auch den Versuch der Beschäftigung mit den Menschen, was einen großen Teil seiner Arbeit ausmacht. Ich habe versucht, die Lücken, die es in seinem Leben gibt, zu füllen, und ich muss sagen, am Ende meiner Studien habe ich mich gefragt, ob es nicht eine ganz radikale Antwort zu Vermeer gibt. Was ich herausgefunden hatte, öffnet einen ganz neuen Weg in die Sache Vermeer und sein Leben, seine Familie, und seine Religion.

LG: Sie haben sich 1990 auch mit dem Wiener Aktionismus beschäftigt.

GM: Ja, es gab dazu eine Ausstellung. Francesco Conz war ein großer Sammler, er hatte ein Haus in Verona und ich hatte eine Verbindung zu einem Konzeptkünstler in Florenz, der mit Buchstaben in Neonleuchten arbeitete. Ich war auf der Reise durch Italien, hatte eine Einladung von diesem Künstler, und habe eines Abends auf der Durchreise an seine Tür geklopft. Er sagte mir, „Du musst unbedingt Herrn Conz besuchen, er wird sich sehr freuen“, und er hat mit ihm telefoniert und mir den Weg zu Conz gezeigt. Dort im Hause Conz habe ich einige Tage gewohnt. In dieser Zeit gab es Vorbereitungen zu einer Ausstellung in Milano von Wiener Künstlern. Conz war daran beteiligt und hatte mich ein oder zwei Mal mitgenommen. Ich habe einen kurzen Text zu der Ausstellung der Wiener Künstler geschrieben.

LG: Haben Sie zu dieser Zeit in Italien gelebt?

GM: Ich war von der Schweiz auf dem Weg nach England, um meinen Pass zu erneuern, als dieser Künstler aus Milano die Verbindung zu Conz hergestellt hat. Bei ihm habe ich dann teilweise gelebt und ging dann nach dieser Zeit nach Holland. In Holland habe ich dann die Bilder von Vermeer im Den Haag Museum und in anderen Städten gesehen, sie waren ein Grund für den Anfang der Arbeit über ihn.

LG: Sie waren auf der Durchreise durch Holland gewesen?

GM: Ja, und dann bin ich irgendwie stecken geblieben, denn mein travel document wurde bei einem Besuch der Stadtbibliothek in Amsterdam gestohlen. Dann blieb ich vier Jahre in Holland, meistens in Amsterdam, aber auch in Utrecht. Es war eine sehr interessante Zeit, in der ich mich ausgiebig mit Vermeer beschäftigt habe. Das war in den Jahren 1990-1994, danach kam ich nach London und dann hörte ich immer mehr mit Vermeer auf und begann ungefähr zur selben Zeit mit dem Buch *damaged nature*. Der Verleger Simon Cutts wollte im Buchgeschäft workfortheeyetodo eine kleine Galerie einrichten, daher kam die Einladung zu einer Publikation und zu einer Ausstellung. Dieses Mal gelang alles und von da ab ging alles bergauf. Es war ein großer Erfolg, der erste Erfolg in meinem Leben war in diesen ersten fünf Jahren zurück in England, alles lief wie geplant. Zu der Ausstellung kamen einige wichtige Leute, Obrist kam mit der Kuratorin des Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Laurence Bossé, sie haben mindestens eine halbe Stunde gebraucht, um

sich alles anzusehen. Danach kam die Einladung an einer Ausstellung in Paris mitzumachen und von da an gab es eine Verbindung mit Obrist.

LG: Das war das erste Mal, dass die *Historic Photographs* gezeigt wurden.

GM: Ja. Das Werk besteht aus bekannten Bildern. Der Junge im Ghetto, der die Arme hoch hält, und ein Werk, das man eigentlich gar nicht fotografieren kann, Hitler vor dem Reichstag. In der Installation kann man kaum etwas von den Bildern sehen, sie sind völlig abgeschirmt. Die Idee zu diesen Arbeiten war schon in Italien entstanden, während meinem kurzen Besuch bei Conz, durch eine Tageszeitung, die ich bei Conz gelesen hatte.

LG: Was genau haben Sie in Holland gemacht?

GM: Ich habe weder Kunst gemacht, noch bei Ausstellungen mitgemacht. Ich habe dort gelebt und mich als Schriftsteller mit Vermeer beschäftigt, sonst habe ich so gut wie nichts gemacht.

LG: Ihre Zeit in Holland war somit typisch *Years without Art*, eine Zeit in der Sie nicht ausstellen, sondern an einem Projekt arbeiten, in diesem Fall über Vermeer.

GM: Ja, dieses Projekt war für mich wichtiger, als auszustellen. Ich wollte in Holland auch nicht groß auftreten, ich war nur als Zuschauer irgendwie dabei. Als ich dann nach London kam, hat sich glücklicherweise mein ganzes Leben verändert. Ich habe bis jetzt in all den Jahren keine großen Krisen gehabt. Ich habe viele Freunde, die sich um mich kümmern, nur meine Gesundheit hat sich radikal verschlechtert. Aber es gibt immer noch große Pläne in meinem Leben, nur sind diese anders als die früheren. Ich habe jedoch das Glück, noch zu leben und kann mich noch beteiligen.

LG: Nachdem Sie zu den *Years without Art* ausgerufen hatten, sind Sie insgesamt sehr viel gereist, können Sie diese Reisen noch einmal zusammenfassen?

GM: Ich bin nach Deutschland gefahren. Von dort ist es leicht, in die Schweiz zu gelangen, und so war ich einige Male in der Schweiz, wo ich sehr gerne war, ich bin einige Male hin und her gefahren. 1981 war die Ausstellung *Vor dem Abbruch* in Bern. Ich war in Bern, als ich das Plakat von der Ausschreibung sah, und kam dann wieder nach Bern, um mit dem Direktor wegen meiner Beteiligung zu sprechen, und dann kam ich noch mal zurück, um die Sachen aufzuhängen. Das sind schon drei Besuche in der Schweiz. Natürlich war ich nicht nur in Bern, sondern auch in Zürich, eine Stadt, die ich sehr gerne mag. Ich kann dort meine Heimatsprache sprechen und die Stadt ist sehr entspannt und sehr international.
Davor war ich bereits ab Ende der 70er Jahre immer wieder in Frankfurt. So viel bin ich ja auch gar nicht gereist, ich war nur in der Schweiz, Frankreich, Niederlande, und Belgien, dazu kommt nicht mehr viel. Ich glaube, ich bin nicht gern auf Reisen.

LG: Es gab jedoch einige Zeit, in der Sie immer auf Reisen waren.

GM: Ja, wenn man alles zusammennimmt. Länger als geplant eigentlich.
Das erste Mal groß auf Reisen war ich bereits nach dem Krieg, 1964. Damals habe ich versucht, mich in Holland, Deutschland und Frankreich als Künstler zu etablieren, dass waren ungefähr 6 Wochen im Ganzen.

LG: Inwiefern haben Sie Ihre Reisen in den 1980er und 90er Jahren beeinflusst?

GM: Sie haben mich sicherlich beeinflusst. Die Reisen waren jedoch nicht als Reisen geplant, sie hatten immer einen Zweck. Es gab immer einen bestimmten Platz,

den ich erreichen wollte, wenn ich zum Beispiel einer Einladung gefolgt bin. So ist es schwer, etwas allgemein darüber zu sagen. Man kann dabei eigentlich nicht von einer typischen Künstlerreise sprechen. Jede Reise hat sich mehr mit finanziellen oder kunsthistorischen, als mit künstlerischen Zielen befasst. Meine ersten Reisen nach dem Krieg, nach Holland, Belgien, und Frankreich hingegen waren mehr, um das Land kennen zu lernen, aber natürlich auch, um Kunst in den Museen zu besichtigen. Es war mir auch wichtig, zur Entspannung in den Süden zu fahren, Sonne, die billigen Früchte und das billige Leben allgemein abzubekommen. Das waren die Ziele 1948 und 1949, um von dem relativ dunklen London wegzukommen.

LG: In den 80er Jahren war das jedoch etwas anderes?

GM: Es gab immer Ziele, um zu reisen. Ich bin eigentlich nie, zum Beispiel, nur nach Venedig gefahren, um Venedig zu sehen. Doch das stimmt auch nicht ganz, da gab es doch eine Reise, bei der ich in Ravenna angefangen habe, und gereist bin, um die Städte zu sehen. Ravenna, Florenz, Verona. Das war die Reise, bei der ich bei Conz landete. Das war so eine Art Rundreise, die bis nach Rom hinunter ging. Sie hatte begonnen, als mir jemand in Zürich anbot „Ich habe dieses Haus", oder diese Wohnung, „außerhalb von Rom, und jedes Jahr fahre ich hin, aber ich brauche jemanden, der den Blumen Wasser gibt". Er hat mir das Angebot gemacht, dass ich dort hinfahren und leben kann, vierzig Kilometer von Rom, und hat mir etwas Geld gegeben. Es kann sein, dass ich auf dem Weg nach Rom diese Städte besucht habe, Ravenna, Venedig, Bologna, und noch zwei oder drei andere. Somit war das doch wieder eine Reise zu einem Ziel, nicht nur, um die Städte zu besuchen, und das ist eben typisch für meine Reisen.

LG: 1976 halten Sie das Symposium *Art in Germany under National Socialism* in London, wie kam es, dass Sie begannen, sich mit diesem Thema zu beschäftigen?

GM: Wir sind dazu gekommen, weil es für uns eine Notwendigkeit war, die Kunstgeschichte in einer radikalen Richtung weiter zu betreiben. Cordula war in Frankfurt, sie hatte mehr Zeit in Deutschland verbracht, als ich, da sie Familie dort hatte. Ich hatte keine Familie, ich hatte in Deutschland kaum irgendeinen lebenden Menschen. Sie war in Frankfurt auf Besuch und hatte die Ausstellung über Nationalsozialistische Kunst im Kunstverein gesehen. Es war die erste große Ausstellung in Deutschland zu diesem Thema. Sie hatte einen Katalog mitgebracht, der für mich unerhört interessant war, für uns beide. Nach kurzer Zeit dachten wir, wir könnten eine Konferenz über dieses Thema halten. Es war erstaunlich, dass es das noch nie gegeben hatte, und wir nutzten die Möglichkeit aus. Ich habe Georg Bussmann angerufen und habe ihm von der Idee, eine Konferenz zu halten, erzählt. Ich sagte ihm, „Es wäre natürlich so wichtig, dass Sie mitmachen", und er hat sofort zugestimmt. Das war ein riesiger Schritt für uns, denn Bussmann war allgemein sehr anerkannt und ein Spezialist zu diesem Thema. Wir haben andere Leute angeschrieben und in sehr kurzer Zeit einen Platz für die drei Tage gefunden. Dann kam es wieder zu einer verrückten Situation, wie so oft in meinem Leben. Unter den Rednern gab es einen relativ jungen Mann, der sehr verbunden mit der Nazikunst, und möglicherweise ein Sympathisant zu den Nazis war. Er war irgendwann für die Herausgabe von Nazi-Literatur verurteilt worden. Er hatte sich auf Nazi-Porzellan spezialisiert, das heißt Allach-Porzellan, eine Fabrik, die nur für die Nazis gearbeitet hat. Er war Autor und hatte das einzige uns damals bekannte Buch über eine große Sammlung davon geschrieben. Er war unter den 18 Leuten, die gesprochen haben. Darunter war auch eine sehr wichtige Kunsthistorikerin und Expertin zu unserem Thema, Dr. Hildegard Brenner, die sich sehr über diesen Mann aufgeregt hatte. Sie hat zu uns gesagt, „Wie war es möglich, dass Sie so einen Menschen in unsere Konferenz einbringen?" Die Tagung war Freitag, Samstag, Sonntag, und wir hatten für den Montag eine Pressekonferenz angesagt. Die meisten in der Tagung haben sie dann storniert und sie kam nicht zustande. Ich wollte aus dieser Tagung ein

Buch machen. Wir hatten zu diesem Zweck den editor von Studio International eingeladen, er war die ganze Zeit dabei und hatte Interesse. Er war auch Verleger für Bücher, und hatte uns gesagt, er wolle das Thema sehr gerne als Buch herausbringen, doch es kam nicht zustande. Die letzten Stunden waren in so einer apokalyptischen Stimmung, niemand wusste genau, wie es weiter geht, da ist das Projekt irgendwie versunken, wie andere Projekte auch. Nur in der Zeitschrift *Kritische Berichte* gab es einen kurzen sympathisierenden Report von Angela Schönberger, einer Teilnehmerin. Ich habe nichts mehr darüber geschrieben. Es gab nicht nur die Konferenz, sondern dieser Spezialist für Allach-Porzellan hat uns zu einem Sammler gebracht, der die größte aller Sammlungen dieser Zeit hatte, vielleicht 70 Stücke, und alle im perfekten Zustand. Am zweiten Tag unserer Konferenz haben wir die Sammlung in Vitrinen der Universität im Institute of Asian and African Studies ausgestellt. Das war wohl das erste Mal, dass man Allach-Porzellan nach dem Krieg ausgestellt hat. Es war eine hervorragende Ausstellung mit einem großen Adler. Berthold Hinz, zu der Zeit einer der wichtigsten Schriftsteller über die Nazikunst, kam beim Hereinkommen auf mich zu und sagte, „Warum hat man diesen Dreck ausgestellt?“ Er war richtig empört, das zu sehen, und plötzlich kippte die Stimmung. Das war am Anfang des zweiten Tages. Am letzten Tag hatte dann diese Frau gesagt, wir hätten diesen Spezialisten nicht einladen sollen. Sie meinte, es sei eine schwierige Sache, wenn sie jetzt nach Deutschland zurückkommen, und es sich verbreitet, dass sie mit jemandem im gleichen Raum gesessen habe, der vielleicht ein Nazi wäre. Das wäre doch eine Schande und müsse verhindert werden. Das wurde es dann. Deshalb kam ein geplantes Buch auch nicht heraus.

LG: Warum hatten Sie diesen Mann eingeladen?

GM: Wir wollten über Nazikunst diskutieren und hatten gehört, dass er Zugang zu dieser großen Sammlung hätte. Ohne diesen Zugang wären wir nicht an die Sammlung gekommen. Außerdem war dieser Mann ein Experte in der Nazikunst, und wir brauchten einen Experten. Eigentlich wussten wir so gut wie nichts über ihn. Die Sache ist eigentlich die, dass wir das Thema weiterbringen wollten. Wir wollten das Thema beleuchten, und dazu brauchten wir unbedingt diesen Mann. Als wir am letzten Tag in der Konferenz darüber gesprochen haben, habe ich gesagt, „Es gibt hier Leute, die mit Speer gesprochen haben“. Sie haben Speer besucht, und ihm bestimmt die Hand geschüttelt. Ich habe gesagt, „Das hat man gemacht, aber diesen Mann, der eigentlich ein Nichts ist und der nur eine halbe Stunde da blieb, mit dem kann man nicht im selben Raum sein. Das ist doch nicht annehmbar, als wäre er ein anerkannter Massenmörder. Das ist nicht vergleichbar“.

LG: Gab es ein Ergebnis von diesem Symposium?

GM: Eben nicht, man hat sich dagegen gewehrt, es gab keinen Ausweg mehr. Die meisten Leute, die da waren, hatten passiv dieser Frau zugestimmt, eine Spezialistin in der Nazikunst, sie hatte auch ein Buch darüber herausgegeben. Heute gibt es sicherlich mehr Bücher zur Nazikunst, als es damals gab. Es gab damals eigentlich nur diesen Frankfurter Katalog. Für die *Years without Art* ist dieses Symposium von der allergrößten Wichtigkeit, denn es war der Versuch, sich mit etwas Neuem zu beschäftigen, und der Versuch ist gelungen, es war ein riesiger Erfolg für uns zwei.

LG: Obwohl es eigentlich abgebrochen werden musste, empfinden Sie das Symposium als Erfolg?

GM: Ohne Zweifel. Dass es zustande gekommen ist, war schon ein großer Erfolg. Außerdem waren so wichtige Leute dabei, Mittig zum Beispiel. Wer irgendwie relevant war, war da. Jeder der 18 Teilnehmer hatte einen Vortrag gehalten und nachher gab es wohl Fragen und Antworten. Wir hatten uns entschieden, nur die, die schon publiziert hatten, einzuladen. Wir hatten keine Publizität im Voraus, aber wir

hätten diese Pressekonferenz gehabt, und es gab schon Zusagen dafür. Im Grunde hatten wir es als eine Geheimaktion angesehen, denn wir wollten nicht, dass Faschisten vielleicht demonstrieren.
Die Fortsetzung des Symposiums war dann die Tagung in Frankfurt, zu der das Buch *Dekoration der Gewalt* herauskam. Sie wurde von Leuten, die in Verbindung zur Zeitschrift *Kritische Berichte* stehen, organisiert, und es waren ehemalige Teilnehmer unseres Symposiums. Hinz oder Mittig waren zum Beispiel an der zweiten Tagung beteiligt.

LG: 1977 nahmen Sie in Frankfurt auch an dieser Tagung zum Thema Faschismus teil.

GM: Ja, das war auch in Verbindung mit Cordula, ich habe damals mit ihr zusammengelebt. Ich war in London, als wir die Einladung bekommen haben. Die Frage war, wer von uns hingehen sollte, um unsere Position zu vertreten, und wir entschieden, dass ich hingehen sollte. Wir beide wollten hingehen, die Einladung war jedoch nur für eine Person. Man hatte mir dann während dem Symposium eine Unterkunft in Frankfurt angeboten und danach ging es zurück nach London.
Das Symposium war sehr ernsthaft. Man hatte das Thema Italien mit hineingenommen, obwohl es keinen Platz in diesem Symposium hatte. *Die Dekoration der Gewalt* ist das zu dem Symposium erschienene Buch, in ihm bedanken sich die Organisatoren bei mir und Cordula für den Hinweis, wie es um solche Themen bestellt ist, und dass sie keine Ahnung hatten von der Arbeit, die wir für das erste Symposium über Nazikunst geleistet hatten. Die Tagung dauerte 2 Tage, unsere Tagung in London 1976 hatte 3 Tage gedauert. Das hängt alles mit den *Years without Art* zusammen, 1977-80, da kommen dann beide Symposien hinein, das ist doch die Erklärung von vielem. So viel war los, und das hängt alles zusammen.

LG: Können Sie berichten, wie die Tagung abgelaufen ist?

GM: Sehr gut, ich erinnere mich allerdings an sehr viel Druck, weil wir viel behandeln wollten. Dass sie das Thema Italien mit aufgenommen hatten, hat fast alles gesprengt, mit so viel Material. Es war außerdem immer sehr gut besucht. Es gab Publikum, einen großen Saal, voll mit Menschen, die eher Zuhörer statt Beteiligte waren, wohl aber auch Fragen an die Teilnehmer stellen konnten. Es war sicherlich erfolgreich.

LG: In Deutschland beschäftigen Sie sich ab 1980 auch mit der Frankfurter Schule.

GM: Ja, Frankfurter Schule. Habermas hat mich sehr interessiert, er hatte jedoch einen Sprachfehler, weshalb ich nicht viel von dem verstehen konnte, was er damals gesagt hatte. Die Auseinandersetzung war jedoch nicht wichtig für mein Werk, denn ich habe nicht viel von ihm gelesen und ich hatte Schwierigkeiten, ihm zuzuhören. Ich muss sagen, was ich gehört habe und was ich gelesen habe, hat mich nicht besonders interessiert. Nach einiger Zeit habe ich einfach aufgehört hinzugehen.
Die Öffnung zur Frankfurter Schule war jedoch von großer Bedeutung für mich. Ich war dabei mit der Geschichte konfrontiert, wie es mir in England nicht hätte passieren können.

LG: Wie sind Sie dazu gekommen, sich mit ihr zu beschäftigen?

GM: Obwohl man in England wenig von der Frankfurter Schule gehört hat, hat Walter Benjamin viel Aufsehen erregt. Das habe ich mitbekommen und begonnen, mich mit ihm zu beschäftigen. Jeder, der sich Benjamin nähert, wird gefesselt, und kommt nicht mehr weg. Das heißt, er hat mich doch sehr beeinflusst. Ich war mehr als beeindruckt von ihm, und so begann es. Interessant ist dabei jedoch, dass die Frankfurter Schule mit ihm gebrochen hat, sie aufgehört hatte, mit ihm zu arbeiten,

und ihn zu unterstützen. Dass konnte ich ihm nachfühlen, ich konnte verstehen, wie sehr er gelitten haben muss. Das hat mich schon Jahre, bevor ich nach Frankfurt gekommen, bin interessiert. Damals habe ich begonnen, mich mit ihm zu beschäftigen, nicht im großen Stil, aber doch als Anreizpunkt.

LG: Haben Sie während Sie in Frankfurt waren, viel von Benjamin gelesen?

GM: Viel würde ich nicht sagen, aber etwas schon. Als ich in Frankfurt war, erschien endlos viel an Literatur, eine Flut von Material. In Deutschland habe ich mich jedoch schon mehr mit ihm beschäftigt. Wir wohnten in Bockenheim, dort gibt es eine Karl Marx Buchhandlung, in der wir oft waren. Sie haben dort auch ein Antiquariat, in dem ich nach Lizenzbüchern gesucht habe, jedoch habe ich nur sehr wenige gefunden.

LG: Was haben Sie in der Zeit, in der Sie in Frankfurt gelebt haben, sonst noch gemacht?

GM: Ich war in der wunderbaren Bibliothek in Frankfurt und habe über die Nazizeit gelesen und die Ausstellung in Bern vorbereitet. Das Material zu dem Werk kam komplett aus dieser Bibliothek, man hat mir die dort ausgestellten Kopien zu den Judengesetzen gemacht. Es war für mich eine großartige Zeit, in der ich ganz einfach Tag für Tag in Bibliotheken gearbeitet habe.

LG: In der Schweiz fand 1981 dann die Ausstellung *Vor dem Abbruch* statt.

GM: Ja, ich war auf einem kurzen Besuch in Bern und bin da herumgelaufen. Eines Abends sah ich das Plakat zu *Vor dem Abbruch*, eine Ausschreibung, zu der man Ideen einreichen sollte. Ich fand das sehr spannend, hatte gleich eine Art Verabredung mit dem Leiter des Museums, und man hat mich eingeladen teilzunehmen. Es waren ungefähr 50 Künstler beteiligt und jeder konnte tun, was er wollte. Ich musste natürlich an Zerstörung und an Deformation denken, die Möglichkeiten waren sehr attraktiv. Dann dachte ich jedoch, dass Wichtigste wäre das Projekt mit den Gesetzen, die ich dann in Frankfurt kopieren lassen habe.

LG: Standen Sie bei diesem Werk auch in Kontakt mit den Besuchern?

GM: Nein. Es ist immer schwierig, so eine Ausstellung zu machen, man arbeitet bis zur letzten Sekunde und danach habe ich andere Sachen gemacht, danach kam das Projekt in Genf. Das Gute war, dass ich John Armleder kennengelernt habe, mit ihm und Mathieu Copeland habe ich dann das Buch *Das Nichts* herausgegeben, das große Buch über nothing. *Voids* ist der englische Titel, *Vides* im Französischen. Es ist das erste Buch über dieses Thema und hat mehr als 500 Seiten mit einem Artikel von mir.

LG: In den 80er Jahren haben Sie auch Katalogbeiträge zu anderen Künstlern geschrieben. Inwieweit ist es für Sie wichtig, über andere Künstler zu schreiben?

GM: Ja, meistens sind es jedoch nur kurze Artikel, die ich über andere geschrieben habe. Ich glaube, es ist zum Großteil eine Art Entspannung. Normalerweise ist es ja weniger als eine Seite und das ist relativ leicht zu machen. Man beginnt mit einem Gedanken und das leitet zum anderen und so weiter. hdabei viel Freiraum, ich werde nicht gefragt, etwas Bestimmtes zu durchdenken, was man jedoch tun muss, wenn man für sich selbst schreibt, dann muss man jedes Wort irgendwie verantworten. Hier ist jedoch etwas Spielerisches im Gang.

LG: 1980 haben Sie einen Beitrag über den Künstler Samson Schames geschrieben.

GM: Ja, das ist etwas Außergewöhnliches. Ich war dazu wohl von Cordula Frowein eingeladen worden, sie hatte eine Ausstellung mit Katalog über ihn gemacht. Ich kannte den Künstler nicht, bis sie mir das Material gezeigt hat. Es war sehr wenig Zeit und ich musste den Text in einigen Wochen schreiben, dann wurde es jedoch gestoppt. Eine schlimme Zeit, es hat alles durcheinandergebracht. Das war einer der Gründe, warum ich Deutschland damals verlassen habe.

LG: Es erscheint mir als kunsthistorische Arbeitsweise, wobei die *Years without Art* mir allgemein als Anregung erscheinen, weniger künstlerisch als kunsthistorisch zu arbeiten.

GM: Ja, das stimmt, das wollte ich dabei. Ich wollte einen anderen Weg gehen, einen für mich neuen Weg. Publizierte Katalogbeiträge über andere Künstler gibt es jedoch von mir kaum.
Das war eben die Sache mit den *Years without Art*, dass man das machen konnte, ohne selbst zu sterben. Das war das Schöne dabei. Ich sagte, „Wir haben drei Jahre in denen man sich entspannen kann, ohne Sorgen, in denen man sich vielleicht mit anderen Künstlern ausspricht, vielleicht über sie schreibt, und wenn nicht, ist das auch nicht schlimm“.

LG: Es geht somit auch darum, sich mit den Werken anderer Künstler genauer zu beschäftigen.

GM: Ja, um sich dann gegenseitig zu helfen, indem man über andere Künstler spricht und schreibt.

LG: Somit wird während dem Austritt aus der Kunst, der *Years without Art*, trotzdem die Karriere anderer Künstler gefördert?

GM: Ist das ein Problem? Könnte sein. Ja, wissen Sie, man kann nicht alles haben. Es ist paradox, aber wenn alles im Leben perfekt dargestellt ist, finde ich es nicht mehr interessant. Etwas Chaos und Unsicherheit ist ein wesentlicher Teil unseres Lebens. Es stimmt, komplett funktioniert das System somit eigentlich nicht.

LG: In den 1980er Jahren engagierten Sie sich auch für Artists Support Peace.

GM: Das war schon eine wichtige Sache für mich. Es war irgendwann in den 80er Jahren, es war ein Aufruf gegen den Krieg, direkt an Künstler adressiert. Man wollte die Künstler zu einer Kirche bringen um sich dort zu versammeln. Die Künstler sind mit Bussen und Autos dort hingefahren, um dann eine Deklaration gegen den Krieg abzusegnen. Zwei Busse mit jungen Studenten sind von London aus nach Greenham Common gefahren. Dort sind wir wie geplant rummarschiert, haben etwas gegessen, und sind dann zurückgefahren. Greenham Common ist der Ort, an dem die Amerikaner Nuklearwaffen gelagert hatten, und tausende von Frauen sind hingefahren und haben das ganze Gelände umringt und haben endlos, jahrelang demonstriert. Heute gibt es das Frauencamp nicht mehr, aber damals war es das Zentrum unserer Veranstaltung an diesem Tag. Artist Support Peace hatte das Ziel nach Greenham Common zu fahren und für dieses Frauencamp zu demonstrieren.
Einige Wochen später gab es dann eine Aktion in Covent Garden, wieder haben junge Leute Happenings und Veranstaltungen für ein oder zwei Tage organisiert, danach war, glaube ich, Schluss. Ich glaube, die Vereinigung hat sich einfach aufgelöst, sie hat etwas erreicht, aber nicht sehr viel. Es war kein Erfolg, aber auch kein Misserfolg. Ich musste dann England verlassen, musste weg, um verschiedene Dinge zu erledigen, und habe es dann nicht weiterverfolgt. Es ist so versickert, wobei es doch eigentlich ganz sympathisch war. Trotzdem gab es auch wieder interne Spannungen, an denen die Organisatoren auseinander gegangen sind.

LG: Es waren vor allem junge Kunststudenten beteiligt?

GM: Die Leute, die kamen, waren alle junge Studenten, meistens aus der Royal Academy. Norman Rosenthal war dabei, durch ihn hatte man die Leute an der academy angesprochen. Ich habe es zum Großteil organisiert. Auf jeden Fall habe ich es lanciert, ich habe mit den Leuten gesprochen. Wir hatten ein ganz kleines Komitee von ungefähr sechs Leuten, darunter ein Künstler, der sehr aktiv und engagiert war. Er war bekannt dafür, einen großen Hass auf nukleare Waffen zu haben. Das Problem war, dass er und einer der anderen Künstler nicht mehr weiter machen wollten. Das war einer der Gründe, warum wir nur zwei Busse voll Künstler hatten, wir hätten leicht doppelt so viele gehabt, hätte es nicht das gespaltene Komitee gegeben. Es war eben nicht leicht.
Ich glaube, die hatten eigentlich Angst um ihren Job, so kann ich mir das vorstellen. Alle, die das Komitee gespalten haben, waren Lehrer an Institutionen, vielleicht haben sie gehört, wenn man da mitmacht, verliert man seinen Job, das ist eine Möglichkeit. Mehr kann ich nicht dazu sagen.
Die Bewegung hat wohl aufgehört, weil das Komitee gespalten war, die Hälfte wollte einfach nicht mehr weiter machen an dem Plan hinauszufahren, herumzulaufen und diese Erklärung zu machen. Da ging es auseinander. Es gab keine Gefahr, es war nichts Schlimmes dabei, die Leute haben ja die Freiheit, sich später anders zu entscheiden. Aber es war schade, denn wäre das nicht geschehen, wäre vielleicht eine neue wichtige Bewegung daraus geworden. Das war ähnlich, wie bei der Artists Union. Wir hatten die Möglichkeit gehabt, etwas Neues und sehr Starkes zu machen, und dann hat es sich gespalten. Es gab Leute, die die ganze Sache zerreißen wollten. Ich befand mich zwischen den Stühlen und habe es dann einfach aufgegeben und habe es verlassen. Ich dachte, es kommt zu nichts, und es ist auch zu nichts gekommen, heute spricht niemand mehr von der Artists Union.

LG: Waren Sie bei der Artists Union auch Mitorganisator?

GM: Ja, ich wurde als deputy gewählt, für eine beschränkte Zeit war ich ganz tief in der Mitte der Organisation. Wir sind allerdings nicht sehr weit gekommen, es gab nur interne Treffen ca. alle zwei Monate. Im öffentlichen Raum hatten wir jedoch keine Gestalt, obwohl es eigentlich ganz schön viele waren, vielleicht um die 100 Leute kamen alle zwei Monate für den Nachmittag. Ich denke, das ging ungefähr zwei Jahre, dass ich mich mit ihnen getroffen habe. Wir haben uns getroffen und darüber geredet, was man machen sollte und es kam immer etwas Neues dazu. Man hörte von anderen Ländern, die ähnliches machten, es kam auch Besuch und es war immer etwas los. Es ging dabei darum, die Künstler zu vertreten.

LG: Wenn Sie darüber gesprochen haben, was man machen sollte, gab es dabei auch die Idee von einem Streik?

GM: Eigentlich nicht, nein, nicht so. Obwohl, ich habe nicht alles verfolgt...
Es ging darum, wie man weitermachen sollte. Die Frage war immer, ob wir zu einer existierenden Union beitreten, oder unsere eigene Organisation vom Nullpunkt aus aufbauen sollten. Ich war dafür, dass man beitreten soll und mit Arbeitern zusammenarbeitet. Das war meine persönliche Meinung, doch wir waren wieder gespalten. Man konnte sich nicht einigen über den Weg, den man gehen sollte. Deswegen wurde nichts unternommen, es gab nur Gespräche, auch mit den Leuten, die in der anderen Union waren, sie sind ab und zu zu den Gesprächen gekommen. Es gab eine Union, die aus Leuten bestand, die sich mit Grafik und visuellen Themen beschäftigten, es wäre naheliegend gewesen, dort einzutreten. Sie wollten auch, dass wir dazu kommen, wir hatten die Einladung von einer der besten Unions. Zu dieser Zeit bin ich ausgetreten, weil man sich nicht entscheiden wollte. Der Kontakt ist

dann abgebrochen, sowieso sind die meisten Künstler ja so beschäftigt, dass sie gar keine Zeit für so etwas haben.

LG: Wo haben diese Treffen stattgefunden?

GM: Zum Teil in der ICA, wo sie bis heute sind. Es gibt die Union bis heute, jedoch mit sehr wenigen Leuten.

LG: Gehört ihr Ausstellungsprojekt *Passiv-Explosiv* auch in das Konzept der *Years without Art*?

GM: Nein, das war so, am Ende von *Years without Art* kam *Passiv-Explosiv*. Das heißt, ich hatte aufgehört, mich an der Kunstwelt zu beteiligen und war dann wieder frei als Künstler tätig zu sein. Ich hatte mich drei Jahre lang zurückgehalten, *Years without Art,* und dann kam eben eine Art Erlösung, als ich die aufgestaute Energie wieder entladen konnte, und das war *Passiv-Explosiv.* So war es.
Passiv-Explosiv geht zurück auf die Reaktion auf die *Westkunst*-Ausstellung. Cordula Frowein und ich kamen zur Ausstellungseröffnung nach Köln. Es war eine riesige Ausstellung, die monatelang vorbereitet worden war. Die deutsche Presse hatte ständig darüber berichtet. Nach der Eröffnung hatten sich eine große Menge Kölner Künstler im Hause eines sehr wichtigen Mannes getroffen, der Leiter einer Documenta gewesen war. Die Leute haben sich sehr kritisch gegenüber *Westkunst* geäußert und nach einigen Stunden Überlegungen bin ich auf die Idee einer Gegenveranstaltung gekommen und das haben wir dann getan. Cordula und ich hatten uns verständigt, dass wir das tun werden und haben in den nächsten Tagen Gespräche mit Künstlern aus Köln und Düsseldorf geführt. Ein Großteil der Leute wollte irgendetwas gegen *Westkunst* tun. Diese Situation und meine Reaktion auf diese Kunstausstellung war dann das Zentrum meiner Ausstellung. Wir haben dann ein Haus von der Künstlervereinigung bekommen und es ging eigentlich ganz gut. Wir haben es zwei Monate lang betreut.
Viele andere hatten auch intensiv reagiert, aber natürlich haben viele nichts dagegen getan. Sie haben sich beschwert, waren etwas unglücklich, und haben es dann gelassen. Nur wir, Staeck, ich und Cordula, waren das Zentrum der Opposition.

LG: Wie kam es dazu, dass Sie mit Staeck zusammengearbeitet haben?

GM: Wir wussten, dass er sehr kritisch der *Westkunst* gegenüber war, er ist allgemein sehr kritisch, und er hat sich sehr schnell entschieden, mit uns die Sache weiterzuführen. Wir hatten den Kontakt zu ihm aufgenommen, er war wohl schon bei der Eröffnung der *Westkunst* dabei gewesen.
Die Gegenausstellung war dann in verschiedene Bereiche gegliedert, er hatte einen Bereich für seine Plakate gehabt, in dem er sie aufkleben konnte. Die Gestaltung war sehr gut, ganz oben im Haus in einem halbrunden Raum. Zum Teil war die Gestaltung von dem Architekten Hoffmann, wir hatten Geld für die Ausstellung gesammelt und er hat dann für sich und seine Mitarbeiter etwas Geld bekommen. Cordula, ich und Staeck waren die curators von allem. Meine Sache in der Ausstellung war ein Bücherturm, und ich hatte Vitrinen auf dem Boden. Ich habe den Boden gesäubert, Bücher auf den Boden gelegt und dann Vitrinen über sie geschraubt. Das war schon eine komplexe Arbeit. Die Bücher waren meistens in den letzten Jahren gedruckt worden und haben von der Welt erzählt, genau wie der Bücherturm. Er war aus Büchern über unsere Welt. Die Resonanz auf die Ausstellung war eigentlich gut, nur das Gebäude war etwas abseits vom Zentrum, weshalb nicht so viele Leute gekommen sind. Es wäre besser gewesen, mehr in der Nähe der *Westkunst*-Ausstellung zu sein, aber wir hatten eben diese Möglichkeit und haben sie natürlich ergriffen.

LG: Gab es auch einen Dialog mit den Organisatoren der *Westkunst*-Ausstellung?

GM: Nein, die wollten nichts mit uns zu tun haben, das war total abgeschirmt. Aber es gab sicherlich ein Rahmenprogramm zu unserer Ausstellung.

LG: Sie haben es also als Erleichterung empfunden, nach den *Years without Art* wieder ausstellen zu können?

GM: Ja, doch, es war wie eine Explosion.

LG: Wie war denn die Beteiligung von Cordula Frowein während der *Years without Art*? Hat sie in dieser Zeit ausgestellt?

GM: Nein, sie hat nicht ausgestellt, sie hat mitgemacht.

LG: Mit was hat sie sich in dieser Zeit beschäftigt?

GM: Sie war in dieser Zeit zum Teil mit ihrer Dissertation beschäftigt, sie hat dann einen Doktortitel von der Universität in Frankfurt für eine Schrift über das Exil in Großbritannien bekommen. Ich bin mir im Moment nicht ganz sicher, aber während der *Years without Art* hat sie wohl nicht ausgestellt. Sie hat sowieso wenig ausgestellt.

LG: Es war aber schon eine bewusste Entscheidung von ihr, bei den *Years without Art* mitzumachen?

GM: Ja, sicherlich.

LG: Dann war sie sozusagen die einzige außer Ihnen, die an den *Years without Art* noch beteiligt war.

GM: Ja, könnte man sagen.

LG: Das Konzept der *Years without Art* erscheint mir geprägt von der Idee des Loslassens, die Kunst loszulassen und für sich zu lassen. Es geht um den Rückzug, um sich zu regenerieren.

GM: Ja, das ist eine gute Übersicht. Das Ziel ist wohl, sich zu erneuern.

LG: Woher kommt dieser Gedanke des Loslassens, um sich zu regenerieren?

GM: Das ist ein Gefühl in mir. Wenn Sie jedoch sagen, man soll die Kunst loslassen, würde ich sagen, es geht darum, vieles loszulassen von dem, was man gewöhnlich tut.

LG: Die Idee der *Years without Art* ist somit auch, mit den Gewohnheiten zu brechen.

GM: Ja, das stimmt. Wenn man aufhört, das zu tun, was man täglich tut, ist man schon auf dem Weg, etwas zu lösen, und macht Platz für etwas Unbekanntes. Die meisten Leute wollen das aber nicht, sie haben Angst, in etwas einzutreten, das man nicht kennt. Das sieht man auch an dem Beispiel von Greenham Common, bei dem ich sehr gelitten habe. Man wollte nach Greenham Common zu den protestierenden Frauen gehen, doch man hat das Projekt wieder aufgegeben, weil man nicht bereit war, in das Unbekannte, das vielleicht gefährlich ist, zu gehen.

LG: Sie haben sich auch mit Laotse beschäftigt, gibt es eine Verbindung im Gedankengut der *Years without Art* und Laotse?

GM: Ja, es gibt eine Verbindung. Sein Buch und seine Bewegung sind für mich von allergrößter Wichtigkeit. Als ich um die 20 Jahre alt war, habe ich das Buch irgendwie in die Hand bekommen und es hat mich enorm beeinflusst. Ich habe eine kleine deutsche Übersetzung gehabt und habe es auch mit auf meine Kontinental-Reise und meinen Aufenthalt in Antwerpen 1948 genommen und immer mit mir herumgetragen, so wichtig war es für mich. Es waren keine speziellen Punkte, sondern das Ganze, das mich einfach beeinflusst hat, es ist außergewöhnlich.

LG: Bei Laotse geht es auch um den Rückzug von allem, nicht mehr mitzumachen und sich dadurch zu regenerieren. Diese Idee findet sich in den *Years without Art* wieder.

GM: Das stimmt. Ja, das war zum Teil beeinflusst, aber man könnte auch ohne einen Philosophen darauf kommen.

LG: Steht die Idee der Regeneration durch Rückzug in Verbindung mit ihrem jüdischen Glauben?

GM: Darüber habe ich nie nachgedacht, aber es ist eine sehr wichtige Frage. Der Rückzug ist in der jüdischen Kultur wohl ein wichtiges Thema, ja, ohne Zweifel. Es interessiert mich, jetzt wo Sie das fragen, darüber nachzudenken. Auf jeden Fall ist es so, dass man sich zurückzieht, wenn man in Gefahr kommt. Ich kann es nicht genau erklären, ich kenne nur das Prinzip, dass man nicht ständig etwas tut. Zum Beispiel beim Fasten, hier ist das wohl Hauptthema. Das Fasten ist von allergrößter Wichtigkeit, man zieht sich dabei vom Abendessen oder Mittagessen zurück und macht etwas anderes oder gar nichts, man betet oder liest. Es ist von der größten Wichtigkeit, dass in der jüdischen Religion alles eingeteilt ist. Der Tag ist eingeteilt, Bestimmtes darf man zu einer bestimmten Stunde tun, das heißt das ist ja Rückzug, holdback. Das steht im Zentrum, im Zusammenhang mit der Auto-destructive Art. Ich muss sagen, ich habe das noch nie so gesehen, aber Sie bringen es jetzt hervor. Das ist ja alles Rückzug, Rückzug von dem Bestehenden und Rückzug von dem, was bestehen könnte. Man tut es nicht, man darf es nicht tun. Und so geht es 24 Stunden lang, man darf Bestimmtes in der Religion nicht berühren, man muss sich zurückhalten.

LG: Wie ziehen Sie hier die Verbindung zur Auto-destructive Art?

GM: Indem man am Ende nichts hat. Am Ende der Auto-destructive Art ist das Nichts, das void, und das ist Rückzug. Es gibt andere Wörter für den Rückzug, aber das ist ein gutes Wort. „Du sollst nicht“ ist durchgehendes Thema im jüdischen Leben. „Du sollst nicht das tun und das tun und das tun“, und das 24 Stunden lang. Wenn man ein orthodoxer Jude ist, dann lebt man 24 Sunden mit und für die Religion, so ist das. So wurde ich als Kind erzogen, bis ich es mit 13 Jahren immer mehr abgelegt habe, indem ich nicht mehr unter Juden lebte.

LG: Denken Sie, dass dies trotzdem ihr künstlerisches Werk beeinflusst hat?

GM: Sicherlich, ja, ohne Zweifel, denn Auto-destructive Art ist bereits das Nichtstun. Am Ende tut man nichts mehr, weil nichts mehr da ist, man kann es nicht mehr fassen.

LG: Die Regeneration spielt im jüdischen Glauben auch eine Rolle?

GM: Ja, das stimmt. Es gibt zum Beispiel ganz besondere Rituale für die Jahreszeiten.

LG: Rituale zur Regeneration?

GM: Ja, nicht immer, aber oft. Im Judaismus wird das tägliche Leben mit der Religion total verbunden. Man kann davon nicht wegkommen, nur indem man stirbt, hört es auf, dann hat man hoffentlich Kinder, die das weiterführen.

LG: Wenn diese Prinzipien des jüdischen Glaubens in Ihrem künstlerischen Schaffen wie den *Years without Art* wieder zu finden ist, würden Sie sagen, dass dies eher unbewusst geschehen ist?

GM: Unbewusst, ja. Meine Kunst soll nicht Ausdruck meiner Religion sein. Aber wenn man die Religion als Kind so erlebt hat, wie ich es erlebt habe, dann kommt man von ihr nie weg. Sie bleibt einem für die Ewigkeit.

LG: Gibt es nach den 1980er Jahren weitere Texte, Vorträge etc., die sich mit den *Years without Art* beschäftigen?

GM: Wohl kaum, nein. *Years without Art* ist eine abgeschlossene Sache, sie war ganz klar zeitlich begrenzt. Die Kritik am Kunstmarkt geht jedoch weiter, bis heute.

LG: Kritik am Kunstmarkt ist somit eine Konstante und *Years without Art* war die extreme Ausformung der Idee.

GM: Ja.

LG: Ich empfinde Ihre Ausstellung der *Historic Photographs* in workfortheeyetodo als den richtigen Abschluss der *Years without Art* und Ihren Wiedereintritt in das Kunstsystem.

GM: Ja, das stimmt, das ist 1995. Der Ausgang für diese Arbeiten war ohne Zweifel das Bild in der Zeitung, zwei bis drei Wochen später hatte ich dann das erste image über die Möglichkeit der *Historic Photographs.* Das Prinzip, ein Bild zu verdecken, wurde dann das erste Mal in workfortheeyetodo ausgestellt. Vier oder fünf Jahre, nachdem ich das Bild gesehen hatte, kam diese erste Ausführung.

LG: Ich habe davon gelesen, dass Sie nach der Ausstellung workfortheeyetodo eigentlich geplant hatten, wieder aus der Kunstwelt zu verschwinden.

GM: Davon weiß ich gar nichts. Das stimmt nicht. Vielleicht habe ich irgendwann mit Jemandem darüber gesprochen, aber ich glaube, da ist nichts Wesentliches dabei.

LG: Sie wollten sich somit nach den *Years without Art* mit den *Historic Photographs* wieder im Kunstsystem etablieren.

GM: Man kann es auf verschiedene Weise ausdrücken, nur der Rückzug war vorbei, machen wir das klar. Ich hatte die Entscheidung für den Rückzug 3 Jahre lang getroffen und bei dem, was danach kam, war alles möglich, free fall. Rückzug wäre auch kaum mehr möglich gewesen, denn alles ging sehr gut und ich hatte die Möglichkeit, mehr als 10 der *Historic Photographs* herzustellen, und ich war sehr glücklich dabei. Bestimmte *Historic Photographs* hat man ja schon reproduziert und es ist im Moment wahrscheinlich, dass das Museum in Tel Aviv eine ganze Ausstellung, basierend auf Kopien der *Historic Photographs* macht.

LG: Wie waren damals die Reaktionen, als Sie 1995 wieder im Kunstgeschehen aufgetaucht sind?

GM: Freunde haben mich freundlich empfangen, das kann man schon sagen. Leute, die mich kannten, waren froh, mich wieder zu sehen.

LG: Gab es Gespräche darüber, was Sie in den letzten Jahren, während der *Years without Art,* gemacht haben?

GM: Nein, das war vorbei, das war kein Thema. Niemand hat das jemals erwähnt, nicht vor mir auf jeden Fall. Was man hinter meinem Rücken über diese Rückkehr gesagt hat, kann ich nicht sagen.

LG: Wie war die Reaktion auf Ihre Rückkehr aus den *Years without Art* von Seiten der Institutionen, in denen Sie danach ausgestellt haben?

GM: Es wurde sehr positiv aufgenommen, man hat mir alles vergeben.

LG: Denken Sie, dass die angestrebte Regeneration durch die *Years without Art* für Sie gelungen ist?

GM: Ich muss sagen ja, denn sonst wären mehr als drei Jahre von meinem Leben vergeudet und das will ich nicht, die Antwort ist klar. Die Notwendigkeit der Abkehr vom Markt und die Notwendigkeit des Angriffs auf das Kapital, besonders auf den Kapitalismus im Kunstbetrieb, die hinter diesen drei Jahren steckt, sollte durch die Entblößung der Texte im Studio International und anderen Zeitschriften klargestellt werden. Die Möglichkeit war da, ich habe die Möglichkeit gegeben, das durchzudenken und zu agieren. Das war damals in der Öffentlichkeit im Gang, es ist auch wichtig zu bedenken, dass ich das damals publiziert habe.

LG: Welche Rolle spielen die *Years without Art* für Sie?

GM: Ich weiß eigentlich nicht viel darüber, was in diesem Bereich weiter geschehen ist. Ich kenne die Zeitschrift YAWN und empfinde sie von der allergrößten Wichtigkeit für dieses Thema, aber ich habe nur reingeschaut, ich habe die nie richtig durchgelesen. Indem ich fast nichts von dem weiß, was in England gemacht wurde, und da ich fast nichts über die amerikanische Beteiligung weiß, kann ich kaum etwas über die Bedeutung sagen. Es ist ein wichtiger Teil meiner Geschichte, ich habe viel gelernt in diesen Jahren, auch gelernt, dass man sich ab und zu zurückhalten sollte, anstatt immer wieder zu kämpfen. Im Grunde finde ich das alles sehr positiv, aber mehr kann ich zurzeit nicht sagen.

LG: Welche Bedeutung haben die *Years without Art,* wenn Sie sie im Kontext Ihres eigenen künstlerischen Werkes betrachten?

GM: Da würde ich sagen eine sehr positive. Ich habe eine positive Reaktion, wenn ich allgemein an die *Years without Art* zurückdenke. Es war für mich ein Ansporn, mich mehr mit Geschichte zu befassen, die ich kaum kannte. Die Geschichte des Designs, der Architektur und auch die der anderen visuellen Künste. Es ist doch gut, wenn man sich mit etwas intensiv beschäftigt. So sehe ich auch die Beschäftigung, die folgte, die Ausstellung *Years without Art* für mich als sehr positiv an. Ich akzeptiere es als eine gute Zeit für mich, das ist meine Antwort. Der Rückzug, wie wir uns gerade überlegt haben, ist im Grunde etwas Gutes. Das Nicht-Reindreschen, wie es die Gesellschaft erwartet. Unsere Gesellschaft ist das Nicht-Enden des Nicht-Aufhörens, das finde ich sehr gefährlich, heute wie damals. Die Richtung, die ich eingeschlagen habe, war eine Richtung, die sich, wie ich glaube, bestätigt hat. Betrachtet man zum Beispiel die advertisements im Fernsehen, in denen die Leute in einer verrückten Schnelligkeit handeln, erscheint es mir als eine solche Wildheit...

LG: Somit wäre es auch im sozialen und politischen System positiv, sich eine Zeit lang zurückzuziehen, um über bestimmte Dinge nachzudenken.

GM: Unbedingt, ja, auf jeden Fall. Das, was wir jetzt haben, ist das allerverrückteste von allem. Wir haben Großwaffen aufbewahrt, die man eigentlich nie benutzen wird, ich denke, ich kann das sagen, denn wenn man sie benutzen würde, wäre alles vorbei. Es sind jetzt so viel mehr als zur Zeit der Gründung des Committee of 100, das sich gegen dieselben Waffen gestellt hatte. Damals hatten einige Länder Atomwaffen, jetzt haben sehr viel mehr Länder diese. Wenn wir sie nie benutzen, haben wir Glück, wenn wir sie benutzen, sind wir ausgelöscht. Es gibt keine dümmere und unglücklichere Lage als jetzt.

LG: Denken Sie, dass die *Years without Art* ihr künstlerisches Werk verändert haben?

GM: Ja, mein Werk hat sich, nachdem ich mit der Photographie angefangen habe, radikal verändert. Radikal zum Guten verändert, finde ich. Mein Werk als Künstler hat sich ganz extrem verändert, aber auch mein Leben, indem zum ersten Mal Werke von mir gesammelt, angekauft und ausgestellt wurden. Ich hatte bis dahin ja so gut wie nichts in meinem ganzen Leben ausgestellt und dann nach den *Historic Photographs* gab es sofort eine Reihe von Leuten, die es ausstellen wollten. Mein Werk wird ja sogar in verschiedenen Ländern kopiert. Mehr Anerkennung kann man kaum erhalten.

LG: Denken Sie somit, dass die *Years without Art* Ihrer künstlerischen Karriere einen Anstoß gegeben haben?

GM: Ich glaube, es ist sehr schwierig das durchzudenken, ich kann das nicht tun. Es hat ja auch viel mit Zufall zu tun. Rechnen wir es durch, es sind 15 Jahre vom Ende der *Years without Art* zu den ersten *Historic Photographs*. Das ist schon eine sehr sehr lange Zeit, das ist somit schwer zu beantworten. Es hatte Einfluss, aber alles hat Einfluss auf alles. Die *Years without Art* und die nachfolgenden Jahre haben jedoch mein Sehen verschärft.

LG: Inwieweit dachten Sie damals und denken Sie heute, ist Ruhm wichtig für einen Künstler?

GM: Er ist wichtig. Nur die Frage ist, wie man den Ruhm bekommt und wer ihn ausgibt. Das sind wichtige Fragen. Der Ruhm erleichtert in jedem Fall die Verbreitung eines Werkes und das ist wohl positiv, damit das Werk nicht im Atelier bleibt. Wie bei Cimabue, bei dem das Werk vom Volk körperlich durch die Öffentlichkeit getragen wurde. Wenn die *Historic Photographs* gemacht worden wären und dann einfach eingelagert worden wären, was könnte an ihnen wichtig sein?
Nur den Ruhm allein soll man nicht suchen, denn der Ruhm allein kann mit der Zeit ersticken. Ruhm basiert auf der Wiederholung von etwas Bestehendem, wobei man noch mehr anhäuft, als vorher da war, das ist nicht besonders gesund.

LG: Hat sich der institutionskritische Aspekt nach den *Years without Art* in Ihrem Werk verändert?

GM: Ich würde sagen nein. Mit dem Kunstmarkt bin ich so beschäftigt wie eh und je, nur gesellschaftlich bin ich mehr dazu bereit mitzuarbeiten. Heute bin ich bereiter mit Museen mitzuarbeiten und auch ihr Geld anzunehmen. Ich denke doch auch, dass man Institutionen gegenüber einfach offen und ehrlich sein sollte, wenn es eine kapitalistische Situation gibt, und sagen, dass man sich dagegenstellt. Ich glaube, wenn man alles ablehnt, was einem die Gesellschaft anbieten kann, hat das keinen Sinn. Ich denke, ich muss Geld annehmen und mit Institutionen arbeiten, die

es mir geben können, um zu überleben. Sonst verhungere ich und erreiche damit überhaupt nichts, weder für mich, noch für andere.

LG: Sind Sie durch die *Years without Art* zu dieser Erkenntnis gekommen?

GM: Ich glaube, man kann nicht alles auf die *Years without Art* schieben, das war eben ein Durchgangsstadium in meiner Entwicklung. Ich habe jedoch viel gelernt. Man lernt, dass man nicht alles haben kann, und das ist auch gut so. Das Ideal in einem Teil meines Lebens braucht sich nicht in einem anderen Teil meines Lebens zu wiederholen. In den 60er und 70er Jahren habe ich mich 10 Jahre lang mit der Kritik an der Macht und der Kritik an der Wissenschaft beschäftigt, die sich nur mit Nummer, Ziffern und Material beschäftigt. Jetzt bin ich woanders, aber ich bin Bereichen der Welt gegenüber immer noch sehr kritisch. Doch was wichtiger ist, ist, dass ich bereit bin mit Leuten zu arbeiten, die unter den Schwierigkeiten, in denen wir leben, das Positive herausarbeiten wollen. Ich bin relativ zufrieden mit der Haltung, die ich jetzt der heutigen Welt gegenüber habe. Woher diese kommt, ist nicht so wichtig, sie hat sich aus Jahrzehnten innerer Kämpfe und Kämpfe im öffentlichen Raum entwickelt. Natürlich hat das alles, was ich jetzt tue, mit den *Years without Art* zu tun, aber auch mit so vielem anderen.

LG: Die Werke vor den *Years without Art* haben sich selbst zerstört und konnten somit nicht ausgestellt werden, doch die *Historic Photographs* danach zerstören sich nicht und werden ausgestellt, sie entziehen sich dadurch weniger dem Kunstsystem.

GM: Sie werden nicht zerstört, ja, das ist ein großer Unterschied, das stimmt, das hat sich verändert.

LG: Sie sind durch eine extreme Anprangerung des Kunstsystems gegangen und haben daraufhin durch größere Ausstellungen nach den *Years without Art* erst Ihren Platz darin gefunden.

GM: Ja, das kann man sagen, das ist der Fall.

LG: Stewart Home hat später aus den *Years without Art* den *Art Strike* entwickelt, ab wann haben Sie davon erfahren?

GM: Ich war im Ausland, als jemand auf mich zukam und sagte: „Stewart Home sucht Sie und will unbedingt mit Ihnen reden“. Ich hatte noch nie von ihm gehört und war auch nicht begeistert, über das Thema zu sprechen, aber dann kam einige Zeit später noch jemand auf mich zu und hat mich ebenfalls darauf angesprochen. Dann kam ich nach London zurück und habe ihn irgendwann getroffen. Wir hatten ein Gespräch und haben uns über das Thema ausgetauscht, da war der *Art Strike* jedoch bereits vorbei.

LG: Warum waren Sie zuerst nicht sehr begeistert, über das Thema zu sprechen?

GM: Es war für mich kaum noch ein Thema. Die *Years without Art* waren für mich vorbei und ich wusste nichts von Stewart Home, da habe ich eben nicht besonders positiv reagiert. Die Leute haben mir auch gar nichts von dem Projekt erzählt, sie sagten nur, Stewart Home würde mich im Zusammenhang mit meiner Vergangenheit suchen.
Das Gespräch mit Stewart Home war dann ziemlich interessant, mich hat auch der amerikanische Teil sehr interessiert. Es war für mich etwas Neues, dass die Idee bis nach Amerika gelangt ist und es dort diese wichtige Zeitschrift gab, das war schon etwas ganz Besonderes. Ab und zu treffe ich Stewart Home heute noch, wir sind sehr freundlich zueinander gestellt.

LG: Als Stewart Home begonnen hatte, Sie zu suchen, wollte er, dass Sie sich an dem Streik beteiligen?

GM: Ja, er wollte damals unbedingt, dass ich mitmache, doch das hat mich nie erreicht. Aus heutiger Sicht weiß ich nicht, ob ich mitgemacht hätte, wenn es mich erreicht hätte.

LG: Sehen Sie, dass Ihre institutionskritische Arbeit auch andere Künstler beeinflusst hat?

GM: Auf jeden Fall gibt es junge Menschen, die ich mit einer ganzen Reihe von Gedanken und Ideen beeinflusst habe. Wie kann ich jedoch messen, was aus dem Thema Jahre ohne Kunst entstanden ist? Doch ich denke, es ist nicht nur, dass sie Ideen aufgreifen, es ist sogar, wie sich Künstler heute organisieren, wie sie sich selbst organisieren und kommerzielle wie staatliche Galerien umgehen und eigene Galerien und Systeme gründen. Sie umgehen den kommerziellen und zum Teil auch den staatlichen Bereich, das ist radikaler, als man erwarten hätte können. Das ist für mich sehr interessant zu hören, da ich nicht mit jungen Künstlern in Verbindung stehe. Aber man hört davon. Ich habe gehört, dass sich an der Kunstschule in Cardiff eine große Anzahl von Studenten wie Lehrern mit meinen Ideen beschäftigen. Sie sind wohl allgemein von mir beeinflusst und behandeln sozialkritische Themen. Hinzu kommen radikale Ideen zum Thema Kunst sowie zum Thema Zerstörung.