

»So all these different things are sculpture.«

Zu Werk und Wort von Terry Fox in den 1960er und 1970er Jahren

Narrative Erweiterungen des Formats ›Werkverzeichnis‹

Lisa Steib

Von der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig
zur Erlangung des Doktorgrades (Dr. phil.) genehmigte Dissertation
von Lisa Steib, geboren am 27. März 1982 in Baden-Baden.

Erstreferentin: Prof. Dr. phil. Annette Tietenberg (HBK Braunschweig)
Korreferent: Prof. Dr. phil. Michael Glasmeier (HfK Bremen)
Tag der mündlichen Promotionsprüfung: 6. April 2016, Braunschweig

Veröffentlichung: 2019 (HBK Braunschweig)

»So all these different things are sculpture.«

Zu Werk und Wort von Terry Fox in den 1960er und 1970er Jahren

Narrative Erweiterungen des Formats ›Werkverzeichnis‹

Lisa Steib

DANK

Das Dissertationsvorhaben zu Terry Fox wurde durch ein Promotionsstipendium des Cusanuswerks (Cusanuswerk e.V., Bischöfliche Studienförderung, Bonn) großzügig gefördert und menschlich begleitet. Die cusanischen Bildungsveranstaltungen waren im Sinne der Biographieförderung eine Bereicherung für das ganze Leben. Allen Mitarbeitern und Stipendiaten des Cusanuswerks, denen ich begegnet bin, sei hierfür herzlichst gedankt.

Prof. Dr. Annette Tietenberg danke ich sehr für die ausdauernde Betreuung des lehrreichen Promotionsverfahrens an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig (Institut für Kunstwissenschaft) und ihre verlässliche Unterstützung bei Anträgen, unter anderem zur Förderung von Recherchereisen. Ein besonderer Dank geht an Prof. Dr. Michael Glasmeier (Berlin), der mich dazu ermutigt hat, das Werk von Terry Fox zu erforschen, und mir in jeder Schreib- und Lebenslage mit ehrlichem Rat zur Seite stand. Marita Loosen-Fox danke ich für die Möglichkeit, den Nachlass von Terry Fox in großer Ausführlichkeit sichten zu können. Ihre Begleitung der Recherche im privaten Archiv in Köln hat zahlreiche Gespräche im In- und Ausland zur Folge gehabt und zu einem Anschlussprojekt zur Sicherung von Werk und Nachlass geführt (gefördert durch die Stiftung Kunstfonds, Bonn). Die Gespräche mit Künstlerkollegen und Freunden von Terry Fox, mit seinen Galeristen, mit Kuratoren und mit seinem Assistenten Ron Meyers (Los Angeles) haben meine Forschung substanziell bereichert – ihnen und allen weiteren Gesprächspartnern, Unterstützern und Begleitern sei vielmals gedankt:

Aberystwyth: Organisatoren und Teilnehmern der Tagung *The Noises of Art: Audiovisual Practice in History, Theory and Culture*; The School of Art, Aberystwyth University/Aberystwyth Arts Centre, Wales (in Kooperation mit The Courtauld Institute of Art, London) • **Baden-Baden:** Regina Bauch, Frank Lippold; Judith Benke; Hendrik Bündge; Guido Steib (1954-2007) • **Baltimore:** Carol Lindsley, Brenda Richardson • **Berkeley:** UC Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (Barney Bailey, Stephanie Cannizzo, Constance M. Lewallen, Steve Seid) • **Berlin:** Ingrid Beirer; Arnold Dreyblatt; Rolf Julius (1939-2011); Dr. Angela Lammert; Bernd Schulz (1941-2017); Carsten Seiffarth • **Bern:** Valerian Maly; Dr. Annika Stöppler & Marlena • **Bonn:** Dr. Manuel Ganser, Ruth Jung, Liane Neubert, Dr. Ingrid Reul (Cusanuswerk) • **Delmenhorst:** Dr. Annett Reckert (Städtische Galerie Delmenhorst/Haus Coburg) • **Dresden:** Franziska Ebert & Carlo • **Kiel:** Britta Stinn, Dr. Arne Zerbst (Muthesius Kunsthochschule) • **Köln:** Nadine Decker; Aleksander Marčić; Dr. Ralf Peters; Katja Teubner und allen Mitgliedern der Terry Fox Association e.V.; Kyra Witt • **Leipzig:** Maria Einert • **Mönchengladbach:** Dietmar Löhl (Galerie Löhl) • **New York:** Vito Acconci (1940-2017); Ron Feldman, Peggy Kaplan (Ronald Feldman Fine Arts, seit 2017: Ronald Feldman Gallery); The Kitchen Archives; David A. Ross; Alan Scarritt • **Oxford:** Dr. Christine Baro-Hone • **San Francisco:** Dr. Rudolf Frieling, Tanya Zimbaro (San Francisco Museum of Modern Art); Paule Anglim (1923-2015, Gallery Paule Anglim, inzwischen: Anglim Gilbert Gallery); Lowell Darling; Marion Gray; Ann Hatch; Paul Kos; Tom Marioni • **Vallejo:** Howard Fried • **Wien:** Dr. Ursula Krinzinger, Michael Rienzner (Galerie Krinzinger); Georg Weckwerth • **Woodacre:** William T. Wiley, Mary Hull Webster • **Worpswede:** Beate C. Arnold (Barkenhoff/Heinrich-Vogeler-Museum) • **Zürich:** Dr. Seraina Renz.

Arjan Dhupia, Dr. Christina Heinz, Sandra Moser-Schneider und Andreas Schröder danke ich ganz besonders für ihren ermutigenden Zuspruch; ein spezieller Dank für pragmatische Hilfe geht zudem an Dorothee Binswanger, Dr. Kristina Hering und Dr. David Hochstuhl. Herzlich danke ich Maija Julius und Fruzsina Jesse, die Korrekturfassungen unter die Lupe nahmen.

Dr. Mareike Herbstreit, meinem Bruder Dr. Moritz Steib und meiner Mutter Carola Steib danke ich von Herzen für ihre uneingeschränkte und unermüdliche Unterstützung, ohne die das Vorhaben ein solches geblieben wäre.

Baden-Baden, im August 2019

Hinweise: Abbildungsverweise • Abkürzungen und Hervorhebungen.....	5
---	---

I. Vorbemerkungen

Spuren suchen • Ein (Lebens-)Werk ›erzählen‹?.....	7
Einstieg: Die Kunst des Terry Fox.....	13
Archivmaterial • Nachlass • Quellenkritischer Umgang.....	18
Dokumentation oder Reinszenierung?.....	21
Posthume Ausstellungen.....	23

II. Vergängliches verzeichnen

Zur Werkauswahl und Struktur.....	28
Anekdoten und Alltag.....	30
Zum Verhältnis von Künstlertext und ephemeren Werk.....	32
Situationsgebundene Bildhauerei: Zwischen Aktion und Objekt.....	35

III. Strategielosigkeit als Strategie. Überblick über das Werk und seine Rezeption

Bezüge.....	40
<i>Oddities and Curiosities</i> und <i>The Little Londoner</i>	41
Kooperationen, Einflüsse, Austausch, Freundschaft, Unterstützung.....	45
Zum Publikum.....	47
Kunstmarkt • Sammlungen • Rezeption.....	49
Marginalität und Nomadentum.....	53
Terry Fox und die Kunst der kalifornischen Bay Area	55
Labyrinthische Strukturen.....	56

IV. Die Konstruktion eines Gesamtwerkes

Gesamtwerk • Kunst und Leben.....	65
Partituren, Pläne, Töne: Exkurs in Architektur-, Theater-, und Musikgeschichte.....	66
Zwischenstand: Zum Begriff der Situation.....	68
Die Einmaligkeit der Ausstellung am Beispiel von <i>Hospital</i> , 1971.....	69
Elemente • Die Aktion als Unikat.....	74
Aktion • Photographie • Video.....	77
»BOOM« – der Zufall als Kooperationspartner.....	78
Einzelwerk • Gesamtwerk • »Fundamentalkonzeption«.....	80
Der Status eines Werkkatalogs nach dem Tod des Künstlers.....	80
Produktion und (Selbst-)Dokumentation.....	81
Subjektive Konstruktion.....	83
Datensammlung oder »wirkliche Beschreibung« (Heinrich Wölfflin).....	84
Die Autorisierung der Dokumentation.....	86

V. Besondere künstlerische Initiativen in den 1970er Jahren

Kunstmagazine als alternative Ausstellungsfläche.....	87
Der Körper als skulpturales Material • »Body Works«.....	90
Die Konzeptkunst der kalifornischen Bay Area.....	92
Museum of Conceptual Art (MOCA), San Francisco.....	92
<i>Sound Sculpture As</i> , 1970.....	95
Kunst und Komik der Westküste.....	97

VI. Terry Fox in den 1960er und 1970er Jahren. Eine biographische Werkbeschreibung

Erste Stationen: Vashon Island, Mercer Island, Issaquah und Seattle, 1943 bis 1962.....	100
Zweite Station: Rom, 1962.....	101
Dritte Station: San Francisco (mit Unterbrechungen), ab 1963.....	102
Vierte Station: Köln, 1967, »first action« • Der Abschied von der Malerei.....	103

Fünfte Station: Amsterdam und Paris, 1967/1968 Photographie und Zeichnung • Ins Bild gesetzte Dauer.....	104
Sechste Station: Paris, Mai 1968, <i>Untitled (Paris Drawings)</i>	106
Siebte Station: Amsterdam, 1967 • Erste Erweiterungen der ›Skulptur‹.....	107
Achte Station: Europa • Vereinigte Staaten, Ende der 1960er Jahre <i>Dust Exchange</i> (mit William T. Wiley) • »The first sculpture«.....	109
Neunte Station: Paris, 1968 • »first idea of sculpture«.....	113
Zwischenhalt: Die Narration des Künstlers • »sculpture being done in front of an audience«..	114
Zehnte Station: Frankreich, Mai 1968 • »A Deux Chevaux with cobblestones and gasoline«..	115
Elfte Station: San Francisco, 1968 bis 1971 • Transformationen von Materialzuständen.....	116
Zwischenhalt: Der Einfluss von Bruce Nauman, 1969 »the possibility of working with several different elements at once«.....	118
12. Station: Straßenaktionen in San Francisco und Europa, 1969 <i>Public Theatre:</i> San Francisco, London, Köln.....	119
Zwischenhalt: Anna Halprin.....	122
Zwischenhalt: Wolf Vostell • Joseph Beuys • Fluxus.....	122
13. Station: Berkeley, 1970, <i>Defoliation</i> • Eine <i>art performance</i>	123
14. Station: San Francisco, 1970, <i>Wall Push</i> , Minna Street • »the earliest body work«.....	126
15. Station: San Francisco, 1970, <i>Terry Fox Exhibition</i> , Reese Palley Gallery.....	128
Zwischenhalt: Reese Palley Gallery.....	132
16. Station: New York City, 1970, <i>Cellar</i> , Reese Palley Gallery.....	133
Zwischenhalt: Die ›Zeugen‹.....	137
Zwischenhalt: »To make that space into a sculpture« • Raum als Skulptur.....	138
17. Station: Richmond Art Center, 1969/1970.....	139
18. Station: Richmond, 1970, <i>Levitation</i> • Die erste Einzelausstellung/Aktion.....	140
19. Station: Die Intimität des Mediums Video, <i>Clutch</i> • Eine <i>studio performance</i>	144
Zwischenhalt: Kunst und Leben, 1971/1972.....	146
20. Station: San Francisco, 1971, <i>10 Recipes</i>	147
Zwischenhalt: Rose Street 16.....	148
21. Station: <i>The San Francisco Performance</i> , 1972.....	148
Zwischenhalt: Kunst oder Dokument? Kriterien der Bewertung.....	151
22. Station: Die Zusammenarbeit mit Georg Decristel.....	153
23. Station: Berkeley, 1978, <i>Flagellating Doppler</i> (mit Georg Decristel).....	155
24. Station: San Francisco, 1978, <i>The World's Largest Guitar</i>	156
25. Station: Österreich und Italien, Ende der 1970er Jahre Aktionen mit Klaviersaiten in Galerien und Kirchenräumen.....	159
26. Station: Bologna, 1979, <i>Suono Interno</i>	159
27. Station: Gallignano, 1979, (Ohne Titel) • Das Werk als Anekdote.....	161

VII. Weiter sammeln? Weiter erzählen?

Verantwortung ›Werkverzeichnis‹ • Anekdotisches bewahren.....	163
Kritischer Künstlergeist • Wankende Begriffe.....	165
Was ist ein Werk? ›Verzeichnen‹ zwischen Mikrogeschichte und Datenbanken.....	167
Kollektive Arbeitsprozesse • Skulpturale Postproduktion.....	169
<i>Erzähl-Kunst:</i> Narrative Werkverzeichnisse?.....	170

ANHANG

A) Deutsche Übersetzungen der Zitate von Terry Fox.....	173
B) Kommentierte Bibliographie • Archivmaterial.....	201

Hinweise

Abbildungsverweise

Anstelle von Verweisabbildungen wird durch die Kurzform »(Abb. 2015)« (bzw. innerhalb von Zitaten »[Abb. 2015]«) auf das hochwertige Abbildungsmaterial des Katalogs *Terry Fox. Elemental Gestures*, hg. von Arnold Dreyblatt und Angela Lammert im Auftrag der Akademie der Künste, Berlin 2015 [fortan: Ausst.-Kat. Berlin 2015] verwiesen. Genaue Seitenangaben finden sich in der jeweiligen Fußnote. Ebenso wird mit dem Tagungsband *The eye is not the only glass that burns the mind. Terry Fox, die Schweiz und ›anderwo‹* verfahren [hg. von Michael Glasmeier und Carsten Seiffarth, Leipzig 2018, fortan: *The eye* 2018]. Statt in Konkurrenz zum reichen Bildmaterial dieser Publikationen zu treten (Werkabbildungen, photographische Dokumentationen, digitalisiertes Archivmaterial), habe ich mich für ein Verweissystem entschieden, das in Kooperationen zwischen Publikationen denkt. So wird auch visuell ein breiter Einblick in das Werk von Terry Fox möglich. Zudem enthält das Literaturverzeichnis detaillierte Abbildungshinweise, um weiterführende Recherchen zu Werken und Abbildungen zu erleichtern.

Über aktuelle Publikationen hinaus möchte ich auf den Ausstellungskatalog *Terry Fox* des University Art Museum Berkeley (heute: UC Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive) aus dem Jahr 1973 hinweisen, der umfangreiches, großformatiges Abbildungsmaterial enthält [fortan: Ausst.-Kat. Berkeley 1973]. Zahlreiche Texte von Terry Fox (Interviews und Künstlertexte) versammelt die Publikation *Ocular Language. Terry Fox – 30 Jahre Reden und Schreiben über Kunst. Terry Fox – 30 Years of Speaking and Writing about Art* [hg. von Eva Schmidt, Köln 2000, fortan: OL 2000]. Im deutschen Sprachraum weniger bekannt ist die *Performance Anthology: Source Book for a Decade of California Performance Art* [hg. von Carl E. Loeffler, San Francisco 1980, fortan: PA 1980], die einen Überblick über die vielfältige Aktionskunst kalifornischer Prägung der 1970er Jahre vermittelt.

Weitere Informationen zu den verwendeten Kurztiteln für Publikationen und Archivmaterial finden sich im Anhang. Auf eine Auflistung von Einzel- und Gruppenausstellungen wird verzichtet. Stattdessen wurde das Literaturverzeichnis auch unter diesem Aspekt kommentiert.

Abkürzungen und Hervorhebungen

Als Namensabkürzungen werden verwendet (v.a. in den Fußnoten):

Terry Fox = TF

Lisa Steib = LS

Terry Fox Association e.V., Köln = TFA

Titel der Werke und Ausstellungen von Terry Fox sind kursiv hervorgehoben, damit diese speziell auch in den englischen Originalzitaten eindeutig erkennbar sind. Hervorhebungen in Originaltexten wurden in Zitaten beibehalten. Begriffe und Sätze, die durch die Verfasserin hervorgehoben wurden, sind entsprechend mit »[Anm. LS]« gekennzeichnet.

I. Vorbemerkungen

Spuren suchen • Ein (Lebens-)Werk ›erzählen‹?

»Like with many artists, you basically have one story to tell, but there's all kinds of ways to tell the story, countless different ways. Maybe what you're looking for is just the right way to tell it. And maybe, if you found it, you wouldn't need to tell it anymore. Which would be nice.«¹

Terry Fox

»Man ist in die Geschichte soweit verstrickt, wie man sie kennt, und man kennt sie soweit, als man darin verstrickt ist.«²

Wilhelm Schapp (1884-1965)

2016 verblüffte Umberto Eco einige Wochen nach seinem Tod die Öffentlichkeit mit einem ideellen Aspekt seines letzten Willens, der zugleich wie ein posthumer Scherz des Semiotikers und Schriftstellers wirkte: Für die Dauer von mindestens zehn Jahren, so wurde durch seine Witwe und daraufhin über die Nachrichtenagenturen publik, solle sich keine Konferenz und kein Studientag mit ihm, seinen Werken, Gedanken und seinem Leben beschäftigen.³ Auch wenn Umberto Eco damit natürlich zunächst das Gegenteil provozierte (er brachte sich ins Gespräch), thematisierte er dennoch eine menschliche Fähigkeit, die sich derzeit nur an den Rändern einer Kommunikationsgesellschaft etablieren kann, eine bewusste Form der Stille, keine zufällige Geräuschlosigkeit: das Schweigen. Wer das Werk von Terry Fox erkundet, dem begegnet das englische Äquivalent ›Silence‹ mehr als einmal, und zwar sowohl als eine Annäherung an eine akustische Tonlosigkeit, wie auch als konkret geschriebenes Wort. Vito Acconci rekapitulierte: »When I think of Terry's work, I think of ›shhhh<...<«. ⁴ Der als ›Klangkünstler‹ oft zu einseitig kategorisierte Terry Fox war ein Künstler, der zu den Grenzen von Hör- und Lesbarkeit vorstieß: Ton und Text sind präsent in seinem im weitesten Sinne als skulptural zu begreifenden Gesamtwerk. Im Gegensatz zu Umberto Eco hielt sich Terry Fox' Bekanntheitsgrad nach seinem Tod im Oktober 2008 – innerhalb wie außerhalb der Institutionen – in Grenzen. Ein mehrjähriges Schweigen zu seiner Person hätte womöglich dazu geführt, dass er in Vergessenheit geraten wäre, vermutlich jedoch nicht, waren doch die Kenner⁵ seines Werkes längst von dessen Qualität überzeugt. Und so ließe sich rückblickend fragen, ob kurz nach dem Tode eines Menschen, die Zeit für die gezielte wissenschaftliche Aufarbeitung eines (künstlerischen) Lebens schon reif ist.

¹ Peer/Fox 1993, zit. nach OL 2000, S. 183 [Interview].

² Schapp 2004 (1953), S. 86.

³ Zit. nach Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 2018 [Web].

⁴ Acconci/Steib 2010 [Interview]. Siehe dazu auch Lewallen 2015.

⁵ In allgemeinen Aussagen verwende ich für Personen- oder Berufsgruppen im Sinne einer vereinfachten Lesbarkeit weitestgehend das generische Maskulinum, das Personen sämtlicher Geschlechter einschließt.

Umberto Eco scheint mit seiner Forderung nach einer zehnjährigen Abstinenz öffentlicher Ereignisse ein gutes zeitliches Augenmaß bewiesen zu haben. Denn zehn Jahre nach Terry Fox' Tod war Vieles klarer: Spätestens die retrospektiven Ausstellungen in Berlin, Wuppertal, Mons (Belgien) und Bern hatten zwischen 2015 und 2017 vor Augen geführt, dass sein Werk alles andere als rein ephemere war und ist. Zugleich wurde im Zuge von Ausstellungsvorbereitungen und interner Projektarbeit deutlich, dass das Archivmaterial zu seinem Werk noch längst nicht vollständig erschlossen wurde. Die Ergebnisse meiner (Nach-)Forschungen zu Werk und Leben von Terry Fox entsprechen dem frühen Beginn meiner Arbeit im Jahr nach seinem Tod. Einerseits war es wichtig, zügig zu beginnen, Zeitzeugen ausfindig zu machen, die sich an Terry Fox erinnern konnten, und von denen einige in der Zwischenzeit ebenfalls verstorben sind (Paul Panhuysen, Rolf Julius, Dennis Oppenheim, Paule Anglim, Vito Acconci, Bernd Schulz). Andererseits war es nicht selten ernüchternd, wie wenig über einzelne Werke durch *Oral History* in Erfahrung zu bringen war:⁶ »If you remember the 1960s, the saying goes, you weren't there.«⁷

Die in Schriftform existierenden Berichte, Rezensionen und Essays machten diese Diskrepanz zwischen spontanen mündlichen und zuvor bewusst resümierten Äußerungen deutlich. Stets mehr als lebendig waren hingegen die Schilderungen zu den persönlichen Begegnungen mit Terry Fox. Um die Erinnerungen an eine Person nicht verblassen zu lassen, könnte daher Eile geboten sein. Die ›Werke‹ aber verblassen nicht. Sie haben selbst im Fall eines auch ›immateriell‹⁸ arbeitenden Künstlers wie Terry Fox nach seinem Tod nichts an ihrem starken Charakter eingebüßt. Im Zuge der Auseinandersetzung mit seinem Werk und Nachlass sowie mit der allgemeinen Thematik der Erarbeitung von Werkverzeichnissen wurde mehr als offensichtlich, dass ein ›Werk‹ nicht mehr zwingend als geschlossenen Entität behandelt werden kann. Es kann sich in zahlreichen Gegenständen materialisieren (Photographien, Aktionsrelikte, Werkelemente, Informationsmaterialien zu Ausstellungen etc.) – und bisweilen auch nur in gedanklichen und narrativen Prozessen erhalten sein. Durch die Einbeziehung dokumentarischer Materialien wird die Bedeutung und Mehrschichtigkeit von Einzelwerken in manchen Fällen im Rückblick klarer, zumal sie sich in Relation zu einem nunmehr abgeschlossenen Gesamtwerk zeigen können. Zu den Werken ist dementsprechend ein Zugang aus größerer zeitlicher Distanz möglich – zumindest in all jenen Fällen von Objekten, Aktionen und Ausstellungen, die Terry Fox selbst bewusst beschrieben hat. Doch eine Aktion, zu der es nicht wenigstens eine Geschichte gibt, muss vorerst als ›verschollen‹⁹ gelten. So begegnet man unter Umständen einem ›Werk‹, »das gewissermaßen nur als Gerücht vorhanden ist«, und muss eine mitunter »vage Erinnerung« aushalten.¹⁰

⁶ Besonders ergiebig und anregend waren die Interviews mit Vito Acconci, Howard Fried, Alan Scarritt, Ron Meyers und William T. Wiley, vgl. Informationen im Anhang [Interview].

⁷ Vgl. Shere 2012.

⁸ Zur Problematik des Immateriellen in den Künsten siehe den Tagungsband *Das Immaterielle ausstellen. Zur Musealisierung von Literatur und performativer Kunst*, vgl. Bielefeld 2017.

⁹ Hans-Joachim Müller schrieb 2017 in seiner Rezension (Einzelausst. Kunstmuseum Bern 2017): »Wie lückenhaft die kunstbetriebliche Erinnerung ist, zeigt nicht zuletzt der vergebliche Versuch, eine Berner Performance des Jahres 1980 zu rekonstruieren. Man kennt den Titel ›A Candle for A.W.‹. Man weiß auch, dass mit A.W. Adolf Wölfli, der kreative Insasse in der psychiatrischen Klinik Waldau gemeint war, für dessen autistische Graphic Novels sich Fox geradeso interessierte wie für die ›Mikrogramme‹ des Schweizer Schriftstellers Robert Walser. Aber da es keinerlei Aufzeichnungen gibt, keine Dokumente, und sich niemand erinnern kann, muss die Arbeit als ›verschollen‹ gelten. Vielleicht meldet sich ja doch mal einer, der erzählen kann, was es mit dem Kerzenlicht für Adolf Wölfli auf sich hatte.«, Müller 2017.

¹⁰ So formulierte es Konrad Tobler 2018 hinsichtlich der Aktion *A Candle for A.W.*, Tobler 2018, S. 63.

Was Max Wechsler mit Blick auf das »Kulturlaboratorium« *Furk'art*¹¹ beschreibt, gilt nach wie vor auch für Teile des Werkes von Terry Fox:

»Noch ist aber vieles in der trügerischen, aber umso intensiveren Welt der Erinnerung angesiedelt und dadurch vor allem auch ein weites Feld von Erzählungen und Spekulationen. [...] Es ist darum zu beachten, dass über die Ereignisse keine sakrosankten Aussagen gemacht werden können, weil die meisten Berichte auf individuellen Zeugnissen beruhen. Womit sich ein weites Feld von Fakten und Fiktionen eröffnet.«¹²

Je vielfältiger die Geschichtensammlung aus unterschiedlichen Perspektiven ist, desto leichter kann es fallen, eine eigene Position zu ihr einzunehmen. Terry Fox ist jedoch bisher der mitteilksamste Geschichtenerzähler seiner selbst. Somit ist eine Auseinandersetzung mit seinem Werk eng an seine Person, seine Biographie und seine Texte geknüpft. Die Häufigkeit und Länge sowie die Verwendung der englischen Originalzitate in dieser Publikation folgen dem Ansatz, den Künstler in einem ersten Schritt der Forschung beim Wort zu nehmen.

Mit den methodischen Ansätzen Carlo Ginzburgs, der für eine »mikrogeschichtliche« Geschichtsschreibung eintrat, lässt sich verstehen, weshalb zehn Jahre nach dem Tod von Terry Fox noch nicht alle Lücken in seinem Werk zu schließen waren – und es auch nicht sein werden, denn: »Ich spreche von Lücken im relativen, nicht absoluten Sinn (historische Dokumentation ist »per definitionem« stets lückenhaft). Neue Forschungsfragen schaffen [...] neue Lücken.«¹³

Immer wichtiger wurde für meine Forschung das Sichtbarmachen von Zusammenhängen und »Mikrostrukturen« innerhalb des Werkes von Terry Fox und die Recherche in Richtung regionaler künstlerischer Entwicklungen und kommunikativer Mittel und Wege innerhalb der Kunst jener Jahre und ihrer Institutionen (Kunstmagazine, alternative Ausstellungsräume, Künstlertexte, Kooperationen etc.).¹⁴

Ein 2018 durch die Terry Fox Association e.V. (fortan: TFA) herausgegebener Tagungsband hat jüngst bewiesen, wie unterschiedlich die Ansätze der Aufarbeitung des Werkes von Terry Fox sein können – und wie aufwendig es unter Umständen ist, zu einzelnen Werken überhaupt etwas in Erfahrung zu bringen. Die thematische, methodische und stilistische Vielfalt der Textbeiträge in Publikationen der letzten Jahre zeigt: eine(r) allein kann das Werk von Terry Fox nicht erforschen, es ist kooperativ zu erschließen.¹⁵ Erfreulicherweise wurde in jüngsten Ausstellungsrezensionen die skulpturale Qualität des Gesamtwerkes explizit erkannt, was bisher nicht selbstverständlich war.

Mein persönliches Forschungsinteresse galt im Sinne einer »Spurensuche« (Carlo Ginzburg) auch den Details, dem Kleinen und Unscheinbaren, sowie denjenigen »Werken«, die sich allein durch Anekdoten über sie erhalten haben, und/oder sich

¹¹ Zu dem von Marc Hostettler initiierten Projekt *Furk'art* auf dem Furkapass (Schweiz) und zu TF' Beitrag *Locus Harmonium* (1990) siehe Wechsler 2018.

¹² Ebd., S. 76.

¹³ Ginzburg 2013, S. 149, Fußnote 54.

¹⁴ Neben Vorträgen und Essays zu TF konnten einige meiner Forschungsergebnisse direkt und indirekt in den Ausst.-Kat. Berlin 2015 (*Terry Fox. Elemental Gestures*) einfließen, in die praktische Umsetzung der Ausstellungsstation in Bern (2017) und in ein internes Projekt zur Sicherung und Aufarbeitung des Nachlasses, vgl. Anm. in Fußnote 15.

¹⁵ Zugleich sind in publizierten Werkangaben und ausgestellten Titelschildern Fehlerquellen offenkundig geworden, die bisher nur in internen Werklisten in Zusammenarbeit mit Marita Loosen-Fox und Ron Meyers korrigiert werden konnten. Speziell die Abgrenzung zwischen dokumentarischem Material und Einzelwerk hat sich immer wieder als diffizil erwiesen.

»abseits des üblichen Kunstbetriebs«¹⁶ ereigneten. Vor dem Hintergrund der 1970er Jahre in Kalifornien vermeintliche ›Geschichten am Rande‹ als potenziell werkkonstituierend zu begreifen, war ein Ansatz, um denjenigen künstlerischen Äußerungen, die sich in technischen Werkangaben nur sehr schwer fassen lassen, nicht weniger Aufmerksamkeit zu schenken, als museal gesicherten Objekten. Nicht alles ist dabei bereits Erkenntnis, manches erst Anregung, um beispielsweise die Methode der Mikrogeschichte für das Aufarbeiten künstlerischer Lebenswerke weiter zu ergründen. Die Unbekannten und die Verschollenen im Werk von Terry Fox sind in den letzten Jahren weniger geworden. Dadurch wurde es möglich, Verknüpfungen zwischen Aktionen und Objekten herzustellen, Arbeiten aus der frühen Phase der Werkentwicklung, in denen seine Aktionen rituellen Charakter hatten, mit späteren Entwicklungen in Beziehung zu setzen, und so thematische Bezüge kenntlich zu machen. Untersucht habe ich auch das Wechselspiel der Werke zwischen ihrem Status als Einzelwerk und ihrer Rolle im Gesamtwerk des Künstlers sowie den Kontext ihrer Entstehung. Denn was bald zu Tage trat, war die Tatsache, dass in vielen Fällen bisher der Blick ins Detail noch gefehlt hatte und in der deutschsprachigen Rezeption bis dato wenig untersucht worden war, mit was für einer Form von ephemeren Werk man es im Einzelnen und in Nahsicht genau zu tun hat – und ob es überhaupt so vergänglich und immateriell war und ist, wie zunächst und häufig angenommen.

Neben den kleinteiligen, zugleich transatlantischen und damit zweisprachigen Recherchen wurde eine parallele reflexive Bearbeitung des Themas Werkverzeichnis unumgänglich. Denn der anfängliche Ansatz, das Gesamtwerk von Terry Fox zu ›verzeichnen‹, stellte sich nicht nur als immenses Wagnis heraus, sondern vor allem als weiteres Forschungsgebiet für sich.¹⁷ Da sich die Einzelwerke in vielen Fällen den Kategorien entziehen,¹⁸ oft auch in Richtung »handlungsorientierter Formate«¹⁹, wurde zunächst instinktiv, dann gezwungenermaßen und schließlich methodisch ein Weg des Spurensuchens eingeschlagen. Bestenfalls könnte Mikrogeschichte dabei langfristig makrogeschichtliche Effekte haben, da das Werk von Terry Fox exemplarische, auch für zahlreiche andere ephemere Kunstformen relevante Fragestellungen mit sich bringt.²⁰ Den Stellenwert schriftlicher und mündlicher Äußerungen für die Erschließung seines Gesamtwerkes möchte ich eingangs mit dem Plädoyer des Erkenntnisphilosophen und hauptberuflichen Juristen Wilhelm Schapp (1884-1965) für eine »Geschichten-Philosophie« untermauern: »Auf den Plural ›Geschichten‹ kommt es dabei an.«²¹ Denn was Wilhelm Schapp über die »Weltgeschichte« ebenso konstatiert wie für das Leben

¹⁶ Wechsler 2018, S. 73.

¹⁷ Die Katalogisierung von Kunstwerken war in ihren Ursprüngen dazu da, Besitzverhältnisse zu regeln. Ein Werkverzeichnis, das mit technischen Werkdetails, jedoch womöglich ohne biographische Informationen und ohne inhaltliche Werkbeschreibungen veröffentlicht würde, stünde der Aussage von TF: »My whole life I have tried to stay as marginal as possible« widersprüchlich entgegen, da es vorrangig für den Kunstmarkt von Interesse wäre. TF zit. nach Lewallen/Fox 1991 [Interview], vgl. Anm. 180.

¹⁸ Ein markantes Beispiel, das erstmals 2018 von Max Wechsler wiederaufgegriffen wurde, ist unter dem Titel einer gleichnamigen Aktion *Locus Harmonium* (1990) bzw. in einem ungenutzten Generatorenhäuschen auf dem Furkapass in der Schweiz zu finden: »Hier richtete er unter Ausschluss der Öffentlichkeit einen komplexen begehbaren Rebus ein, indem er was immer für Objekte, vorgefundenes Material, banale Gegenstände, Schriftzeichen und was weiß ich noch was gezielt in das schon ziemlich unaufgeräumte, chaotische Ambiente integrierte. [...]«, Wechsler 2018, S. 78.

¹⁹ Renz 2018, S. 97.

In den letzten Kapiteln wird als Ausblick hierauf zurückzukommen sein.

²¹ »Nicht die Fragen nach Herkunft und Zukunft unserer Zivilisation, nach Richtung und bewegenden Kräften ihres Prozesses, die Fragen also der klassischen Geschichtsphilosophie beschäftigten Schapp, sondern die Frage, was die Einheit unserer selbst in der Einheit unserer Lebenswelt ausmacht. [...] Die Antwort auf die Frage, wer wir sind, hat stets eine narrative Struktur. Was ist, wird in letzter Instanz einzig im Horizont der erzählten Geschichten verständlich, in deren Kontext wir, was ist, als störend entdecken, als brauchbar nutzen und transformieren, als verlässlich erfahren, als zukünftig erhoffen oder als unwiederbringlich verloren erinnern.«, Lübke o. J., unpag.

jedes Einzelnen, ließe sich auch auf eine ›Künstlergeschichte‹ übertragen.²² Mag auch die Wortwahl des »Verstricktseins« in Geschichten eine gewisse negative Konnotation des Schicksalhaften in sich tragen, wirken Wilhelm Schapps Überlegungen für die Betrachtungen zu einem heterogenen Œuvre wie dem von Terry Fox dennoch klärend. So sind im Grunde alle Einzelwerke erst durch ihr »Verstricktsein« in den Gesamtzusammenhang des Gesamtwerkes umfassend zu erschließen. Isoliert betrachtet verlieren einige seiner Werke gar an Tiefe und wirken zunächst verschlossener, als sie sind. Aktionen wie Objekte lassen sich in ihrer Komplexität und Einfachheit nicht zuletzt über die »Geschichten« erfahren, die um sie kreisen – in unterschiedlichsten Formaten (Interview, Zeitzeugenberichte, Rezensionen etc.). Zwar analysiert Wilhelm Schapp in seinen Überlegungen nicht das weite Feld der Künste, greift aber unter dem Begriff des »Wozudings« auch von der Hand des Menschen Produziertes auf.²³ Damit ist auch eine Grundproblematik kunsthistorischer Forschung indirekt angesprochen: Das »Verstricktsein« zwischen Werk und Künstler.²⁴ Man könnte Wilhelm Schapps Thesen auf Aktionen bzw. ephemere Künste im weitesten Sinne übertragen: Auch über die Geschichten einer Aktion, die sich nie ganz entsprechen, kann man mit dem Kern einer Aktion »in Berührung« kommen. Insofern ist die Fokussierung auf photographische und filmische Aufzeichnungsmöglichkeiten, die mit allen Formen der Aktionskunst inzwischen häufig direkt verknüpft sind (bereits im Moment der Planungen wird der professionelle Photograph mitgedacht), womöglich ein Trugschluss. Eine Aufwertung der »Geschichten« der Beteiligten aus deren jeweils unterschiedlichen Blickwinkeln (Künstler, Kurator, Publikum, Photograph etc.) könnte eine wesentlich umfassendere ›Dokumentation‹ erlauben, als es die vergleichsweise eindimensionalen Bildmedien der Aufzeichnung können.

Im Fall von Terry Fox ist das verfügbare Material ebenso divergent wie weit verstreut, reichhaltig wie lückenhaft, aufschlussreich und manches Mal noch rätselhaft. Einen so großen Schwerpunkt auf die Berichte des Künstlers zu legen, wie ich es getan habe, kann Kritik hervorrufen und dennoch war dieses Vorgehen eine realisierbare und produktive Möglichkeit, dem Werk näher zu kommen. Es ist eine dialogische Annäherung in kritischer Auseinandersetzung mit der Stimme des Künstlers und den verfügbaren Äußerungen anderer (Kritiker, Kuratoren etc.) im Abgleich und Vergleich mit den während der Recherche geführten Gesprächen.

In Relationen können auch Kategorien und Einträge in digital angelegten Datenbanken und Werkverzeichnissen konzipiert werden. Aus gegenwärtiger Sicht und damit unter Berücksichtigung omnipräsenter Digitalisierungsprozesse,²⁵ stellt sich 2019 die grundsätzliche Frage, ob ein relationales Gesamtwerkverzeichnis nicht von Anfang an viel offener gedacht werden müsste: Denn die Anteile des Werkes von Terry Fox, die

²² Schapp 2004 (1953), S. 1.

²³ »Mit Wozuding haben wir die von Menschen geschaffenen Dinge wie Tische, Stühle, Tassen, Häuser, Paläste, die Werke der Menschen im Auge. [...] Vom Schöpfer aus gesehen, kann es sich dabei um eine kurze, belanglose Geschichte handeln, es kann sich aber auch um eine wichtige Geschichte handeln, etwa um den Bau eines Domes in all den Sinnzusammenhängen, in denen der Dom steht, oder um den Bau einer Pyramide, bei welchem der letzte Sinnzusammenhang heute vielleicht noch nicht erfaßt ist.«, ebd., S. 3f.

²⁴ Hin und wieder war ich mit der Frage konfrontiert, wie ich über TF schreiben könne, ohne auch nur eine seiner Aktionen zu seinen Lebzeiten erlebt zu haben bzw. auch ohne ihn – der von vielen als außergewöhnlich charismatische Persönlichkeit beschrieben wird – kennengelernt zu haben. Auch hierauf gibt, so scheint es, Wilhelm Schapp eine ebenso einfache wie beachtliche Antwort: »Das Wesentliche, was wir von den Menschen kennen, scheinen ihre Geschichten und die Geschichten um sie zu sein. Durch seine Geschichte kommen wir mit einem Selbst in Berührung. Der Mensch ist nicht der Mensch von Fleisch und Blut. An seine Stelle drängt sich uns seine Geschichte auf als sein Eigenliches.«, ebd., S. 105.

²⁵ Siehe dazu Mansen 2015 und vgl. Werkverzeichnisse, Tagung Heidelberg 2016 und 2019 [Web] und Zürcher Erklärung zur digitalen Kunstgeschichte 2014 [Web].

sich in musealen Sammlungen befinden, werden an unterschiedlichsten Orten der Welt kontinuierlich aufbereitet und nach uneinheitlichen Kategorien verzeichnet.²⁶ Eine Kontakt-Sammlung der weltweiten Terry Fox-Spezialisten, von Museen und Galerien, die Detailinformationen, hochaufgelöstes Bildmaterial etc. zur Verfügung stellen können, ist überschaubar und könnte jedem, der künftig zu Terry Fox forschen möchte, eine gezielte Informationsbeschaffung ermöglichen.²⁷ Solche Relationen – als menschliche Beziehungen verstanden, nicht als technische Komponenten – ließen je nach Ausstellungs- oder Publikationsprojekt andere Schwerpunkte entstehen. Das Werk würde sozusagen weiter kommunizieren. Strategien, Werkkonvolute an einem Ort bündeln zu wollen, werden im Fall des weitgereisten Künstlers ohnehin ad absurdum geführt. Um für Publikationen möglichst aktuelle, präzise und fehlerfreie Daten in seinem weltweit an zahlreichen Orten lagernden Archivguts recherchieren zu können, ist eine grundlegende Werkkenntnis unumgänglich, zu der ich mit meiner Forschung beitragen möchte.

Die vorliegende Publikation ist keine »ideale Rekonstruktion« (Ernst Cassirer).²⁸ Sie soll auf die Unmöglichkeit eines solchen Unterfangens hinweisen, denn: Jede Rekonstruktion ephemerer Kunst nach dem Tod des Künstlers kann nur eine Annäherung sein. Zu Lebzeiten von Terry Fox war durch die Teilnahme an seinen Aktionen ein sehr direkter Zugang möglich. Aus historischer Perspektive wird jedoch ein Vertiefen in seine gedankliche Kunst immer wichtiger. Dabei lässt sich eine Ebene im Werk von Terry Fox erfahren, die aktueller scheint, denn je: Durch seine Werke mit Text regt er dazu an, bisher erlernte Schreibsysteme und routiniert ablaufende Leseprozesse zu überdenken, um für versteckte Botschaften wachsam zu werden. In den Alltag übertragen kann dies zu einem aufmerksameren Lesen jeglicher Text- und Sprachnachrichten und dem kritischen Hinterfragen ihrer Botschaften führen.

Durch den Fokus auf die Werkentwicklung der 1960er und 1970er Jahre hoffe ich, einen Teil zu einem tieferen Verständnis seiner künstlerischen Haltung und der Entwicklung seines Gesamtwerkes beizutragen. Den Schwerpunkt auf diejenigen Jahre zu legen, die am weitesten von der eigenen Lebensrealität entfernt liegen, mag auch dem Umstand geschuldet sein, distanzierter und objektiver arbeiten zu können.²⁹

Vergessen werden kann Terry Fox dank Förderern auf wissenschaftlicher, privater und musealer Ebene nicht mehr. Zwischen 2009 und 2019 wurde viel für die Aufarbeitung und Wahrnehmung seines Werkes geleistet. Arnold Dreyblatt schrieb 2015 mit einem Verweis auf Walter Benjamin:

²⁶ Im letzten Kapitel (VII) wird auf die Möglichkeiten und Grenzen digitaler Verzeichnisse zurückzukommen sein.

²⁷ Siehe dazu auch ähnliche Einschätzungen von Uwe Degreif, Degreif 2015.

²⁸ »Zweifelt ein Physiker an den Ergebnissen eines Experiments, so kann er es wiederholen und gegebenenfalls korrigieren. Seine Objekte sind für ihn jederzeit präsent und stehen bereit, seine Fragen zu beantworten. Beim Historiker indessen liegt der Fall völlig anders. Seine Tatsachen gehören der Vergangenheit an, und diese Vergangenheit ist für immer vergangen. Wir können sie nicht von neuem herstellen; wir können sie nicht in einem physikalischen, objektiven Sinne wiederbeleben. Wir können sie lediglich »erinnern« – ihr eine neue Existenz in der Idee geben. Die ideale Rekonstruktion, nicht die empirische Beobachtung, ist der erste Schritt zur historischen Erkenntnis.«, Cassirer 1990, S. 267.

²⁹ »In der Annäherung an die Kunst ihrer Zeit wird Kunstgeschichte notwendig zu Kunstkritik. Sie kann ihren Gegenstand nicht mehr aus historischer Distanz erblicken. Der Zeithorizont der Rezeption und der Welthorizont des Werkes fallen zusammen und überlagern sich. An die Stelle der schwierigen Aufgabe der Rekonstruktion einer vergangenen Welt, in der ein Kunstwerk materiell lokalisiert und als Sinngeschehen eingelassen war, tritt die manchmal schwierigere, den eigenen, mit dem Werk geteilten Gegenwartshorizont zu sehen.«, Egenhofer 2008, S. 59.

»I can sense Terry watching us, gently laughing, as we attempt to do justice to the ›things‹ he left behind. That these ›things‹ remain in active ›conversation‹ makes use of a unique dialect of the arts, where sound is silent and objects speak.«³⁰

Terry Fox artikulierte und realisierte eine ›Bildhauerei‹ von besonderer Poesie und Unabhängigkeit³¹ – und er glaubte an die ›Heilkraft‹ der Kunst:

»I think the only way you can do political art is to boycott or strike – you can't do it anymore by – by making something political. For example, nobody goes in the next Biennale. [...] Nobody. Everybody refuses to be in it. And then, that has some effect – but it doesn't have an effect to put a political work in the Biennale, because it's already [...] absorbed by it. It think good political art would be to figure out a note that people could hum to offset the subway noise, say, or sirens. If there were a way, when you heard a siren, to also create a note that would harmonize it, turn it into a pleasing combination, one that might make you feel great – that's the kind of politics I'm interested in. I mean, I really do believe that art is healing – you know, I really believe it.«³²

Das Werk von Terry Fox ist gespickt mit Themen und Methoden, die für einige Krisen der Gegenwart heilsam sein könnten: Präzision, Stille, Verlangsamung, Menschlichkeit, Geduld, Ausdauer, Metaphysik, Witz und Zauber – um vorab nur einige zu nennen.

In einer Rezension zur ersten umfassenden Retrospektive nach seinem Tod (Berlin, 2015) war treffend die Sprache davon, »wie Terry Fox ungewohnte Blicke auf Gewohntes wirft. Wie er bei seinen von ihm nüchtern ›Situations‹ benannten Performances genau nach Plan vorgeht – und doch viel dem Zufall überlässt. So entsteht Kunst oft mit einfachen Mitteln – mit Mut zum Experiment. An den Grenzen der Sinne.«³³ Barbara Wiegand kam schließlich zu dem begeisterten Urteil: »Terry Fox in der Berliner Akademie der Künste – das ist eine großartige (Wieder-)Entdeckung.«³⁴

Einstieg • Die Kunst des Terry Fox

Terry Fox war ein Künstler, der es zeitlebens bevorzugte, in Bewegung zu bleiben – zum einen ganz konkret im Sinne eines nahezu nomadischen Lebensstils in den Vereinigten Staaten und in Europa, zum anderen auch innerhalb der sehr heterogenen Struktur seiner künstlerischen Äußerungen. Doch ganz im Gegensatz zu einer oft rastlosen Reise- und Ablenkungskultur der Gegenwart, war er dabei langsam und aufmerksam unterwegs. Wie sein langjähriger Assistent und wichtiger Freund Ron Meyers Terry Fox' Art und Weise, sich auf einem Spaziergang zu verhalten, umschrieb, ließe sich auch auf die Begegnung mit seiner Kunst übertragen: »When you walk with Terry, be prepared to slow-down. [...] He examines EVERYTHING in sight.«³⁵

Die Beschränkung auf *ein* Medium empfand Terry Fox als einengend. Er schloss sich keiner Strömung oder Künstlergruppe an, blieb stets eigenständig in seinem Tun und Denken und suchte dabei dennoch häufig den Austausch und die Zusammenarbeit mit

³⁰ Dreyblatt 2015, S. 23 [Künstlertext].

³¹ Vgl. das Zitat von Alan Scarritt in Kapitel VII.

³² White/Fox 1979, S. 7 [Interview].

³³ Wiegand 2015, unpag.

³⁴ Ebd., unpag.

³⁵ Meyers 2014, unpag. [Künstlertext].

anderen, ob Künstler oder nicht. So hat er ein in sich weit verzweigtes künstlerisches Universum geschaffen,³⁶ das reich an Materialien und Objekten aus dem Fundus des Alltäglichen ist.³⁷ Rund die Hälfte³⁸ seiner Werke lässt sich mit Techniken wie Zeichnung, Skulptur, Künstlerbuch, Video sowie Film und somit – im Sinne einer übergeordneten sprachlichen Kategorie – mit dem Hilfsbegriff ›Objekt‹ beschreiben (hinzu kommt das dokumentarische Material). Die andere Hälfte des Gesamtwerkes lässt sich mit dem Begriff ›Aktion‹³⁹ fassen und fällt damit in das weite und diffizile Feld des Temporären, Ephemereren, Performativen, Ortsspezifischen, Raumbezogenen und ggf. Immateriellen.

Für Terry Fox hingegen waren sämtliche der von ihm genutzten Techniken und Medien unter ›Bildhauerei‹ (*sculpture*) zu subsumieren.⁴⁰ So sah er in jenen Klang-Aktionen, für die er durch unterschiedlichste Räume Klaviersaiten spannte, ›Stahl-Skulpturen‹. In Zeichnungen erkannte er Dimensionen von Bewegung:⁴¹

»If I do a drawing there has to be a reason for every mark that's on it. A real important reason, not an accidental thing. Not because the colors go together or to juxtapose this shape with that shape. It has to have a specific meaning. So that the whole thing is filled with content. In the end the drawing is like a statement, maybe it's obscure, but it's possible to read it. And also sculpture. I'm interested in sculpture. For me the piano wire also is a sculpture. First and foremost it's a steel sculpture.

Sound is sculpture. Drawings are sculptures too. For me there's a big difference between a piece of paper with a mark on it and canvas with paint. To me drawing is a form of sculpture, just like this steel wire and the performances. In a drawing the performance is clearly visible, all the little agitated movements of the hand and everything. A painting you can rework and rework. A drawing is much more dangerous to do. You just do it. I always was fascinated with drawing. Of all the visual arts I love drawing the best. *So all these different things are sculpture.* [Hervorhebung LS] One guy asked me if I could define sculpture, but that's the opposite question. To define it is impossible.«⁴²

Auffällig ist, dass Terry Fox – parallel zu Diskussionen zum erweiterten Skulpturbegriff auf wissenschaftlicher Seite (Rosalind Krauss) – eine offene Sichtweise auf die Bildhauerei präferierte und eine Abneigung gegen allgemeine neuere Definitionen seiner Kunst (*Body Art*, *Performance Art*) entwickelte. Je intensiver man sich mit seinem Werk beschäftigt, desto einleuchtender wird diese Haltung, sperren sich seine Werke doch tatsächlich widerspenstig gegen etablierte Kategorien und Klassifikationen. Eine monographische Studie verführt nur allzu leicht dazu, das Werk diesen Hilfsbegriffen und historisch gewachsenen Klassifizierungsmodellen unterzuordnen. Was nicht passt, wird gern passend gemacht oder mit begrifflichen

³⁶ Aus einer kulturphilosophischen Perspektive wäre dies zunächst nicht außergewöhnlich: »In Sprache, Religion, Kunst und Wissenschaft kann der Mensch nicht mehr tun, als sein eigenes Universum zu errichten – ein symbolisches Universum, das ihn befähigt, seine Erfahrungen zu verstehen und zu deuten, zu gliedern und zu ordnen, zu synthetisieren und zu verallgemeinern.«, Cassirer 1990, S. 335.

³⁷ Eine frühere Fassung der folgenden Passagen wurde von der Verfasserin für die Website der TFA zur Verfügung gestellt und ist hier in Teilen wiedergegeben. Vgl. Steib 2009.

³⁸ Nach internem Recherchestand gerechnet., Hinweis LS 2019.

³⁹ Ich ziehe mit Blick auf das Gesamtwerk des Künstlers den Begriff der ›Aktion‹ dem Begriff der ›Performance‹ vor: zum einen da häufig kein Publikum anwesend war, eine ›Performance‹ dies aber stärker suggeriert. Zum anderen formulierten Künstler wie TF und Tom Marioni eine kritische bis ablehnende Haltung, als der Begriff der ›Performance‹ in den 1970er Jahren in Mode kam.

⁴⁰ Zur wissenschaftlichen Bearbeitung des »expanded field« der Bildhauerei und des »erweiterten« Skulpturbegriffs seit den 1960er Jahren siehe Krauss 1979 und von Marlin 2007.

⁴¹ Siehe dazu auch Kuhn/Meyers 2018, S. 185 [Interview].

⁴² Peer/Fox 1993, zit. nach OL 2000, S. 183 [Interview].

Neuschöpfungen belegt – ob von Künstler-, Kuratoren-, Kritiker-, oder Kunsthistorikerseite (*soziale Plastik, performative Installation, Concept Art* u.ä.). Unterläuft ein Künstler, wie Terry Fox es auch in seinen Äußerungen getan hat, die Gepflogenheiten eines klassifizierenden Systems, wird es, wie zu zeigen sein wird, zunächst unbequem. Die bemerkenswerte Eigenständigkeit, die dem Werk von Terry Fox innewohnt, ist im Gegenzug ein reichhaltiges Geschenk für jede kunstwissenschaftliche Forschung⁴³ – zumal Terry Fox nichtsdestotrotz nachhaltig Einfluss auf die Entwicklungen der sogenannten *Konzeptkunst, Body Art* und *Klangkunst* nahm. Mit seinen raumbezogenen und situationsabhängigen Aktionen und Objekten suchte er Antworten auf die Frage, was *Skulptur* ist. Klang und Sprache sind wiederkehrende Elemente in seinem vielfältigen Werk, auf das im Folgenden in aller Kürze ein inhaltlicher wie formaler Vorgeschmack gegeben werden soll:

Das Durchleben von Krankheit⁴⁴ und die damit verbundenen Phasen von Isolation waren in den 1970er Jahren für Terry Fox entscheidende Ausgangspunkte seiner künstlerischen Arbeit. Eine konsequente Reduktion der Mittel in Verbindung mit dem Einsatz alltäglicher, ›armer‹ Materialien wurden charakteristisch für seine Arbeitsweise, auch in späteren Jahren.⁴⁵ So einfach er Klänge und Handlungen erzeugte (z.B. *Opening my Hand as Slowly as Possible*, Reese Palley Gallery, San Francisco, 1970, Abb. 2015⁴⁶), so präzise und konzentriert wirkten sie konkret, energetisch und/oder metaphorisch im jeweiligen Raum und Kontext. Die ›Skulpturen‹ existierten dabei oft nur für die Dauer ihrer Aufführung. Terry Fox führte jedoch auch Aktionen durch, die eng an die Photographie⁴⁷ und die Videotechnik gebunden waren und ohne Publikum stattfanden, ob in Galerieräumen oder auf der Straße. Willoughby Sharp (1936-2008; Künstler, Kurator, Kritiker, Herausgeber des Magazins *Avalanche*) sah in diesen Handlungen vor der Photokamera, die dauerhaft im Bild fixiert wurden, bezeichnenderweise *Ersatzskulpturen* (›surrogate sculptures‹).⁴⁸ Für Terry Fox, der zunächst der Malerei zuliebe aus den Vereinigten Staaten nach Rom aufgebrochen war, wurde der Alltag zum künstlerischen Medium, so beispielsweise 1968 während der revolutionären Ereignisse in der Stadt Paris: »I started making sculptures by opening fire-hydrants. I liked the water running down the streets: turning and running, turning and running.«⁴⁹

Nach seiner Rückkehr nach San Francisco entwickelte Terry Fox 1969 ein *Public Theatre*. Diese Straßenaktionen waren geprägt von der Unmittelbarkeit der Situation und der Alltäglichkeit des Ereignisses: Mal wurde eine blinde Frau dazu eingeladen, an einer anderen Straßenecke als üblich auf ihrem Akkordeon zu spielen, mal wurden die Akteure unfreiwillig Teil einer alltäglichen und zugleich besonderen ›Aufführung‹, wenn sie einen Londoner Fischmarkt besuchten.

⁴³ In Hans-Joachim Müllers Rezension (Einzelausst. Kunstmuseum Bern 2017) war zu lesen: »Sechs Räume, die sechs Werkgruppen unterscheiden. Und doch nichts, was früher oder später scheint, keine Entwicklung, eher ein Kreisen um dieses Grundstaunen angesichts der Möglichkeit, im fast unmerklichen Eingriff die verlässlichen Dinge unzuverlässig und die selbstverständlichen vollends unselbstverständlich machen zu können.«, vgl. Müller 2017, unpag.

⁴⁴ TF erkrankte jung und schwer an Morbus Hodgkin/Hodgkin-Lymphom: »I was not preoccupied with death as a child. That came much later, when I had my first operation for cancer. I was sixteen. [...] I used my performances of 1970-1972 to rid myself once and for all of this nagging disease.«, Montano/Fox 2000, S. 362 [Interview].

⁴⁵ Zur Tatsache, dass TF für seine Arbeitsmaterialien selten Geld ausgab, und oft mit Gefundenem arbeitete vgl. seine Aussagen in: OL 2000, S. 172.

⁴⁶ Abb. in: Ausst.-Kat. 2015, S. 254f. [Einzelausst.].

⁴⁷ Für Begriffe, die vom altgriechischen Verb für *schreiben* ableitbar sind (*γράφειν*), wird im vorliegenden Text die Schreibweise nach alter Rechtschreibung (mit ›ph‹) gewählt.

⁴⁸ Hierauf wird zurückzukommen sein. Siehe dazu Sharp 1970a, unpag.

⁴⁹ Schröder/Fox 1999, S. 201 [Interview].

1970 inszenierte Terry Fox mit *Defoliation* (University Art Museum, UC Berkeley, [Abb. 2015](#)⁵⁰) ein künstlerisches Statement gegen den Vietnamkrieg: Am Eröffnungsabend der Ausstellung *The Eighties* setzte er Jasminsträucher in Brand und nahm damit direkt Bezug auf die amerikanische Kriegsstrategie der Entlaubung (*defoliation*) in Vietnam.⁵¹ Die *Children's Tapes* (1974, [Abb. 2015](#)⁵²) dagegen entwickelte Terry Fox zunächst im Privaten, als alternatives Fernsehprogramm für seinen Sohn. Bis heute faszinieren die Videobänder durch ihre radikale Einfachheit und pointierte Dramaturgie: Alltagsgegenstände werden in experimentelle Versuchsanordnungen gebracht, die zunächst ihren Hintersinn nicht preisgeben. Das Inszenieren der Gegenstände dauert seine Zeit und löst sich schließlich trickreich auf. Geduld und Konzentration waren hinter der Kamera ebenso gefragt wie vor dem Fernsehbildschirm.

In den 1980er Jahren wurden Sprachspiele und der Einsatz von Text zu zentralen Elementen komplex aufgebauten Werke (u.a. Objekte, Zeichnungen, Bücher), deren Erforschung noch längst nicht abgeschlossen ist. Parallel dazu war Terry Fox zeitlebens Zeichner, vereinzelt entstanden Druckgraphiken (*Pendulum Spit Bite*, 1977, [Abb. 2015](#)⁵³) und ab Mitte der 1990er Jahre Stempeldrucke.

In seinen Aktionen mit Klang erzeugte er einen »sympathetic stream«⁵⁴, einen Klangstrom ohne eigentliches Ziel, in den sich seine Zuhörer unmittelbar einfühlen konnten. An der Grenze der Hörbarkeit wurden die Klänge so reduziert, dass sie sich vielmehr an eine Person richteten als an ein größeres Publikum:

»So after 30 years I'm still working on the aspect of redefinition of sculpture but in an extremely personal way. What I like is trying to find a sympathetic ear or eye more than trying to reach a broad audience.«⁵⁵

Im Labyrinth der Kathedrale Notre-Dame von Chartres (geweiht 1260, fortan kurz: Kathedrale von Chartres), einem begehbaren Bodenmosaik aus Steinplatten, sah Terry Fox eine Metapher für sein Leben, das immer wieder von Phasen schwerer Krankheit bestimmt wurde.⁵⁶ Seine obsessive, sechs Jahre andauernde künstlerische Forschung zu diesen labyrinthischen Strukturen spiegelt sich in zahlreichen Werken wider, unter anderem in *The Labyrinth Scored for the Purrs of 11 Cats*⁵⁷ (1976): Der metaphorische Weg, den das Labyrinth beschreibt, wurde von Terry Fox mathematisch in seinen Einzelheiten analysiert und schließlich auf geradezu spielerische und doch ernsthafte Weise in Katzenschnurren übersetzt. Elf Katzen⁵⁸ waren beteiligt, gefolgt von

⁵⁰ Abb. in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 102f. [Einzelausst.].

⁵¹ Zuletzt wurde die photographische Dokumentation der Aktion *Defoliation* 2019 in der Ausstellung *Artists Respond: American Art and the Vietnam War, 1965-1975* gezeigt (15. März bis 18. August 2019, Smithsonian American Art Museum, Washington, DC) und im begleitenden Katalog besprochen. Ich danke Marita Loosen-Fox für diesen Hinweis.

⁵² Abb. (Videostills) in: Ausst.-Kat. 2015, S. 283 [Einzelausst.].

⁵³ Abb. in: Ausst.-Kat. 2015, S. 157 [Einzelausst.]. Siehe dazu Steib 2018.

⁵⁴ Loosen-Fox 2003 [Radio].

⁵⁵ Schröder/Fox 1999, S. 203 [Interview].

⁵⁶ Siehe dazu weiterführend Seegers 2018.

⁵⁷ Auch: *The Labyrinth Scored for the Purrs of 11 Different Cats*. Die Datierung variiert in Werkangaben. Anm. LS.

⁵⁸ Laut handschriftlicher Notiz von TF lebten die Tiere in New York (sechs Katzen) und San Francisco (fünf Katzen) und trugen folgende Namen: Tom Sucking Sadie, Patty, Boogaloo, Miriam, Puffin, Heba, Ferguson [?], Ernest, Samantha, Spot und Arthur, vgl. Abb. in: Ausst.-Kat. 2015, S. 234f. [Einzelausst.]. Weitere Konnotationen aus dem Feld der Komik erhält das Werk durch die kursierende Anekdote, der Künstler habe mit Hilfe einer Zeitungsannonce nach geeigneten schnurrenden Kooperationspartnern gesucht: »In order to realize the work Fox needed 11 cats that where exceptionally loud purrers, one for each of the circles in the labyrinth. He placed an ad in a San Francisco newspaper, but was only able to find five cats that purred loudly enough: Tom, Bugaloo, Puffin, Ernest and Samantha. When Fox travelled to Z.B.S. New York in Upstate New York to make the final mix of his

Technikern, die ihn bei der Realisierung der Komposition unterstützten.⁵⁹

Die letzte von ihm selbst konzipierte Raum- und Klanginstallation *Terry Fox. 34 Turns* (Realisation: Marita Loosen-Fox, Carsten Seiffarth, Abb. 2018⁶⁰) wurde im Mai 2009 posthum in der Singuhr Hörgalerie in Berlin realisiert: Die 34 Kammern eines ehemaligen Wasserspeichers nahmen dabei indirekt, über den Vergleich mit der Struktur des Labyrinths von Chartres, nochmals Bezug auf das Leben des Künstlers.

Für seine spezielle Form der Aktionskunst bevorzugte Terry Fox den Begriff der ›Situation‹. Es ging ihm um eine direkte, teils nur körperlich wahrnehmbare Kommunikation. So spielte er in der Kirche Santa Felicitá am Fuße des Ponte Vecchio in Florenz – bezaubernd einfach – ohne Unterbrechung den tiefsten Ton der Orgel (*Tronci*, 1986, Festival *La Lepre Pazza*). Durch die hölzernen Kirchenbänke übertrugen sich die erzeugten Schwingungen direkt auf die Körper der Anwesenden:

»During the performance I continuously played the lowest note of the church organ. This deep note was inaudible but strong enough to vibrate the wooden benches of the church. When visitors entered they didn't perceive a sound but as they sat down they could feel a physical vibration affecting their bodies. As I constantly pressed the organ key all the way down and pumped the pipe with my foot, the note filled the entire church and became part of the environment. This wasn't perceived as musical sound, but as a vibratory quality of the space.«⁶¹

Doch konnten Aktionen auch unbemerkt, ohne Ankündigung oder geladenes Publikum stattfinden: *Segreto*, das Geheimnis oder Rätsel, ereignete sich auf einem Balkon im Umkreis der Piazza del Duomo, ebenfalls 1986 in Florenz, wo er zu dieser Zeit lebte. Terry Fox spielte zu zufälligen Tageszeiten auf einer Singenden Säge: »singing saw played by Fox on a balcony at random times of the day«.⁶²

Exemplarisch zeigt dieser erste Streifzug durch das Werk – von frühen Aktionen bis zum letzten Ausstellungskonzept – dessen Vielfalt und zugleich bereits die Herausforderung, geeignete Kategorien für eine formale Einordnung und inhaltliche Strukturierung zu finden. Mit *Aktion*, *Objekt* und *Ausstellung* werden im Folgenden vereinfachende Begriffe zum Zuge kommen, die eine Grundorientierung ermöglichen, statt die Einzelwerke zu voreilig mit bereits etablierten Kategorien zu klassifizieren.⁶³

recording he was pleased to discover that the studio had several cats that all purred enthusiastically: Paddy, Miriam, Furgeson, Spot and Arthur. Thus Fox had collected recordings of 11 cats, including the cat from his colleague's studio.«, <https://ateliernord.no/en/prosjektarkiv/terry-fox-the-labyrinth-scored-for-11-different-cats/print/> (18. September 2019). 2009 wurde das Katzenschnurren auf einer Schallplatte veröffentlicht (Choose Records). Zuvor gab es Radio- und Kassettenfassungen. Vgl. den Anhang.

⁵⁹ Technische Unterstützung fand TF bei ZBS (vgl. ZBS Foundation/ZBS Media), Fort Edward, New York.

⁶⁰ Abb. (Photo: Roman März) in: *The eye* 2018, S. 120.

⁶¹ Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 84 [Einzelausst.].

⁶² Ebd., S. 103. Aus Sicht des Künstlers war die Singende Säge das einzige Instrument, das er beherrschte, davon abgesehen, dass er als Kind das Akkordeon-Spielen erlernt hatte. Seine Aktionen mit Klaviersaiten verband er hingegen nicht mit der Idee von Musik. Michael Glasmeier erweitert diese Sichtweise in seinen Essays zu TF.

⁶³ Die gewählten Begriffe sind an den Werken und ihrer Diversität orientiert, zunächst ungeachtet einer diskursiven Überformung oder mit ihnen einhergehender Konnotationen (*Soziale Plastik, Wiener Aktionismus etc.*).

Archivmaterial • Nachlass • Quellenkritischer Umgang

»Wie kann man aus den Millionen Spuren, die jemand nach seinem Tod hinterläßt, ein Werk bestimmen?«⁶⁴

Michel Foucault

»Any use of archives is a unique and unrepeatably journey.«⁶⁵

Sue Breakell

»Gut, da war ich nun in Venedig und verfügte, gemessen an den unerhört reichen Beständen des Archivs, über viel zu wenig Zeit. Also ließ ich mich vom Zufall leiten. Da ich nur drei Akten oder Bücher pro Tag ausleihen durfte, sagte ich ›ins Blaue hinein‹: 35, 34, 18. Dies war venezianisches Roulette, oder, genau genommen, berechneter Zufall [...].«⁶⁶

Carlo Ginzburg

Im Nachlass⁶⁷ von Terry Fox in Köln findet sich eine Zeitungsnachricht, deren Geschichte ihm so gut gefallen haben muss, dass er sie aufbewahrte: »After 47 years of listening to the loud, harsh brrrang of his alarm clock that roused him out of bed at 6 a.m. to work at the Chatham, England, dockyard, Horace Whittell the day he retired put the clock under an 80-ton press. ›It was a lovely feeling,‹ he said.«⁶⁸ In diesen wenigen Zeilen stecken einige für Terry Fox charakteristische Themen: Klang, Transformation, Humor. So kann der kleinste Archiv-Schnipsel dazu beitragen, seine Arbeitsweise und seine Haltung besser zu verstehen. Ein weiteres Beispiel ist eine Art Sinnspruch, der ebenfalls in einer Materialsammlung auftauchte: »THE MOST IMPORTANT THINGS IN LIFE ARE NOT THINGS.«⁶⁹

Archive in Museen und Galerien, in denen Werke und Materialien von und zu Terry Fox lagern, finden sich unter anderem in Deutschland, Österreich und in den Vereinigten Staaten.⁷⁰ Den Diskursen um *das Archiv*⁷¹ stehen häufig die Grenzen der praktischen finanziellen und zeitlichen Umsetzbarkeit von Archivierungsprojekten entgegen.

⁶⁴ Foucault 2000 (1969), S. 205.

⁶⁵ Breakell 2008, unpag.

⁶⁶ Ginzburg/Gersmann 2002, unpag. [Interview].

⁶⁷ »Unter einem Nachlass sind Unterlagen zu verstehen, die bei einer natürlichen Person zu ihren Lebzeiten entstanden sind (echter Nachlass). [...] An Materialien kann ein Nachlass Manuskripte und Arbeitspapiere, Korrespondenzen, Lebensdokumente, Fotos, audiovisuelle Unterlagen, Sachakten oder Sammlungen sowie digitale Unterlagen enthalten, also das gesamte Spektrum von in Archiven verwahrten Unterlagen.«, Richtlinien Staatliche Archivverwaltung Baden-Württemberg 2004, Entwurf [Dokument].

⁶⁸ Zeitungsausschnitt, undatiert, aus den Arbeitsmaterialien von TF [Dokument].

⁶⁹ Zettel, undatiert, aus den Arbeitsmaterialien von TF [Dokument].

⁷⁰ Ich danke Dietmar Löhrl (Mönchengladbach), Ronald Feldman (New York) und Paule Anglim (1923-2015, San Francisco) für die Einblicke in ihr archiviertes Material zu TF; ebenso den Mitarbeitern in den Archiven von The Kitchen (New York), des Berkeley Art Museum/Pacific Film Archive (BAM/PFA) und des San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA).

⁷¹ In der Reihe der ›Turns‹ in den Geisteswissenschaften wurde neben dem ›performative turn‹ und ›acoustic turn‹ auch ein ›archival turn‹ ausgerufen. Vgl. Fertig 2011.

Rückblickend muss konstatiert werden, dass das persönliche Archiv von Terry Fox⁷² noch kein nach standardisierten oder einheitlichen Kriterien erfasstes Archivgut ist. Es handelt sich um eine Sammlung von vielfältigen Materialien mit dokumentarischem Charakter, teilweise mit der Tendenz zum Status als Einzelwerk (Photographien, Filme, Zeichnungen). Und dennoch gilt:

»Dem institutionell oder privat angelegten Archiv ist [...], trotz und gerade wegen seiner Funktion, Dokumente als womöglich einzig noch vorhandene Informationen zum Werk zu bewahren, größte Bedeutung zuzuschreiben.«⁷³

Wolfgang Ullrich hält, mit Blick auf die Kunst der Gegenwart, den »Erfolg des Konzepts Readymade« seit Marcel Duchamp und den »Boom des Kunstmarkts« für verantwortlich dafür, dass »Nachlässe wohl nie so viel Aufmerksamkeit erfahren haben wie heute.« Hinzu komme »eine enorme Verehrung jeglicher Form von Kreativität« in unserer Gegenwartskultur. Dies habe »ein immer größeres, quantitatives Problem mit Nachlässen« zur Folge.⁷⁴ Die weltweit in großer und dennoch vergleichsweise überschaubarer Zahl auffindbaren Archivmaterialien zu Terry Fox dokumentieren ein reisefreudiges Künstlerleben. Exemplarisch lassen sich anhand dieser vielgestaltigen Materialien die Herausforderungen für eine sinnvolle Dokumentation, Aufarbeitung und Präsentation von Aktionskunst erfahren. Ein Beispiel für ein produktives Arbeiten mit einer solchen Vielfalt dokumentarischen Materials findet sich zu der zweitägigen Aktion *Immersion* (1977, [Abb. 2015](#)⁷⁵): Das De Appel Arts Center (Amsterdam) ermöglicht, über 40 Jahre nach der eigentlichen Veranstaltung, online den Zugriff auf Text- und Tonmaterial (u.a. auf einen Auszug aus einem Vortrag von Terry Fox am Kunsthistorischen Institut in Amsterdam) sowie auf dokumentarische Photographien. So vermittelt sich ein mehrdimensionaler Eindruck des Vergangenen, der erahnen lässt, weshalb der Künstler den Begriff der *situation* präferierte. Aus der Pressemitteilung zu *Immersion* geht hervor, dass die Ausstellung vom 9. bis 24. Dezember 1977 stattfand und Terry Fox seine Aktionen an den Abenden des 9. und 10. Dezembers durchführte. Es überrascht zu erfahren, dass das labyrinthische Katzenschnurren in die Handlungen integriert war. Zu den weiteren Elementen gehörten unter anderem Kerzen, die Terry Fox häufig als Zeitmessinstrumente einsetzte.⁷⁶ Trotz der Aufbereitung des Vergangenen (Text, Abbildung, Tonmaterial) ist die eigentliche *Situation* vergangen und nur noch über die Vorstellungskraft erfahrbar: das Beobachten des Kerzenscheins und einer Gasflamme, das Erleben der Dunkelheit und Kälte der Winternacht, das den Klängen Lauschen. Und doch ist es bemerkenswert, dass die Beschreibung weit über die Nennung der Elemente und Materialien hinausgeht, deren pure Auflistung die Aktion nicht greifbar werden ließe:

⁷² Das private Archiv von TF wurde von ihm und seiner Frau Marita Loosen-Fox angelegt.

⁷³ Neubauer 2011, S. 25. Siehe dazu weiterführend auch Dietmar Schenk und seinen Beitrag zur »Archivmacht«, in dem er – auf Hannah Arendt Bezug nehmend – resümiert: »Archive sind zur Bewahrung des historischen Materials da, aufgrund dessen Tatsachen ermittelt, bewiesen und immer wieder überprüft, korrigiert, neu ausgelegt werden können. Es kann passieren, dass Archivalien und ganze Archive in falsche Hände gelangen und vernichtet werden, doch führen sie uns, wenn sie verfügbar sind und wir sie klug und sachkundig lesen, an die vergangene Wirklichkeit heran. Deshalb sind Archive so unverzichtbar wie verletzlich, mächtig und ohnmächtig zugleich.«, Schenk 2013, S. 43.

⁷⁴ Ullrich 2015, S. 31.

⁷⁵ Abb. (Photos: Thys Schouten) in: Ausst.-Kat. 2015, S. 140-142 [Einzelausst.].

⁷⁶ In einzelnen Fällen waren diese Kerzen zum Kreis gebogen.

»First night: In the center of the dark space, a candle was modulated by breath to the rhythm of cat purrs, as the flame circled a travel-clock. Second night: Piano wires criss crossed the floor, stretched over wooden bridges. A large gas flame in the center of the floor emitted heat and light. The wires were heated. The fire and light were suddenly extinguished into total darkness. The rear door and windows were opened to the winter night and the space was lit by the random light of neighbours rooms. The piano wires were played in a regular rythm as they cooled and changed dimension. Two hours after the start, someone stepped on the wire and the performance was over.«⁷⁷

Die für Terry Fox typische schnörkellose, präzise Sprache lässt vermuten, dass der Text von ihm selbst verfasst wurde. Solch positive Beispiele des Umgangs mit dokumentarischen Materialien, bei dem sich unterschiedliche digitalisierte Archivmaterialien gegenseitig ergänzen, finden sich bisher, im Fall von Terry Fox, noch selten.⁷⁸ Besonders analoge Medien beweisen weiterhin ihre Tragfähigkeit, den Charme und die Fragilität seiner Werke zu vermitteln.⁷⁹

2011 setzte sich das Künstlerpaar Haus am Gern⁸⁰ im Rahmen der Ausstellung *Recalling Terry Fox* in Bern (*BONE14. Festival für Performancekunst*, kuratiert von Valerian Maly und Peter Zumstein) mit dem Werk von Terry Fox auseinander – und stieß dabei auf den kanadischen Marathonläufer und Namensvetter Terry Fox. In den Räumen der Stadtgalerie Bern wurden Werke und dokumentarisches Material von und zu Terry Fox⁸¹ mit *FO2X* von Haus am Gern konfrontiert, einer »Installation, mixed media«. Die zugehörigen Daten könnten ohne größere Schwierigkeiten in einer Werkliste erfasst werden.⁸² Eine assoziative und partizipative Vorgehensweise wie sie nicht nur von Haus am Gern in der Gegenwartskunst verfolgt wird, macht die rasanten Veränderungen in der Dokumentation von Werken und der multimedialen Selbstpräsentation von Künstlern deutlich.⁸³

⁷⁷ De Appel 2015 [Web].

⁷⁸ Die wesentlichen Quellen, die online zur Verfügung stehen sind u.a. die Internetseiten der Galeristen, von denen TF vertreten wurde: Ronald Feldman, New York; Paule Anglim, San Francisco (inzwischen: Anglim Gilbert Gallery) und Dietmar Löhrl, Mönchengladbach sowie die Internetpräsenz der TFA. Vgl. Terry Fox Association [Web]. Immer weiter ausgebaut werden auch die digitalen Sammlungs- und Archivdatenbanken der Museen, vgl. die Suchfunktionen auf entsprechenden Websites wie <https://bampfa.org/> oder <https://www.sfmoma.org/> (2019).

⁷⁹ Auch im Ausst.-Kat. 2015 finden sich eindruckliche Abbildungen zu *Immersion*, u.a. eine der wenigen Portraitaufnahmen des Künstlers, die während seiner Aktionen entstanden (Photograph: Thys Schouten). Deutlich in Szene gesetzt werden auch die unterschiedlichen Zeitmessgeräte (Kerze und Wecker/Uhr). Vgl. Abb. in: Ausst.-Kat. 2015, S. 141f. [Einzelausst.].

⁸⁰ Barbara Meyer Cesta (geboren 1959) und Rudolf Steiner (geboren 1964): »Seit 1998 realisieren wir gemeinsame Projekte unter dem Label ›Haus am Gern‹. Mit ›Haus am Gern‹ arbeiten wir nicht nur mit allen möglichen Medien, wir setzen unser Label auch als Plattform ein und beteiligen oft andere Kunstschaffende und ›kunstferne‹ Spezialisten an der Realisierung unserer Konzepte.«, Haus am Gern 2015 [Web].

⁸¹ Die Ausstellungsstücke stammten aus der Sammlung des Kunstmuseums Bern und dem Nachlass (Köln).

⁸² »Eingangspforte/Ausgangspforte 80cm h, Kunststoff, Text/Bild gelasert; Sauerstoffspender, Mischpult, Mikrofon, Lautsprecher; Handlauf 6m, beschriftet, 10 Prints 33 x 48.5cm; Songtext (Fox On The Run) Bleistift auf Wand; Sound, Resonanzlautsprecher hinter der Wand, Video, stumm (Dailey & Vincent – Fox on the Run@USA Embassy Switzerland); Videoprojektion Terry Fox Marathon; 1000 Schuhbändelpaare bodendeckend«, Haus am Gern 2015a [Web]. Die 2000 einzelnen Schnürsenkel, die am Galerieboden verteilt waren, funktionierten als künstlerisches ›Giveaways‹, die mit nach Hause genommen werden durften. Weiß auf Blau stand darauf zu lesen (sechsmal hintereinander): »TERRY FOX« und »TODAY IS THE DAY IT ALL BEGINS«.

⁸³ So wurde von Haus am Gern unter Verweis auf *Levitation*, »Performance/Installation«, Richmond Art Center, Richmond 1970, zu bedenken gegeben: »Konnte Terry Fox fliegen? Zum Fliegen braucht es Luft. Luft besteht zu 20,942 % aus Sauerstoff. Sauerstoff ist das häufigste Element auf der Erde. Fast alle Lebewesen benötigen Sauerstoff zum Leben. Beim Abbau des Sauerstoffs in der Atmungskette entstehen freie Radikale. Freie Radikale werden für Alterungsprozesse oder die Entstehung von Krebs verantwortlich gemacht. Experimente dazu lieferten bisher nur widersprüchliche Ergebnisse. Haus am Gern hat vorsorglich mittels Patenschaft zwei Störche auf Terry und Fox taufen lassen und wird sich anlässlich von BONE weiter mit dem Thema befassen.«, Bone. Festival für Aktionskunst, Bern 2011 [Web].

Auch Terry Fox stand Techniken wie der Photographie und dem in den 1970er Jahren innovativen Medium Video keinesfalls ablehnend gegenüber und nutzte sie dokumentarisch und für eigenständige künstlerische Arbeiten. Dabei kam das je geeignete Medium dem jeweiligen Werk entsprechend zum Einsatz. Das erklärt nebenbei, weshalb es falsch wäre, ihn als Videokünstler, Klangkünstler, Fluxuskünstler oder Konzeptkünstler einzuordnen. Wie John Baldessari hätte auch Terry Fox über sich sagen können: »I am just an artist.«⁸⁴

Dokumentation oder Reinszenierung?

Im Umgang mit dem künstlerischen Nachlass⁸⁵ von Terry Fox interessiert weniger das Stichwort der *Kassation*⁸⁶ als vielmehr der Status der Objekte. Das private Archiv des Künstlers (fortan: Estate of Terry Fox, Köln, Archiv) beherbergt eine Fülle an vielgestaltigen Materialien (beispielsweise Photographien und Negative, Filme/Videobänder, Skizzenbücher, Bücher etc.), die mitunter die Frage aufwerfen: Ist das Kunst oder eher Dokument?

Womöglich ist es ein Vorteil, dass der Nachlass von Terry Fox weltweit in Bewegung ist und nicht in *einem* Museumsmagazin ruht, als »Sarg Deluxe«, wie Uwe Degreif (Kunstmuseum Biberach) eine der Gefahren musealer Nachlassverwaltung bezeichnet. Er hält im Gegenzug »eine strenge Auswahl, eine Pflege und ein gut geführtes Archiv« für ausschlaggebend.⁸⁷

Die Vergänglichkeit war in vielen Fällen von Anfang an Teil der künstlerischen Konzepte von Terry Fox: Die einmalige Erfahrung gehört der Vergangenheit an.⁸⁸ Es wäre widersinnig, nach Substituten zu suchen, um die Situationen zu reanimieren (>Reinszenierung<, >Rekonstruktion<, >Reenactement<). Doch umfasst das Werk von Terry Fox ebenso Objekte (vgl. >Lauschender< Fuchs, 1998, Abb. 2015, Abb. 2018⁸⁹), Skulpturen, Zeichnungen, Editionen, Schallplatten, Künstlerbücher, Photographien und Videos, denen nach wie vor direkt begegnet werden kann.

Der kurz- und langfristige Umgang mit Nachlass und Werk, vor allem mit dessen immateriellen Anteilen, ist keineswegs allgemeingültig definierbar. Schon das, was als Dokument begriffen wird, ist variabel. Erwin Panofsky stellte Mitte der 1950er Jahre mit Blick auf die Kunstproduktion des 15. Jahrhundert Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Dokumentation an.⁹⁰ Aus seiner Sicht hängt das, was als Dokument

⁸⁴ Zit. nach App 2012.

⁸⁵ Am 12. Dezember 2015 fand in Berlin eine Tagung des Bundesverbandes Bildender Künstlerinnen und Künstler in Zusammenarbeit mit der Akademie der Künste statt, die der Frage nachgehen wollte »wie mit künstlerischen Nachlässen als Bestandteil des kulturellen Erbes umgegangen wird.« Das breite Spektrum der Themen rund um Nachlässe (>rechtliche Aspekte<, »die Rolle der Museen«, »Chancen der Digitalisierung«, »Mittel der Vorsorge zu Lebzeiten«) machen die Komplexität der Herausforderungen für Künstler bzw. für Nachlassverwalter deutlich. Vgl. https://www.adk.de/de/programm/index.htm?we_objectID=49547 (1. August 2019). Siehe dazu weiterführend die Beiträge im Tagungsband Freiburg im Breisgau 2015.

⁸⁶ Siehe dazu Menne-Haritz 2006.

⁸⁷ »Wäre Vollständigkeit des Erhalts eine unabdingbare Voraussetzung um zu Erkenntnissen zu gelangen, dann hätte das meiste, das historisch auf uns überkommen ist, keine Aussagekraft. [...] Geschichte ist voller Lücken. Vollständigkeit ist aus meiner Sicht ein unhistorischer Anspruch. Dahinter steckt die Sorge, dass wir etwas Wichtiges der Vergänglichkeit übergeben könnten. Diese Sorge ist in einem sehr geringen Maß begründet.«, so Uwe Degreif. Degreif 2015, S. 43.

⁸⁸ Siehe dazu Tietenberg 2015.

⁸⁹ Vgl. Abb. des präparierten Fuchses, ein Bestandteil des Werkes >Lauschender< Fuchs, in der Kölner Wohnung des Künstlers, dokumentiert auf einer Portraitphotographie, die TF im Schaukelstuhl sitzend zeigt (Photo: Barbara Klemm, 2007), in: Ausst.-Kat. 2015, S. 303; vgl. außerdem Abb. einer Ausstellungssituation in Köln, 2000, und in Worpsswede, 2011 (Photo: Kyra Witt), in: The eye 2018, S. 95, 124. Siehe dazu weiterführend auch Renz 2018.

⁹⁰ »Angenommen, ich finde in den Archiven einer kleinen rheinischen Stadt einen 1471 datierten Vertrag und dazu

angesehen wird, von der Perspektive bzw. Rolle desjenigen ab, der es zum Gegenstand seiner Untersuchung macht: Für einen Kunsthistoriker wäre beispielsweise das primäre Material seiner Untersuchung etwas anderes als für einen Rechtshistoriker.⁹¹ Die Voraussetzungen bei Werken der Aktionskunst, die lediglich für den Moment existierten, sind noch weitaus vertrackter. Die Trennlinien zwischen Werk und Dokumentation sind nicht immer klar zu ziehen. Primäres und sekundäres Material gehen ineinander über, um gemeinsam ein Werk zu bilden. Die Tücken der Aktionskunst treten vor allem in Erscheinung, wenn es darum geht, eine vergangene Aktion ›auszustellen‹ oder in Katalogform dauerhaft zu fixieren – und sich die Fragen stellen: »Was bleibt von den Performances, wenn sich niemand mehr persönlich an sie erinnern kann und die Künstler nicht mehr leben?«⁹² Angela Lammert plädierte 2015 dafür, die »jeweilige konkrete Funktion seiner Mitarbeit zu befragen«, um klären zu können, ob es sich bei Videotapes (und Photographien) in Terry Fox' Werk um Dokumentationen oder künstlerische Arbeiten handelt.⁹³ Diejenigen, denen ein künstlerischer Wert zugesprochen werden kann, »entfalten sich als Elemente einer skulpturalen und prozessualen Arbeitsweise.«⁹⁴ Diesem Gedankengang folgend, wären auch Photographien und Videos von Terry Fox Bildhauerei im weiteren Sinne.⁹⁵ Der quellenkritische Umgang muss damit in jedem Fall auf die Photographien ausgeweitet werden, und der Kontext ihrer Entstehung und ihrer erstmaligen Publikation bzw. ggf. spätere Vermarktungsstrategien durch Galerien berücksichtigt werden.⁹⁶ Es gibt einzelne Photographien im Werk von Terry Fox, die über die Jahrzehnte im Sinne eines Prozesses der »Ikonisierung« (Aleida Assmann) zu einer »reflexartig abrufbaren Referenz« an einzelne Aktionen des Künstlers geworden sind (z.B. *Corner Push*): »Das Bild wird dabei nicht nur zum Stellvertreter aller anderen ausgeschiedenen / vergessenen Bilder, sondern auch zum Stellvertreter des Ereignisses selbst.«⁹⁷ Und doch lässt sich photographisches und filmisches Material nicht ohne »Begleittexte« verstehen: »Was die Bilder zeigen, ist immer schon angereichert mit dem, was wir über sie wissen. Ihre Bedeutung und Wirkung erschließt sich erst mit der Geschichte, die man sich dazu erzählt.«⁹⁸ Eine solche »verbale Rahmung«⁹⁹ der zu

Dokumente über Zahlungen, wonach der ortsansässige Maler ›Johannes *qui et* Frost‹ den Auftrag erhielt, für die Kirche St. Jakob eine Altartafel mit der Geburt Christi in der Mitte und den Heiligen Peter und Paul auf den Flügeln anzufertigen; und weiter angenommen, ich finde in der Kirche St. Jakob eine Altartafel, die mit diesem Vertrag übereinstimmt: Dann wäre das der Fall einer so guten und einfachen Dokumentation, wie wir sie nur anzutreffen hoffen können und die viel besser und einfacher ist, als wenn wir es mit einer ›indirekten‹ Quelle wie einem Brief oder einer Beschreibung in einer Chronik, einer Biographie, einem Tagebuch oder einer Dichtung zu tun hätten. Dennoch würden sich mehrere Fragen stellen.«, Panofsky 2002 (1955), S. 13f.

⁹¹ »Ich habe von der Altartafel als einem ›Denkmal‹ und von dem Vertrag als einem ›Dokument‹ gesprochen. Das will besagen, daß ich die Altartafel als den Untersuchungsgegenstand oder das ›primäre Material‹ angesehen habe und den Vertrag als ein Untersuchungsinstrument oder ›sekundäres Material‹. Indem ich das tat, sprach ich als Kunsthistoriker. Für einen Paläographen oder Rechtshistoriker wäre der Vertrag das ›Denkmal‹ oder das ›primäre Material‹, und beide könnten Bilder zur Dokumentation verwenden.«, ebd., S. 15f.

⁹² Lammert 2015, S. 54.

⁹³ Ebd., S. 57.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Angela Lammerts Recherchen ist es zu verdanken, dass eine Projektbeschreibung der Ausstellung in Berkeley 1973 die Unterschiede zwischen dokumentarischen Photographien und künstlerischen Photographien nunmehr belegt: »In addition to this section devoted to those pieces which are photographic art works by Fox, the show will also include photographs representing the documentation of the artist's performance pieces all over the world (some of these prints are by Fox and some by other photographers). In the past few years it has become accepted fact that photographic and video documentation of performance pieces assume the status of art objects; such photographic material is now exhibited (and sold) as artwork in museums and galleries through the world.«. Diese Beschreibung stammt vermutlich von der Kuratorin der damaligen Ausstellung, Brenda Richardson. Zit. nach Lammert 2015, S. 59.

⁹⁶ Siehe dazu weiterführend Willing 2017.

⁹⁷ Assmann 2009, unpag.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Ebd.

seinen Aktionen kursierenden Aufnahmen hat Terry Fox in außergewöhnlichem Umfang selbst vorgenommen und zwar bereits seit den 1970er Jahren: So lässt sich sein künstlerisches Gesamtwerk auch mit Hilfe seiner Texte und der nach wie vor überschaubaren Ausstellungskataloge ›erlesen‹. Terry Fox hat, wie auch andere Künstler seiner Generation (Vito Acconci, Paul McCarthy, Tomas Schmit), versucht, die Dokumentation und Einordnung seines Werkes in kunstgeschichtliche Zusammenhänge selbst in die Hand zu nehmen oder zumindest seiner Haltung entsprechend zu beeinflussen. Das Textmaterial, das er hinterlassen hat, ist ebenso umfangreich wie aufschlussreich und reicht von Notizen über Interviews bis zu Werkbeschreibungen. Nicht zuletzt wird darin auch vieles »verschwiegen artikuliert«.¹⁰⁰

Sein Nachlass und sein Gesamtwerk gehen damit weit über das hinaus, was sich in Ausstellungen präsentieren lässt.¹⁰¹ Denn Terry Fox hat sich nicht nur in einer Art Gegenbewegung zum zurückhaltenden Auftreten seiner Werke überdurchschnittlich ausführlich selbst zu seinen Werken geäußert. Es finden sich in seinem Werk auch Künstlerbücher und textreiche Publikationen inkl. Audiodokumenten, die im Rahmen einer Ausstellung nicht angemessen erfasst werden können, allein schon da die Erlaubnis zum Blättern oft nicht gegeben ist. Damit ist Terry Fox auch ein Künstler für eine bibliophile Leserschaft, jenseits von Museums- und Galeriebesuchen.

Posthume Ausstellungen

Eine erste Einzelausstellung nach dem Tod des Künstlers führte in Worpswede (2011) vor Augen, dass auch die materielle Seite des Werkes von Terry Fox über die Sensibilität und Präsenz, die seine Aktionen auszeichneten, verfügt. Photographien, antiquarische Kataloge und Künstlerbücher trugen dazu bei. Nachdem seit 2008 bereits Einzelausstellungen in Galerien und kleineren Ausstellungsräumen stattgefunden hatten, wanderte zwischen 2015 und 2017 eine umfassende retrospektive Ausstellung durch Deutschland, nach Belgien und schließlich in die Schweiz. Rund sieben Jahre nach seinem Tod wurde Terry Fox' Werk erstmals umfassend museal wahrgenommen: Die erste Station eröffnete die Akademie der Künste in Berlin, auf deren Initiative die Ausstellung basierte.¹⁰²

¹⁰⁰ Michel Foucault 1970 in seiner Antrittsvorlesung *Die Ordnung des Diskurses* (Collège de France) über den Kommentar: »Für den Augenblick möchte ich nur darauf hinweisen, daß im Kommentar die Abstufung von Primärtext und Sekundärtext zwei einander ergänzende Rollen spielt. [...] Er muß (einem Paradox gehorchend, das er immer verschiebt, aber dem er niemals entrinnt) zum ersten Mal das sagen, was doch schon gesagt worden ist, und muß unablässig das wiederholen, was eigentlich niemals gesagt worden ist.«, Foucault 1993 (1970), S. 19.

¹⁰¹ Wobei dennoch eine Ausstellung der ideale Ort ist, das Gesamtwerk zumindest exemplarisch in seiner Reichhaltigkeit zu erfassen.

¹⁰² Arnold Dreyblatt, enger Freund von TF, Gründungsmitglied der TFA e.V. und Mitglied der Akademie der Künste, Berlin, initiierte die Ausstellung und kuratierte sie gemeinsam mit Angela Lammert (Ausstellungsdauer: 6. November 2015 bis 10. Januar 2016). Zur Ausstellung fand eine Tagung der TFA statt (6. November 2015). Zudem wurden Kooperationsveranstaltungen mit dem Berliner Künstlerprogramm des DAAD (27. November 2015), der Sektion Musik (29. November 2015), dem Henry Moore Institute Leeds und der Humboldt-Universität Berlin (8. Januar 2016) veranstaltet. Die Ausstellung wanderte 2016/2017 in das Musée des Beaux-Arts, Mons/Belgien, in das Von der Heydt-Museum Wuppertal und in das Kunstmuseum Bern, wo eine weitere Tagung der TFA stattfand (5. Mai 2017). 2018 erschien ein detailreicher Tagungsband, vgl. *The eye* 2018.

Der Ankündigungstext zu *Elemental Gestures*. Terry Fox beschrieb die bisherige Rezeption des Werkes verhalten wie euphorisch.¹⁰³ Es sollte »eine neue Sichtweise auf die gegenwärtige Diskussion zur angemessenen musealen Präsentation temporärer künstlerischer Interventionen« eröffnet werden.¹⁰⁴ Ein Nebeneffekt der Ausstellung war, dass Terry Fox plötzlich in der Berichterstattung und auch von einigen der beteiligten Institutionen zum *artists' artist*¹⁰⁵ (v)erklärt wurde. Diese Einordnung hat einen treffenden Kern, folgt man der Essenz eines Definitionsversuchs von Renny Pritikin:

»Ultimately then, perhaps what makes an artist's artist is how one defines success: artist's artists don't usually achieve widespread fame and shows in major museums and galleries, but they have influence, are critical to their community, have significant bodies of work, and students and colleagues for whom they are beloved.«¹⁰⁶

Dennoch, ob *artists' artist* oder *artist's artist*, die Begriffswahl bleibt problematisch, wird dabei doch versucht, die Kategorien zu umschiffen, indem eine neue Kategorie aufgemacht wird: Kunst für Künstler. Auch oder gerade weil Terry Fox' Werk auf dem Kunstmarkt eine untergeordnete Rolle spielt(e), und die Einzelausstellungen überschaubar geblieben sind, hat es eine innere Stärke entwickelt, die ihresgleichen sucht.¹⁰⁷ Zudem ging es ihm darum, dass seine Kunst für jeden (eben gerade nicht nur für einen eingeweihten Künstlerzirkel) zugänglich war.¹⁰⁸

Was bis dahin ein dennoch eher kleiner Kreis an Bewunderern und Freunden seines Werkes wusste und ahnte, war ab 2015 in den Ausstellungsräumen der beteiligten Institutionen ausgebreitet, aufbereitet und vor allem aufwendig aus unterschiedlichsten Ecken der Welt zusammengetragen.¹⁰⁹ Sein Werk wurde damit erstmals in einer Breite und Tiefe gezeigt, die einige Kunstkritiker staunende Texte schreiben ließen. Darin wurde mitunter auch ein deutlicher Bezug zur gesellschaftlichen Gegenwart hergestellt. So schrieb Hans-Joachim Müller:

¹⁰³ »Es gilt ein in Vergessenheit geratenes Schlüsselwerk der 1970er Jahre neu zu entdecken: die medienübergreifende Arbeit des amerikanisch-europäischen Künstlers Terry Fox (1943-2008). Ziel ist es, seine frühen politisch brisanten Performances und Videotapes aus den USA mit seiner Pionierrolle für die sich entwickelnde Klangkunstszene in Europa zu verschränken. Schon Anfang der 1970er Jahre entstanden gemeinsame Arbeiten mit Joseph Beuys, Vito Acconci, Dennis Oppenheim und Bill Viola. Fox nutzte den eigenen Körper als Medium von Grenzerfahrungen und spielte humorvoll mit der Transformation von Materialien. Er hat mit dem Begriff ›situation‹ als einer der ersten die Kommerzialisierung der Performance kritisiert und die technologische Beschränkung der Aufzeichnungsformen von Ereignissen problematisiert.«, Akademie der Künste, Berlin, Ausstellungsankündigung [Web].

¹⁰⁴ »Die Ausstellung schafft assoziative Denkräume zu drei zentralen Themen von Terry Fox: situations/Verkörperte Zustände – mapping/Wege – elements/Material. Video-, Klang- und Fotomaterialien [sic] werden Objekte, Zeichnungen und Texte zugeordnet. Dabei wird ein sensationeller Fund bisher unveröffentlichter Video- und Fotomaterialien [sic] sowie Werknotizen erstmals der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Der Titel ›elemental gestures‹, der sich auf die Straßenaktionen und minimalistischen Eingriffe von Fox bezieht, beschreibt seinen Glauben an eine kathartische Wirkung von Kunst, die in ihrem utopischen Gehalt neu zu diskutieren ist.«, ebd.

¹⁰⁵ Vgl. Lammert 2015, S. 53 und Michael Glasmeiers Widerspruch, Glasmeier 2018, S. 38.

¹⁰⁶ Pritikin 2010 [Web].

¹⁰⁷ »[...] gerade, wenn sich ein Werk aufgrund der verwendeten Medien dem Markt entzieht, wenn es aus den Bewertungssystemen seiner Zeit herausfällt und als ›schwerverkäuflich‹ gilt, kann ein Werkzusammenhang gewachsen sein, der als solcher eine eigene Qualität besitzt und als bewahrenswert zu gelten hat.«, Müller-Tamm 2015, S. 183.

¹⁰⁸ Siehe dazu nochmals Glasmeier 2018, S. 38.

¹⁰⁹ Die Präsentationskonzepte der einzelnen Ausstellungen unterschieden sich in ihrer Schwerpunktsetzung. Mal wurde mit großformatigen Projektionen gearbeitet, wie sie TF zu Lebzeiten selbst nicht genutzt hatte (Berlin), dann war der dokumentarische Charakter spürbar (Wuppertal) und schließlich gelang auch eine facettenreiche Aufbereitung des Gesamtwerkes in thematischen Einzelkapiteln inkl. Bezug zu den Aufenthalten des Künstlers in der Schweiz (Bern).

»War das alles nicht erst unlängst, diese fernen Siebzigerjahre? [...] Schon das Einzelgängerische ist kaum mehr denkbar. Wo jeder mit jedem vernetzt ist, aufgehoben in den großen Ereigniskategorien des Kunstbetriebs, muss ein sonderbarer Solist, der auf dem Galerieboden hockt und an Schnüren zappelnde Fische zu sich zieht und nichts sagt, nichts erklärt und nichts erklären lässt und dem Verstehen nicht erlaubt, das zeremonielle Bild zu zerstören, wie ein Abkömmling aus Mitteleuropa wirken.

Vielleicht ist ja gerade jetzt – mitten im bilderseligen Workflow der Postdigitalgeneration gute Gelegenheit, an die asketische Kunst eines Terry Fox zu erinnern. Auch wenn er wie der Alchemist vor dem Diensthabenden im Teilchenbeschleuniger steht. Zumindest das, dass es einen solchen Urahn im Nebel mal gegeben hat, könnte den Nachgeborenen ja doch zu denken geben.«¹¹⁰

Terry Fox lehre uns »die Kraft der Bescheidenheit und Präzision«. Die Ausstellung im Kunstmuseum Bern (2017) sei eine »Oase klösterlicher Stille«:

»Elemental Gestures« in sechs Abteilungen, die zum verschwommenen Andenken eines Künstlers gehören, der sich wie der sprichwörtliche Bewohner der einsamen Insel, wie ein langsam Verstummender im Auffälligkeitsbetrieb der Kunst ausnahm. Kaum, dass man vorhersagen könnte, was einen im nächsten Kabinett erwartet. Nur so viel scheint gewiss, dass es auch dort drüben wieder leise zugehen wird, zurückgenommen, unspektakulär – immer hart an der Grenze zur Unhörbarkeit und Unscheinbarkeit. So wie bei den legendären Fox-Performances, die nicht selten ohne Publikum stattfanden und nur in der Beschreibung weniger Zeugen überlebt haben. Gut möglich, dass es eben diese Tonlosigkeit war, die Verweigerung der Bühnenpräsenz, das Beharren auf schlichtestmöglichen Mitteln, die das Werk bald aus der Chronik haben verschwinden lassen.«¹¹¹

In einer der Ausstellungsrezensionen, die in ihrer Anzahl überschaubar blieben, wurde Terry Fox für »in den Siebzigerjahren maßgeblich beteiligt an der Entwicklung einer performativen Videokunst« erklärt.¹¹² Terry Fox, resümierte Carsten Probst, sei zwar »kein wirklich vergessener Künstler – aber vielleicht wurde er bislang ein wenig unterschätzt in seiner Vorausnahme zentraler Kunstpraktiken von heute.«¹¹³

Auch Tilman Baumgärtel erkannte die Eigenwilligkeit des Werkes und seines Künstlers. Terry Fox, so schreibt er,

»saß mit einer solchen Ausdauer zwischen den Stühlen, dass er kein Markenzeichen entwickeln konnte oder wollte, mit dessen Hilfe ihn die Kunstwelt leicht kategorisieren und abheften konnte. Seiner Wahrnehmung in der Kunstszene hat das vermutlich geschadet. Aber gleichzeitig ist dadurch ein Werk so voll von Ideen und Überraschungen entstanden, dass man aus dem Staunen kaum herauskommt über die Vielseitigkeit, mit der da jemand jahrzehntelang an der Peripherie der Kunstwelt vor sich hin laborierte. [...] Anders als andere Performancekünstler gab sich Fox bei der Dokumentation seiner Aktionen wenig Mühe. Ihm ging es dabei weniger darum, auratische Situationen für nur wenige, privilegierte Teilnehmer entstehen zu lassen. Stattdessen wollte er Kunst schaffen, die nicht mehr am verdinglichten und verkäuflichen Objekt hängt; keine ›Kunst,

¹¹⁰ Müller 2017, unpag.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Vgl. Probst 2015 [Web].

¹¹³ Ebd.

die wie Kunst aussieht¹¹⁴, wie er es in einem Interview nannte, sondern Erfahrungen, die er zusammen mit dem Publikum machte.«¹¹⁵

Terry Fox habe »en passant das Vokabular der postminimalistischen Skulptur« ausgedehnt und für »Erweiterungen des bildhauerischen Formenkanons« gesorgt, bis hin zu seinen »Klanginstallationen«:

»Oft war es nur ein einziger gespannter Draht, den er zum Schwingen brachte, um einen spezifischen Raumeindruck zu erzeugen – auch hier hilft nur eine lebhaftere Fantasie, um sich eine solche Arbeit anhand von düsteren schwarz-weißen Dokumentationsfotos vorstellen zu können.«¹¹⁶

Die Rezensionen zeigen, dass sich einerseits ein tieferes Verständnis für die Arbeitsweise von Terry Fox und seine künstlerischen Themen entwickelt hat, andererseits aber nach wie vor pauschale Urteile getroffen werden, die im Detail nicht haltbar sind, wie beispielsweise die Aussagen zur Dokumentation der Aktionen (Tilman Baumgärtel). So wurde vor allem zu Beginn der Ausstellungsreihe immer wieder deutlich, wie wenig Detailwissen zu Einzelwerken geläufig ist. Eine der Ursachen mag sein, dass Terry Fox seinen Werken keine systematischen Aufbauanweisungen beifügte, wie es im gegenwärtigen routinierten Auf- und Abbaubetrieb ratsam wäre.¹¹⁷ Aber er scheint gehnt zu haben, dass sein Werk nach seinem Tod, ohne den direkten Zugang durch seine Aktionen, zu hermetisch werden könnte und somit seine selbstverfassten Beschreibungen wichtig werden würden. Dass es auch schon zu Lebzeiten des Künstlers nicht einfach war, seine Aktionen im Nachhinein zu erfassen oder zu beschreiben, stellte Wulf Herzogenrath 2015 im begleitenden Ausstellungskatalog fest: »[...] wenn man nicht selbst dabei war, blieb es schwer zu erfahren, was Terry Fox da eigentlich gemacht hat.«¹¹⁸ In diesem umfangreichen Katalog zu *Elemental Gestures* kommen auch Künstlerkollegen wie Vito Acconci, Tom Marioni, Bill Viola oder Paul Kos zu Wort. Dabei geht es selten um einzelne Werke, häufig stehen die Erinnerungen an den (künstlerisch tätigen) Menschen Terry Fox im Zentrum. Und somit zeugen sie von einer Einsicht, die Emmett Williams einmal so formulierte: »Art history, especially of the *whodunit-first* genre, needs, I think, a little humanizing.«¹¹⁹ Zugleich bestätigen sie meine Interview-Erfahrungen: Die Erinnerungen an den Künstler sind aus zeitlicher Distanz präsenter als die an seine Werke.

¹¹⁴ Das entsprechende ausführliche Zitat von TF lautet: »It's like people going to art school and learn how to make art objects and they get a degree that says they are a master at making those objects and they're taught to make these objects up to a point where it looks right and they can graduate and everything. I'm not saying everybody, but so many people just go on making these things, thinking that's art or something, that that's art. That if they make something that looks like art, that is art. Or the same way like the public thinks that..., if they own a painting, they own a work of art. Or that painting is the art. The artist is the person who makes the art, but it isn't that way at all. I mean, the art is what's communicated by the painting, not the painting itself. Performance just sort of skips that, that commodity section of the communication there. And just does it directly. Like performance art, I mean nobody expects, who does performances, to reach a whole of a lot of people. Performance art is just done for the people who are there. Sometimes its only two people.« (1975). TF zit. nach Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 250 [Einzelausst.].

¹¹⁵ Baumgärtel 2015, unpag.

¹¹⁶ »[...] offensive Form der Markenbildung hatte Terry Fox nicht nötig.«, ebd.

¹¹⁷ Eine Ausnahme ist u.a. die Aufbauanweisung zu *A Metaphor* (1976), San Francisco Museum of Modern Art, Abb. in: *The eye* 2018, S. XXV/Anhang.

¹¹⁸ So Wulf Herzogenrath, sich aus Anlass der Ausstellung (in einem Interview mit Angela Lammert) an die 1970er Jahre erinnernd. Herzogenrath/Lammert 2015, S. XVII/Anhang [Interview].

¹¹⁹ »This is the very special quality that we find in the reminiscences of an artist like Man Ray. He is not at all concerned with the origin of his species: he takes it for granted. What could sound more natural and less pompous, more matter-of-fact and less contrived, than his simple assertion that he made dada when he was a baby, and his mother roundly spanked him for it?«, so Emmett Williams weiter. In: ders. 1992, S. 12.

II. Vergängliches verzeichnen

Susanne Neubauer hat ins kunstgeschichtliche Bewusstsein gerufen, dass bei der »Beschreibung und Interpretation räumlich ephemerer Werke der Aspekt des Verlusts an Materialität sowie an akustischer, visueller und olfaktorischer Wahrnehmung von zentraler Bedeutung«¹²⁰ ist. In ihrer Studie zu Paul Thek benennt sie Arbeitsschritte, die denjenigen ähneln, die zur Erschließung des Fox'schen Nachlasses nötig sind:

»Kunst der 1970er Jahre, die sich nicht mehr oder nur in Fragmenten erhalten hat, kann nur durch Archivarbeit erschlossen, Zeitzeugenberichte kontextualisiert und mittels ihrer Dokumentation beschrieben werden. Die Erfassung und Rezeption dieser Kunst gestaltet sich jedoch nicht nur durch diese Einschränkungen, sondern auch durch die Lücken in der Quellenlage als eine Herausforderung.«¹²¹

Das *Event* und die *Performance* sind aus der Gegenwartskunst nicht mehr wegzudenken, und dennoch scheint ihre langfristige Bewahrung noch lange nicht gewährleistet.¹²² Auch wenn die Vergänglichkeit der Aktionskunst meist als ihre Charakterstärke hervorgehoben wird, so nimmt das Sprechen, Schreiben, Photographieren, Filmen – also das Dokumentieren – meist sehr viel Raum ein. Diese Widersprüchlichkeit ist auch im Werk und Wort von Terry Fox präsent.¹²³ 2017 griff ein Tagungsband die Thematik, *Immaterielles* in Ausstellungen zu präsentieren, am Beispiel von Literatur und bildender Kunst auf. Darin wird etwas angesprochen, was auch für das Werk von Terry Fox Gültigkeit hat:

»[...] nicht nur der Akt des Lesens und das Sich-Ereignen von Performances bieten einen Anlass ästhetischen Erlebens, auch die Musealisierung von Objekten kann – und sollte womöglich – ein ästhetisches Erleben anregen. Betrachtet man eine Ausstellung als Kommunikationsakt, der über Zeichen abläuft, sind im Sinne Barthes auch lustvolle (ästhetische) Lektüren jenseits der von den KuratorInnen gelenkten Narrative möglich.«¹²⁴

¹²⁰ Neubauer 2011, S. 18.

¹²¹ Susanne Neubauer richtet auch selbstkritische Worte an das eigene Fach: »Das klassische Quellenstudium und die Erschließungstechniken gehören zwar zu jeder historischen Wissenschaft, doch gelten sie zumindest in der Kunstgeschichte in der Regel als sekundär, da rein beschreibend. Nicht von ungefähr gilt die Gegenstandssicherung, die das erste Kapitel fast jeder Einführung in das Fach Kunstgeschichte darstellt, als Methode, die für die Geschichte der Kunst bis ins 19. Jahrhundert, nicht aber für die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts von Belang scheint. Die Kunstgeschichte der letzten hundert Jahre hat aus gutem Grund weitere, den Positivismus erweiternde, d.h. deutende Methoden hervorgebracht. [...] allesamt Methoden, die nicht mehr der Bestandessicherung, Datierung und Zuordnung dienen, sondern als geisteswissenschaftliche Disziplin nach Funktionen, Strukturen und der Bedeutung der Kunst innerhalb der gesellschaftlich-politischen Praxis fragen.«, ebd.

¹²² Zumeist verfolgen gelungene Publikationen kein starres Konzept, das Kategorien bedient, sondern entwickeln flexiblere Ansätze, die auch den Beschreibungen der Künstler Raum geben. Vgl. die Literatur zu Vito Acconci, Dieter Roth oder Jochen Gerz, z.B. Ausst.-Kat. Nantes/Barcelona 2004, Ausst.-Kat. Basel 2003 und Gerz 1999. Publikationen zur *Ästhetik des Performativen* (Erika Fischer-Lichte) und der *Ästhetik der Installation* (Juliane Rebentisch), zum »reflexiven Medium« Video (Yvonne Spielmann) sowie dem *Auftritt als Künstler* (Beatrice von Bismarck) halfen dagegen nur bedingt in der kritischen Annäherung an das Werk von TF. Aktuellere Ansätze, die die Musealisierung von Literatur und Performancekunst in einem produktiven Austausch zu analysieren suchen, wirken auch für Werk und Nachlass von TF vielversprechend, konnten aber im Rahmen der vorliegenden Publikation nicht mehr tiefgreifend berücksichtigt werden. Siehe dazu weiterführend Bielefeld 2017.

¹²³ Klassische kunsthistorische Kompetenzen wie das Studieren und Auswerten der Originalquellen (u.a. Künstlertexte, Werklisten und -Notizen, Einladungen, Essays und Artikel) sind gefragt: Vom Ausstellungsplakat über den Saalzettel bis zu Checklisten zu Ausstellungen können es gerade auch die unveröffentlichten Archivmaterialien sein, durch die sich manches Rätsel lösen lässt.

¹²⁴ Bielefeld 2017, S. 23.

Das heißt für den Umgang mit den *Objekten*, die sich im Nachlass von Terry Fox befinden: Ob sie abgeschlossene Werke oder Bestandteile zur dokumentarischen Aufarbeitung von Vergangenen sind, beiderlei ist dazu geeignet, einen ästhetischen Kommunikationsakt in einer Ausstellung auszulösen. Dadurch schnellte die Anzahl der Objekte (*items*), die im Sinne des Verzeichnens erfasst werden sollte, immens in die Höhe. Der Ausgangspunkt der Recherche – die Idee der Erstellung eines Werkverzeichnisses – brachte von Anfang an auch die Suche nach technischen Möglichkeiten digitaler Datenbanken mit sich.^{125 126}

Parallel weigerte sich die vorliegende Publikation vehement, die Form eines Verzeichnisses anzunehmen: Zu zahlreich waren die Widerspenstigkeiten der Werke und Materialien, sich tabellarischen, doch letztlich eindimensionalen Kategorien unterzuordnen.¹²⁷ Obwohl oder gerade weil auch die Kunst des Terry Fox zuhauf mit Begriffen belegt wurde (*Conceptual Art, Performance Art, Body Art, Sound Art, Fluxus* etc.), sich eben diesen Kategorien aber entzieht, schien es wichtig, zunächst zu klären, um was für ein Werk es sich im Detail überhaupt handelt. Vor dem Hintergrund dieser Problematik wurden einige Überlegungen zur Werkerfassung auch in der finalen Textfassung beibehalten, da sie die Schwierigkeiten im besten Fall transparent machen und zu weiteren Forschungsprojekten anregen könnten.^{128 129}

Zur Werkauswahl und Struktur

Um die exemplarische Auswahl der vorgestellten Werke und die gewählte Zeitspanne nachvollziehen zu können, muss man wissen, dass die Wurzeln der künstlerischen Haltung von Terry Fox in die Unruhen des Jahres 1968 in Paris zurückreichen und von der Künstlergemeinschaft der 1970er Jahre in San Francisco und der kalifornischen Bay Area geprägt sind. Zudem war der Vietnamkrieg eine Inspiration ex negativo. Diese frühe Werkphase der 1960er und 1970er Jahre ist im deutschen Sprachraum noch weitestgehend unerforscht, war jedoch sehr einflussreich für die Entwicklung des Gesamtwerkes. In diesen beiden Jahrzehnten liegt begründet, weshalb Terry Fox sein

¹²⁵ In der Erstellung von Werkverzeichnissen scheint sich das Problem in den Bereich der Technik zu verschieben. Die Digitalisierung verheißt unbegrenzte Möglichkeiten. Zugleich müssen jedoch kunstgeschichtliche Gattungsbegriffe und Werkkategorien hinterfragt und realisierbare Konzepte entwickelt werden. Vgl. Ausst.-Kat. Basel 1992.

¹²⁶ Dabei geht es im Fall von Werk und Nachlass von TF um eine doppelte Digitalisierung: Des Archivmaterials (Photographien, Dokumente, Videos etc.) und der digital erfassten (oder noch zu erfassenden) Werkdaten. Und schließlich wäre eine Verknüpfung des digitalisierten Materials sowie bereits existierender (digitaler) Werkabbildungen mit den Daten der Werke (in privatem und öffentlichem Besitz) und Dokumentationen zu leisten. Somit handelt es sich um ein Langzeitprojekt, das stetem Zuwachs, Veränderungen und Korrekturen unterliegt.

¹²⁷ Um in ein belastbares relationales Datenbanksystem eingespeist zu werden, waren viele Werkinformationen (noch) zu diskrepant, unabgeschlossen und diskussionswürdig. Die Basis für diese langfristigen Archivierungsaufgaben konnte jedoch in Zusammenarbeit mit Marita Loosen-Fox (Nachlassverwalterin, Estate of Terry Fox, Köln) und Ron Meyers (Künstler, ehemaliger Assistent von TF, Los Angeles) in den letzten Jahren gelegt werden, gefördert durch die Stiftung Kunstfonds, Bonn.

¹²⁸ In der Kunstphilosophie herrscht zwar ein Bewusstsein dafür, dass die Lessing'sche Trennung in Raumkünste (Malerei, Skulptur, Architektur) und Zeitkünste (Musik und Literatur) nicht mehr in diesen klassischen Strukturen weitergedacht werden kann. Doch half dies wenig bei der Suche nach pragmatischen Lösungen für die handwerklichen Aufgaben der Kunstgeschichte wie dem Zusammenstellen von Werkangaben. Vor allem die Thesen von Autoren wie Susanne Neubauer, Wolfgang Kemp oder Peter J. Schneemann waren jedoch hilfreich.

¹²⁹ Die kunsthistorische Werkerfassung (Dokumentation, Inventarisierung) hat den Bereich des Ephemeren bisher stiefmütterlich behandelt. Dass seit einigen Jahren ein Umdenken stattfindet, beweisen Tagungen, Initiativen und Publikationen zum Themenkreis (digitaler) Werkverzeichnisse. Vgl. Call for Papers, Alfred-Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald 2015 [Web] sowie Tagungen des »Arbeitskreises Werkverzeichnis« (Hamburg 2018, Münster 2019). Ein zukunftsweisender Tagungsband des Künstlerbundes Baden-Württemberg erschien 2015, vgl. Tagungsband Freiburg im Breisgau 2015. Siehe darin besonders den Beitrag von Birgit Jooss (Archivdirektorin der Akademie der Künste, Berlin) mit weiterführenden Links zu Datenbank- und Archivprojekten. Jooss 2015.

Werk weniger mit der Aktionskunst als mit der Bildhauerei für verwandt hielt: Alle seine Werke, ob Aktion oder Objekt, fielen für ihn unter den Begriff *sculpture*. So war für Terry Fox eine *performance* eine Form von Bildhauerei vor Augen des Publikums. In seiner Argumentation grenzte er sich von der gängigen Historie der Aktionskunst mit ihren Vorläufern in der europäischen Kunstgeschichte ab. In Futurismus, Dadaismus und Surrealismus sah er Erweiterungen der Bildhauerei:

»My art is in a way a continuation of this tradition of redefining sculpture by opening up the mind of the spectators forcing them to make connections they would normally not do in art.«¹³⁰

In den 1970er Jahren erprobte Terry Fox diverse Erweiterungsmöglichkeiten der *sculpture*. Dadurch wurde der Weg zurück zu klassischeren Formaten vor allem ab den 1980er Jahren wieder frei.¹³¹ Seit Ende der 1960er Jahre bis zum Ende der 1970er Jahre »produzierte« er besonders viele ephemere Werke, deren Vergänglichkeit im Konzept bereits angelegt war. Ebenfalls im Fokus meiner Auseinandersetzung standen seine Freundschaft zu und Kooperationen mit Georg De Cristel, die bisher kaum kommentiert wurden. Die Auftritte von Terry Fox auf der documenta in Kassel (1972, 1977, 1987) und die Zusammenarbeit mit Joseph Beuys in Düsseldorf werden hingegen kurz gefasst, teils lediglich erwähnt, da für ein tiefgreifendes Verständnis andere Winkel des Fox'schen Kosmos, so die These, vielversprechender sind.

Die Struktur des Textes ist dementsprechend so gewählt, dass Kapitel I und II einen Einstieg in das Werk von Terry Fox und zugleich in die Problematik des Verzeichnens immaterieller künstlerischer Formate vermitteln. Einen detaillierteren Überblick über die Vielschichtigkeit des Gesamtwerkes und dessen Rezeption soll Kapitel III verschaffen. Dieser allgemeine Zugang zu Terry Fox' Werk findet wiederum vor dem Hintergrund der kritischen Reflexion kunstgeschichtlicher Methoden der Werkerfassung statt, denen in Kapitel IV weiter »auf den Zahn gefühlt« wird. Es folgt Kapitel V, das spezifische Themen der Kunst der 1970er Jahre aufgreift, die als Hintergrundwissen bedeutsam sind. Die Arbeit mündet mit Kapitel VI in den Ansatz einer narrativen, biographischen und monographischen Beschreibung einzelner Werk-Etappen der 1960er und 1970er Jahre, die ausbaufähig ist und langfristig auf die Mikrostrukturen des gesamten Werkes ausgeweitet werden könnte (vgl. Kapitel VII).

Wie bereits betont werden die Einzelwerke unter besonderer Berücksichtigung der Stimme des Künstlers sowie ausgewählter Rezensionen beschrieben.¹³² Im Sinne eines Nachverfolgens der Werkhistorie hat sich eine weitestgehend chronologische Herangehensweise entlang von Lebensstationen und -etappen als die gangbarste Methode erwiesen. Eine frühe Erkenntnis der Recherche war die Tatsache, dass das Werk von Terry Fox in Deutschland bis dahin vorrangig unter dem Überbegriff der *Klangkunst* rezipiert und ausgestellt wurde.¹³³ So entwickelte sich der Ansatz, die

¹³⁰ Schröder/Fox 1999, S. 203 [Interview].

¹³¹ Diese bereits in den 1970er Jahren, verstärkt in den 1990er Jahren entstandenen, einfacher klassifizierbaren Werke bilden nicht den Schwerpunkt dieser Untersuchung, wurden jedoch im Rahmen eines Anschlussprojektes mit dem Ziel der Sicherung des Nachlasses berücksichtigt (in Kooperation mit Marita Loosen-Fox und Ron Meyers, gefördert durch die Stiftung Kunstfonds, Bonn). Eine umfassende inhaltliche Studie zu diesen Objekten steht noch aus.

¹³² Neben dem Magazin *Avalanche* wurde exemplarisch mit Zeitungsartikeln, die in Archiven (des Künstlers, der Museen und der Galerien) auffindbar waren, gearbeitet. Zudem sind in Ausstellungskatalogen von 1982 und 2015 Wiederabdrucke von Original-Artikeln zu finden, die berücksichtigt wurden. Vgl. hierzu auch PA 1980.

¹³³ Bis 2011 lag der Schwerpunkt der Publikationen zu TF auf dem Ephemeren. Ausnahmen sind die Kataloge der Galerie Löhrl, Mönchengladbach [Einzelausst.].

Begriffe nachzuzeichnen, mit denen die Werke vom Künstler selbst, von Künstlerkollegen, Kritikern oder Kuratoren bezeichnet wurden, um verallgemeinernden Kategorien mit präzisen Analysen der Begriffsprägungen und -entwicklungen kritisch begegnen zu können. Die Begriffe *Aktion*, *Objekt* und *Ausstellung* sind dabei bewusst einfach gewählt, um im Gegenzug die dem jeweiligen Entstehungsjahr entsprechende Wortwahl des Künstlers, der Kuratoren und Kritiker zu markieren (*piece, event, environment, installation*)¹³⁴, und nicht die großen Überbegriffe, sondern die einzelne Äußerung (*Artikulation*)¹³⁵ zu untersuchen.

In der Erarbeitung einer Monographie zu Terry Fox lässt sich exemplarisch erfahren, in welche kunstwissenschaftliche Zwickmühle man in der Erfassung der Kunst der 1960er und 1970er Jahre geraten kann: Der avantgardistische Impetus der Konzept- und Aktionskunst steht dem Anspruch der Kunstgeschichte auf Beständigkeit und Dokumentation widerspenstig entgegen. Gerade Terry Fox' Werk ist zudem nach wie vor in Bewegung, Arbeiten wandern über den Kunstmarkt, sind teils verschollen, tauchen überraschend auf, wurden vom Künstler verschenkt oder existieren in einer Vielzahl von Einzelteilen – dem dokumentarischen Material.

Anekdoten und Alltag

Einige Aktionen von Terry Fox überdauerten die Jahrzehnte allein durch Anekdoten und deren (Weiter-)Erzählen. In der Bewahrung der vielfältigen Spuren, die Terry Fox hinterlassen hat, sollte diesen unscheinbar wirkenden Berichten nicht weniger Aufmerksamkeit geschenkt werden als den in musealen Institutionen gesicherten Werken. Denn Terry Fox entwickelte seine Kunst prinzipiell aus alltäglichen Erfahrungen und in den meisten Fällen einfachsten Materialien: »I try to make something that is poor into something that's total, rich. Rich in the sense to make alive again, strong.«¹³⁶ Diese Kunst der Reduktion beherrschte Terry Fox meisterlich, und er war sich dessen auch bewusst:

»[...] a performance involves everything I've been thinking about. It is a way of putting it all out at once, but, it ends up being a very concentrated kind of thing because I try to reduce all of the elements [...] I am constantly reducing them. You get to the point where you only need to do one thing to convey the whole scheme of things. And it will work. [...] Because it will be understandable. [...] It's like the Sioux Indians, before they sing, they give a yell. And it's a one-breath yell that they give, and it's as loud as they can yell it. And in that yell is contained the whole structure of the song on the yell – the same sliding notes, the same harmonies, the same pitches, the same changes that happen, in a split second in this yell, are carried out into, maybe, an hour long song. The song is an elaboration of the yell.«¹³⁷

¹³⁴ In einem Brief an Tom Marioni benutzt TF beispielsweise um 1975 die Begriffe *performance* und *installation* für Werke aus der Serie der Labyrinth-Arbeiten. Vgl. Brief von TF an Tom Marioni (Vision), ca. 1975 [Dokument].

¹³⁵ Vgl. den Titel des Ausst.-Kat. Philadelphia 1992 [Einzelausst.].

¹³⁶ Bonito Oliva/Fox 1973, zit. nach OL 2000, S. 57 [Interview].

¹³⁷ White/Fox 1979, S. 4 [Interview].

Terry Fox war ein professionell agierender (Berufs-)Künstler, der sich dem Kunstsystem keineswegs verweigerte, es aber auch nicht mit Gefälligem bediente. Doch war ihm die persönliche Kunsterfahrung im Alltäglichen und Kleinen mindestens ebenso wichtig.¹³⁸ Im Zentrum seiner Aufmerksamkeit stand die sensible, vor allem auditive Beobachtung und Wahrnehmung dessen, was ihn gerade umgab. Eine der detailliertesten Beschreibungen seines Umgangs mit Klängen stammt von Eike Hartmann, der sich in anekdotischer Form an seine Begegnung mit Terry Fox im italienischen Formine¹³⁹, einem Bergdorf oberhalb des Lago Maggiore, erinnert. Im Zusammenhang mit dem 3. *Symposium Formine* (1987) ereignete sich, nach seiner Erinnerung, an einem Lastenaufzug (der sogenannten Teleferica)¹⁴⁰ folgende Situation:

»Wir setzten uns oberhalb der Teleferica ins Gras, ein Stück weit voneinander entfernt, Terry etwas näher zum Trageil, das schon ein paar Meter weiter in der Dunkelheit verschwand. Seinet- oder richtiger: des Geräusches wegen, das es hervorbringen würde, sobald die Teleferica in Betrieb war, hatte Terry sich entschlossen, nicht mit den anderen nach Cinzago zu fahren, sondern hier zu warten und später mit mir den Bartolomeoweg zu gehen. Die Gelegenheit schien günstig: Es war Ende August, gegen 1 Uhr nachts. Der Himmel hatte sich bezogen, kein Windhauch war zu spüren, das Zirpen der Grillen und das leise Sirren der Parkplatzleuchten machten die Stille fast körperlich fühlbar. [...] Ich war schon ein-, zweimal aufgestanden, um am Pfosten des Trageils zu fühlen – aber dann war er doch gleich ganz da: der helle, singende Ton des Stahlseils, akzentuiert durch den gleichförmigen Rhythmus der Rollen und begleitet von dem tieferen und volleren Widerklang des Pfostens. Ich machte Terry darauf aufmerksam. Er horchte einen Augenblick, stand dann steifbeinig auf und lief die paar Schritte hinunter zum Trageil. Wieder horchte er. Dann – die Augen hangaufwärts, wo im selben Augenblick, keine 50 Meter von uns entfernt, die Gondel in den Lichtkegel über dem Parkplatz eintauchte – beugte er den Kopf so dicht wie möglich über das Seil, legte die Hand hinter das Ohr und blieb sekundenlang wie in der Bewegung erstarrt stehen. »What a terrific sound!« entfuhr es ihm schließlich. Und gleich darauf zu mir gewandt, noch einmal: »Really – what a terrific sound! I've never heard it before [sic] ...« Seine Augen leuchteten, alle Müdigkeit schien plötzlich von ihm abgefallen. Und schon wieder den Kopf zur Seite geneigt, überzeugte er sich, dass die Gondel noch weit genug entfernt war und ging ihr dann, sich immer höher streckend, so weit entgegen, dass seine Hand gerade noch an das Seil reichte. Die Gondel war inzwischen bis auf wenige Meter herangekommen, aber Terry reagierte nicht. Erst als sie nur noch einen oder anderthalb Meter von ihm entfernt war, löste er sich aus der Erstarrung und wich Schritt für Schritt zurück, immer tiefer über das Seil gebeugt, bis er endlich beiseite sprang und die Gondel vor sich passieren ließ. »It's incredible! I've never heard such a sound, really! It's terrific ... !«¹⁴¹

¹³⁸ Anlässlich der Veranstaltung *Recalling Terry Fox* (2009 in Köln) schrieb Raoul Mörchen: »Die Eingangstür zur Wohnung in Nippes, sie quietscht schon seit einer kleinen Ewigkeit. Terry Fox wollte ihr einfach nicht die Stimme rauben. Langsam zieht sie sein Assistent Ron Meyers auf und strahlt: Sie schnurrt wie eine Katze, bloß ein, zwei Oktaven höher. Fox' Frau Marita Loosen denkt gleich einen Schritt weiter: »Man könnte die Tür tausend Mal öffnen, das Geräusch aufnehmen und zusammenschneiden: nie hörte man eine genaue Wiederholung.«, Mörchen 2009, unpag.

¹³⁹ Vgl. *Pyrofilo* [Text TF].

¹⁴⁰ »Es gibt keine Straße, die zum Dorf Formine führt. Man kommt nur über verschiedene Wanderwege dorthin. Der Lastenaufzug, die Teleferica, ist dadurch der wichtigste Teil der Infrastruktur und wird intensiv genutzt: für das Gepäck der Ankommenden und Abreisenden, für die tagtägliche Essensversorgung und für Baumaterial. Durch die Teleferica, mit der Steine, Zement, Türen und Fenster den Berg hochgezogen werden können, ist der Wiederaufbau des Dorfes entscheidend vorangekommen.«, Formine 2015 [Web].

¹⁴¹ Hartmann »Annäherung« [Dokument].

Klänge boten Terry Fox die Möglichkeit einer Kommunikation über Sprachgrenzen hinweg – ob in Italien, Frankreich, der Schweiz oder Deutschland.

Während Bruce Naumans Vorstellung von Kunst als Tätigkeit (»Kunst ist, was ein Künstler tut.«¹⁴²) vom Tun des Künstlers im Atelier ausgeht, war Terry Fox von Anfang an mitten in Alltagsräumen aktiv: 1967 zog er für einige Monate nach Amsterdam. Die dort entstandenen Aktionen beweisen, dass die Verbindung von Kunst und Alltag keine Utopie sein muss. Als ihm der Rauswurf aus seiner Wohnung drohte, entwickelte er die Idee für ein künstlerisches Vorhaben in den (noch) eigenen vier Wänden: Er schlug ein Loch in die Wand zwischen seiner Wohnung und dem Hausflur und versteckte darin, hinter einem Möbelstück, 10 saure Heringe: *Fish Vault* (Sarphatikade, Amsterdam, Dezember 1967).¹⁴³ Terry Fox erinnerte sich in einem Interview mit Willoughby Sharp:

»[TF:] I sealed a fish inside a wall in Amsterdam.

[WS:] Oh, tell us about that.

[TF:] I knocked a hole in a double plasterboard wall behind a piece of furniture and dropped ten big sour herrings into it. I decided to do that piece because we were getting kicked out of the apartment.

[WS:] And eventually the fish stunk.

[TF:] I'm sure the smell went right through the wall – it separated the room from a hallway, so anyone entering or leaving must have been acutely conscious of the smell. In fact, they probably started smelling like that too.

[WS:] So that was an environmental piece!

[TF:] Right...«¹⁴⁴

Zum Verhältnis von Künstlertext und ephemeren Werk

Meine Forschung zu Terry Fox nahm kontinuierlich die Form einer Werkbeschreibung im Dialog mit den Texten des Künstlers, der Kritiker, Kuratoren, Theoretiker und den Aussagen anderer Künstler an.¹⁴⁵ Die Vielgestaltigkeit der Stimmen gilt es zu bewahren und bestenfalls weiter auszubauen. Ohne dem Werk seinen visuellen Reiz abzusprechen, sind gerade die Künstlertexte von Terry Fox selbst ein entscheidender Part zum Verständnis. Daher durchziehen viele, oft ausführliche Zitate den Text. Ein körperliches, alle Sinne ansprechendes Erleben der Aktionen von Terry Fox ist mit dem Tod des Künstlers unwiederbringlich. An diese Stelle ist über Dokumentationen (Photographie, Video- und Tonaufnahmen) hinaus die Sprache getreten. So sind es die

¹⁴² Zit. nach von Bismarck 2010, S. 12.

¹⁴³ Die Aktion ist bereits in seinem ersten umfangreichen Katalog 1973 mit diesem Titel aufgelistet. Vgl. Ausst.-Kat. 1973, unpag. [Einzelausst.].

¹⁴⁴ In den letzten Zeilen könnte ein ironischer Unterton mitschwingen, wenn die anarchische Fischaktion zum *environmental piece* verklärt wird. Willoughby Sharp, dies muss man dazu wissen, inszenierte sich in *Avalanche* gern meisterlich selbstironisch mit überzogenen Posen in humorvollen Werbestrategien als Mogul der Kunstszene. Vgl. Sharp/Fox 1971, S. 72 [Interview].

¹⁴⁵ Vgl. Diziol 2016.

Werkbeschreibungen des Künstlers selbst, die sowohl die eigene Kunst, als auch allgemeine Entwicklungen, vor allem der *Performance Art*, prägnant bis kritisch kommentieren.¹⁴⁶

Es soll keine »Strategie des häppchenweisen Zitierens, die einer stringenten kunsthistorischen Methode das Zelebrieren der authentischen Worte der Künstlerin [des Künstlers] vorzieht«¹⁴⁷, praktiziert werden. Vielmehr galt es herauszufinden, ob die Orientierung am Wort des Künstlers – kritisch und kontextbezogen behandelt – als Methode taugt.¹⁴⁸ Auch ging es nicht um eine Kompensation der Tatsache, Terry Fox nicht persönlich gekannt zu haben.¹⁴⁹ Die häufige Skepsis gegenüber der Stimme des Künstlers¹⁵⁰ wirkt unangemessen, folgt man der juristischen Einschätzung von Christine Fuchs:

»Die schriftlichen Äußerungen sind eine wichtige Informationsquelle für die Interpretation, für die Rekonstruktion der Genese des Werkes, des Selbstverständnisses und der Intention des Künstlers. Die Bedeutung und der Aussagegehalt des Werkes erschöpft sich jedoch nicht in der Intention des Künstlers.«¹⁵¹

Terry Fox hat zu Lebzeiten eigene Schriften und Interviews zu seinem Werk veröffentlicht. Diese Texte sind Bestandteil des Gesamtwerkes und zugleich unverzichtbar für dessen Erschließung. Eva Schmidt prognostizierte im Vorwort der Publikation *Ocular Language*:

»Die Interviews in diesem Buch sind geprägt von der Neugier der Fragenden: ›Was ist im Einzelnen passiert?‹ ›Wie hängt dieses mit jenem zusammen?‹ ›Was sind die Beweggründe?‹ Der Künstler antwortet, indem er erzählt, was passiert ist, wobei alle

¹⁴⁶ *Ocular Language. Terry Fox – 30 Jahre Reden und Schreiben über Kunst. Terry Fox – 30 Years of Speaking and Writing about Art* (Hg. von Eva Schmidt, Köln 2000) bietet eine kompakte Quelle dieser Künstlertexte. Vgl. ausführliche Informationen zur Publikation im Literaturverzeichnis. Siehe dazu auch Hannah Arendt über das Potenzial des Buchstabens: »Zwar kann auch der tote Buchstabe immer wieder zum Leben erweckt werden, nämlich sobald er wieder mit einem Lebendigen in Berührung kommt, das vermöge des eigenen Lebens den lebendigen Geist spürt, welchen der tote Buchstabe verewigt hat; aber auch diese Auferstehung von den Toten teilt das Los aller lebendigen Dinge, aufs neue dem Tod zu verfallen. Es gibt keine Kunsterzeugnisse, die nicht in diesem Sinne unlebendig wären, und ihre Leblosigkeit zeigt den Abstand an, der zwischen der Quelle des Denkens und Sinnens im Herzen oder Hirn des Menschen besteht und der Welt, in die das Gedachte und Ersonnene schließlich entlassen wird. Aber diese Leblosigkeit ist nicht allen Künsten in gleichem Maße zu eigen; sie ist dort am schwächsten, wo die herstellende Verdinglichung am wenigsten am Material im eigentlichen Sinne gebunden ist, also in der Musik und der Dichtung, deren ›Material‹ Worte und Töne sind, mit denen umzugehen ein Minimum an Materialkenntnis und Werkerfahrung erfordert.«, Arendt 2002, S. 205.

¹⁴⁷ Tietenberg 2005, S. 53.

¹⁴⁸ Mit Blick auf Paul Thek konstatiert Annette Tietenberg 2008: »Statt Produkte herzustellen, die einem Werk und einem Künstlernamen untergeordnet sind, inszenierte er Kunst als einen Akt, der im bipolaren Feld des Heiligen und des Profanen, des Erlaubten und des Verbotenen, des Religiösen und des Blasphemischen angesiedelt ist. Was bedeutet das für das Schreiben über seine Kunst? Doch wohl nur, dass es erlaubt sein muss, auch in der Kunstwissenschaft – und zwar im Sinne einer methodischen Grenzerweiterung, wie sie bereits Aby Warburg gefordert hat – eine Sprache herauszubilden, die in Analogie zur künstlerischen Praxis Paul Theks nach den Substituten des Subjekts fahndet, die das Heterogene zulässt und die persönliche Erfahrung nicht per se als unwissenschaftlich ausscheidet. Die nicht blutleer ist, sondern Fleisch von unserem Fleisch. Einen möglichen Weg weist die Monographie, die anlässlich der Paul Thek-Werkschau im ZKM Karlsruhe erschienen ist. Der darin publizierte Text ist das Ergebnis einer gemeinschaftlichen Zusammenarbeit. Er inszeniert Schreiben als kollektiven und transindividuellen Akt, so dass die Sätze und Gedanken bei der Lektüre nicht mehr einzelnen Autorinnen und Autoren zugeordnet werden können. Selbst vierzig Jahre, nachdem Paul Thek den ›Tod des Künstlers‹ als Geste der künstlerischen Freiheit zelebriert hat, ist diese ›Anonymität eines Gemurmels‹ in der Kunstwissenschaft noch immer ein Wagnis. Denn es ist leichter, Autoren und Künstlern das Recht auf Wahrheit und Absolutheit abzusprechen als der eigenen Disziplin.«, dies. 2008, unpag.

¹⁴⁹ Vgl. Tietenberg 2005, S. 53f.

¹⁵⁰ Als eine der Ausnahmen sei auf die Schriftenreihe für Künstlerpublikationen des Forschungsverbunds Künstlerpublikationen verwiesen (Universität Bremen, Jacobs University, Hochschule für Künste, Bremen, Forschungsstelle für Osteuropa an der Universität Bremen, Weserburg/Studienzentrum für Künstlerpublikationen). Vgl. Glasmeier 2012.

¹⁵¹ Fuchs 2000, S. 62.

Informationen zunächst einmal gleich wichtig sind: der konkrete Umgang mit Materialien, die Struktur des Ablaufs, Anekdoten am Rande, die Reaktionen des Publikums, existentielle Erfahrungen, Ansichten über Kunst und Performance im allgemeinen. Diese Hierarchielosigkeit kann nur aus der Perspektive des Künstlers gewährleistet werden. Jede nachfolgende Rezeption und Interpretation wird diese Gleichwertigkeit zerstören und eine Form und Struktur herausdestillieren. [...] Die Erzählung, der Kommentar des Künstlers, sie sind auch deshalb so wichtig, weil die Performance bekanntermaßen nicht so leicht musealisierbar ist. Sie hat einmal stattgefunden, und die Erinnerung an sie kann – neben Aufzeichnung durch Fotografie und Video – durch die Erzählung in das Archiv eingehen, das in Zukunft als Teil des Museums gerade für die seit den sechziger Jahren entwickelten, nicht ausstellbaren Kunstformen zunehmend wichtiger werden wird.«¹⁵²

Ende der 1960er Jahre entwickelte sich, so Philip Ursprung, das Künstler-Gespräch, häufig im Magazin-Format publiziert, »zum privilegierten Ort der Produktion und zum Garant für auktoriale Präsenz.« Nicht mehr das Tun der Künstler, sondern »das, was sie sagten«, habe nun die künstlerische Glaubwürdigkeit garantiert. Der Photographie wurde ihre Rolle streitig gemacht.¹⁵³ Anders als in den 1960er und 1970er Jahren gehe es »heute allerdings weniger um das kritische Urteil, bzw. darum, die Situation und Funktion der Künstler im politischen und ökonomischen Kontext zu verhandeln. Im Zentrum steht das affirmative Gespräch, das Gespräch unter Connaisseuren.«¹⁵⁴

Philip Ursprung stellt eine Bewegung fest, die dem Künstlergespräch zwischen Künstlern eine wichtige Funktion zuweist, die auch Auswirkungen auf die kunsthistorische Bewertung von Quellen hatte:

»Das Gespräch als wechselseitige, kritische Diskursproduktion fand eher unter den Künstlern selbst statt. Zum anderen ist in diesen Jahren die Geburt einer Kunstgeschichtsschreibung der Gegenwart anzusiedeln, welche Aussagen, die innerhalb dieser problematischen Konstellation von Befragung und Verweigerung entstanden, als Quellenmaterial verstehen möchte. Das Archiv, die Künstlernachlässe und die Oral History erreichen den Status einer institutionalisierten Autorität von Autorschaft und Intentionalität.«¹⁵⁵

Nach den Kriterien des Kunstmarkts war Terry Fox kein besonders erfolgreicher Künstler. Und auch wenn er sich ausführlich zu seinen Werken äußerte, verfolgte er dies nicht als Anti-Strategie gegen die Kunstkritik, wie Philip Ursprung es für andere US-amerikanische Kollegen konstatiert.¹⁵⁶ Während Terry Fox' Künstlerkollege (und

¹⁵² Schmidt 2000, S. 4.

¹⁵³ »[...] während das Fragment einer Handlung, festgehalten in der Fotografie, einst als Beweis schöpferischer Authentizität galt, war es nun das Fragment einer verbalen Aussage. [...] Die Folgen dieser Konjunktur sind bis heute zu spüren. Wer als Kunsthistoriker ernst genommen werden will, kann kaum darauf verzichten, einen Text mit einem einleitenden Zitat eines Künstlers zu beginnen. Wie eine kostbare Gemme verleiht es den nachfolgenden Bemerkungen Glanz.« Auch wenn dem Wort des Künstlers in dieser Publikation viel Raum gegeben wird, soll nicht einem von Philip Ursprung seit den 1990er Jahren beobachteten »Trend des Künstlergesprächs« gefolgt werden, »welcher für die Industrienationen charakteristisch ist, sei es nun im Feld der Kultur, der Politik oder Ökonomie.«, Ursprung 2013, S. 153/166.

¹⁵⁴ Es hilft sicherlich, sich diese Entwicklungen bewusst zu machen, um auch die Fox'schen Interviews nicht unkritisch zu konsumieren, zumal die Situation in den Vereinigten Staaten seit den 1940er Jahren besonders einflussreich war: »Das Bild des modernen Künstlers wird immer wieder neu medial vermittelt und dabei gesellschaftlichen Erwartungen angeglichen. Für die Analyse der Produktion von Künstlerstatements ist auf die Stimme der Fragenden zu verweisen; ihr ist der Status einer zentralen Co-Autorschaft zuzuschreiben. Die amerikanische Situation in der Mitte des 20. Jahrhunderts, den 1940er und 50er Jahren, ist für die Gattung des Interviews besonders interessant«, ebd.

¹⁵⁵ Ursprung 2013, S. 133.

¹⁵⁶ »Künstler wie Allan Kaprow, Donald Judd, Robert Smithson, Robert Morris und viele andere wollten sich nicht

Kurator) Tom Marioni in den 1970er Jahren versuchte, eine *new sculpture*¹⁵⁷ kalifornischer Prägung zu propagieren, blieb Terry Fox in seinen Aussagen meist sehr dezidiert bei sich und seinem Werk. So sah er auch keine Weiterentwicklung von den Dadaisten hin zur Aktionskunst:

»The whole idea of justifying art through the centuries, saying that performance today relates to Dada and Surrealism – I mean, it doesn't at all. The impetus might have been similar in Dada, but that was a war situation, an anarchistic situation, and it has nothing to do with this art form, which is an original way of trying to communicate. This art form has to do with the day in which it originated, the 70s, not the 60s; it doesn't have to do with hippie or drug culture, either, I don't think. It really is an attempt at synthesizing communication. It's an attempt at a new communication.«¹⁵⁸

Situationsgebundene Bildhauerei: Zwischen Aktion und Objekt

»Every Action is a Potential Mistake«¹⁵⁹

Howard Fried

Terry Fox ähnelt mit seiner Wortwahl *performance* als *sculpture* zu bezeichnen einem anderen Künstler, der in Kalifornien wirkte: Chris Burden.¹⁶⁰ Hat man es mit Künstlern zu tun, deren Muttersprache das Englische war, so fällt auf, dass die zwei Seiten der Bildhauerei, die das Deutsche voneinander abzugrenzen sucht,¹⁶¹ in der *sculpture* in eins fallen.¹⁶² Um Werk und Wort des Künstlers begrifflich möglichst gerecht zu werden, wird im Folgenden die *Skulptur* präferiert, die damit die *Plastik* und im Verständnis von Terry Fox auch die *Aktion* einschließt.¹⁶³ Noch 2019 gilt:

durch Kritiker vertreten lassen und weigerten sich, Teil von Künstlergruppen zu sein, sondern vermittelten sich selber in einer Fülle von Aufsätzen und Statements. Sie hatten damit Teil an einem allgemeinen Trend, nämlich dem allmählichen Verschwinden der autonomen Kunstkritik, welche als schwächste Akteure als erste vom Feld gedrängt wurden.«, ebd., S. 157.

¹⁵⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Newport Beach 1972.

¹⁵⁸ White/Fox 1979, S. 9 [Interview]. In gekürzter und modifizierter Form prangt dieses Zitat auf dem Cover der Interview-Publikation *View* (Crown Point Press), Oakland 1979.

¹⁵⁹ Zit. nach Stiles 2012, S. 34.

¹⁶⁰ Über Chris Burden war im Mai 2015 in einem Nachruf zu lesen: »Sich von der Verbindung zur Body Art zu lösen war nicht leicht für den Amerikaner, schließlich trug er als Performancekünstler dazu bei, das Kunstwerk von seinem Objektcharakter zu befreien. So widersprüchlich seine Hinwendung zu einer objektbezogenen Kunst vielleicht zunächst erscheinen mag, ist sie doch sinnvoll. Burden bezeichnete damals seine Performances als Skulpturen, ein Prinzip, dass er später in logischer Konsequenz umkehrte.«, Weiss 2015, unpag [Nachruf].

¹⁶¹ »**Bildhauerkunst**, Bildnerei, Plastik, Skulptur, die körperbildende, ein Bildwerk schaffende Kunst. Die verschiedenen Bezeichnungen werden im allgemeinen gleichbedeutend gebraucht, wobei allerdings unter B[bildhauerkunst] im engeren Sinn nur die Arbeit mit Stein gemeint ist, während die Arbeit in Holz oder Elfenbein auch als Bildschnitzerei [...] bezeichnet wird. Plastik im engeren Sinn bedeutet dagegen das Formen (Modellieren) in weichem Material [...].«, »Bildhauerkunst«, in: Wörterbuch der Kunst 1995, S. 93.

¹⁶² »**sculpture** [...] **1** [...] the art of making figures, objects etc by carving wood or stone, shaping clay, pouring metal into moulds, etc: *the techniques of sculpture in stone*. **2** [...] a work or works made in this way: *a bronze sculpture of Venus* ◦ *a display of Degas sculptures* ◦ *a collector of modern sculpture*.«, Oxford Dictionary 1995, S. 1010.

¹⁶³ Vor allem das politische (Joseph Beuys) und soziale (Tom Marioni) Potenzial der Skulptur ist als Ebene der »körperbildenden« Kunst mitzudenken. Selten wird bisher die ethische Dimension der Bildhauerei, die Bruce Nauman mit Blick auf seinen Lehrer William T. Wiley formulierte, beachtet: »Wiley's belief that »art is an ethic« impressed his student, artist Bruce Nauman, who described Wiley as providing »an idea about moral commitment [and] the worth of being an artist«. The idea of the ethical worth of an artist penetrated deep in the psyche of Bay Area artists, from the Beats to the punks, passing from generation to generation in various iterations through a host of great artist/teachers, a list of whom includes most of the »nut artists« in this essay«, so Kristine Stiles in ihrem Beitrag zur »San Francisco Bay Area Art, 1974-1981«, für die Ausstellung *Under the big black sun* (kuratiert von

»Die Geschichte der westlichen Skulptur ist seit der Antike auf das Engste mit der Idee des Körpers verbunden. Ob geschnitzt, modelliert oder gegossen, Statuen wurden über Jahrhunderte als solide Monolithe entworfen – als feste und in sich geschlossene Körper, als mehr oder minder mächtige und gewichtige Positiva im Raum.

Unsere Vorstellungen und Erwartungen davon, was eine moderne oder zeitgenössische Skulptur ist, werden noch immer wesentlich von eben jenem Konzept der Körperskulptur geprägt, das formal auf den drei elementaren Kategorien Masse, Volumen und Schwerkraft gründet. Ob körperbezogen wie bei Auguste Rodin oder abstrahiert wie bei Richard Serra, Skulptur ist immer noch in erster Linie Masse, Volumen und Gravitation.«¹⁶⁴

Der Begriff der Aktion ist im deutschsprachigen Raum vor allem durch die Wiener Aktionisten geprägt, mit denen sich auch Terry Fox auseinandergesetzt hat und deren Kunst er für bedeutend hielt. Besonders Günter Brus schätzte er.¹⁶⁵ In seinem ersten umfangreichen Ausstellungskatalog von 1973¹⁶⁶ wurde als Überschrift in der Liste der Aktionen der Begriff »Actions« gewählt. Bernd Schulz sieht das Fox'sche Gesamtwerk im Kontext der Entwicklungen der 1960er und 1970er Jahre, in denen Künstler

»in radikaler Abkehr von traditionellen Kunstformen neue künstlerische Ausdrucksmittel suchten. Charakteristisch für die Kunstentwicklung war damals das starke Interesse für Prozesse anstelle von dauerhaften materiellen Formen sowie der Einsatz des eigenen Körpers als elementare Basis der Wahrnehmung und als Medium von psychischen und physischen Grenzerfahrungen. Das verbindet Terry Fox mit der so genannten Body Art und der Prozeß- und Aktionskunst (in den USA mit Vito Acconci, Chris Burden und Bruce Nauman, in Europa mit Wolf Vostell, Joseph Beuys und den Wiener Aktionisten).«¹⁶⁷

Eine Besonderheit der Arbeitsweise von Terry Fox, die ihn vor allem mit der Kunst der Bay Area verbindet, ist darüber hinaus das Entwickeln der Aktionen vor Ort und im Zusammenspiel mit dem jeweiligen Ausstellungsraum. Die Galerie wird zum Bildhaueratelier und die Aktion zur Bildhauerei vor den Augen des Publikums. Die Abgrenzung zwischen einer Installation und einer Aktion lässt sich anhand der Arbeiten sprachlich oft nicht konsequent einhalten, was in der vorliegenden Publikation dazu führt, dass in Werkangaben dem Schrägstrich eine vermittelnde Rolle zukommt: »Aktion/Installation«.¹⁶⁸ Terry Fox formulierte 1977 in einem Vortrag prägnant wie einfach die Vorzüge einer Kunst in Aktion:

»Performance is the one place in art, I think, where you have a chance to have everything: Sound, smell, tensions, temperature, everything, everything is there [...].«¹⁶⁹

Paul Schimmel, 2012), Stiles 2012, S. 32.

¹⁶⁴ <https://zkm.de/de/ausstellung/2019/04/negativer-raum> (7. August 2019).

¹⁶⁵ Vgl. Brief von TF an Willoughby Sharp [Dokument], Abb. in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 251 (engl.), S. V/Anhang (dt.), [Einzelausst.].

¹⁶⁶ Zum Ausst.-Kat. 1973 siehe die 2015 von Angela Lammert recherchierten Detailinformationen aus einem Brief von Brenda Richardson an Marita Loosen-Fox (2015). Lammert 2015, S. 69/Fußnote 7.

¹⁶⁷ Schulz 1999, S. 7.

¹⁶⁸ Der Begriff der *Installation* schlich sich Ende der 1960er Jahre aus dem Bereich der Haustechnik in die Kunst ein. Ein ebenfalls häufig gebrauchter Begriff jener Zeit ist der des *environment*. Als Gattungsbegriff fungiert die Sparte der Installation heute vor allem als Möglichkeit, dreidimensionale, auf den Ausstellungsraum und somit auf den Besucher einwirkende Kunst, die sich anderen Kategorien entzieht, recht schlicht zusammenzufassen. Mit den basalen Begriffen Aktion, Objekt und Ausstellung lassen sich jedoch nahezu alle Werke von TF umschreiben.

¹⁶⁹ Vgl. Vortrag TF, Amsterdam 1977 [Dokument].

Die Konnotationen, die sich gegenwärtig mit einer Performance verbinden, sind jedoch vielmehr Ableger von Veranstaltungsformaten, die in der New Yorker Kunstszene kultiviert wurden.¹⁷⁰ Terry Fox übte bereits 1979 harsche Kritik an den Entwicklungen in der Aktionskunst. Im Gegensatz zu seiner eigenen künstlerischen Praxis sah er Tendenzen zu einem auf Wiederholbarkeit angelegten Einsatz von Medien sowie zu Kommerzialisierung und theatraler Inszenierung:

»I think that the original impetus for performance was vital, and it's still – it's really important. In fact, I think it might be more important now than it ever was. But it's so bastardized by people in and just out of art schools, that now performance has become a cliché – every performance exactly the same; you know what to expect, you know it's going to be slides, and pre-recorded tape, and so on. And, who can't do that?! You know? [...] And that's the reason it's become so popular – who can't do it? But who does it relate to, what does it mean? In New York, if we go to The Kitchen, it costs five dollars each, ten dollars to see somebody play a pre-recorded tape, I mean, it's really ridiculous. An it's gotten to the point where the audience sits on chairs [...] and if there are no seats available, then they close the doors. You get reservations –.«¹⁷¹

Auf die Frage: »Could you characterize the ideal space?« antwortete Terry Fox mit der Feststellung, dass sich im Gegensatz zu den Aktivitäten der 1970er Jahre am Ende des Jahrzehnts die Lage für ihn als konservativ darstelle. Er verwies in diesem Interview auf seine Aktionen in Italien, die fern der Kunstinstitutionen stattfanden, verweigerte sich jedoch auch nicht Formen der Aktionskunst, die in institutionalisierten Räumen inszeniert wurden. Wichtig war ihm stets ein Bezug zum jeweiligen Raum bzw. Ort:

»Compared with the 70s the situation is very conservative today. An ideal space is hard to imagine. When I lived in Italy I made performances in churches and in smaller villages. A lot of things happened in places, which had nothing to do with art. Especially in Italy almost every performance I did was not in a gallery – except three or four. But basically performance is art, why shouldn't it also be done in institutionalized art spaces like museums, galleries etc. It depends totally on the performance itself and what you do with the space.«¹⁷²

Terry Fox äußerte sich häufiger kritisch zur Institution Kunsthochschule.¹⁷³ Vielleicht gerade deshalb folgte er Einladungen, vor Studenten über seine Arbeiten zu sprechen.¹⁷⁴ Seit den 1970er Jahren lassen sich vereinzelt Dokumente wie Mitschnitte oder Transkriptionen seiner Vorträge finden. Eine detaillierte Beschreibung aus dem Jahr 2011 dokumentiert zudem eine Aktion vor Kunsthochschulpublikum im Winter 2005. Eine von Terry Fox geschaffene Situation wird damit über den Kreis der Anwesenden hinaus erhalten und nachvollziehbar gemacht:

¹⁷⁰ »Eine Performance: Performance ist übrigens eine Bezeichnung, die in SoHo für jede Art von Veranstaltung verwendet wird, bei der jemand etwas vor Publikum vorführt. Dies war eine der erregendsten Entwicklungen einer Kunstaktivität, die sich seit dem Aufstieg SoHos in New York ereignet hat. Eine solche Performance gehört jetzt, ob sie gut oder schlecht, interessant oder uninteressant ist, zum Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens in SoHo.«, Ausst.-Kat. Berlin 1976, S. 134ff.

¹⁷¹ White/Fox 1979, S. 6 [Interview].

¹⁷² Schröder/Fox 1999, S. 207 [Interview].

¹⁷³ Vgl. Vortrag TF, Amsterdam 1977 [Dokument].

¹⁷⁴ TF betonte, dass ihm auch das suspekt sei – am besten gehe man zu einer seiner Aktionen, so sein Rat 1977 in Amsterdam., ebd.

»Da sitzt also Terry Fox an einem kleinen Tisch, minimal beleuchtet in der Dunkelheit des Auditoriums der Hochschule für Künste in Bremen. Er sitzt da gebeugt über eine Klangschaale, deren Rand er behutsam und ganz zugeneigt so anbläst, dass ein leiser Pfeifton vernommen werden kann [...].

Da sitzt also Terry Fox am 9. November 2005 als ein von Krankheiten gezeichneter Mann, der nicht aufhört, dieses eine schwache Pfeifen zu finden, und einen Ton erzeugt, der keinen Regeln der Komposition gehorcht, sondern dessen anrührende kurzfristige Anwesenheit sein einziger Zweck ist, nicht mehr und nicht weniger. Es gibt kein Crescendo, keine Variationen oder sonstigen musikalischen Erfindungen, um die Sache vielleicht interessanter zu machen. Nein, es gibt nur diesen leichten Pfeifton in schönster Regelmäßigkeit, immer und immer wieder, pausenlos, stetig. Doch beim längeren Hören wird Differenz erzeugt. Jedes Pfeifen in ›Shut Speech‹ wird ein anderes Pfeifen, mal fast sauber, dann brüchig, mal schwächer, dann triumphierend, mal mit Nebengeräuschen, dann schon fast rein. Diese unscheinbaren, minimalen Differenzen von Ton zu Ton lassen den körperlichen Aspekt dieser Übung greifbar werden, das hörbare Atmen und Anblasen, das sensible Suchen und tastende Finden im Unterschied etwa zu einem konzertanten Flötensolo, bei dem genau diese Aspekte durch instrumentale Könnerschaft ja vermieden werden sollten. Es geht also in keinster Weise bei dieser Aufführung um den perfekten Ton, sondern um den Akt tonaler Erzeugung, auch um eine Ursprungstätigkeit, für die unser Bewusstsein wieder geschärft werden muss, weil wir bei all unseren Musikerfahrungen vergessen haben, was ein Ton, ein Klang eigentlich bedeutet, und was es heißt, ihn zu machen.«¹⁷⁵

Die banal klingende Feststellung sei erlaubt, dass Aktionskunst immer auch schon im Moment ihrer Entstehung einen historischen Charakter hat, der eine Erzählung oder Dokumentation des Geschehens unvermeidbar macht, soll die Kunst nicht mit sofortiger Wirkung der Vergangenheit angehören. Wie erwähnt hielt Terry Fox die chronologische Geschichtsschreibung der Aktionskunst mit einer Entwicklungslinie von Dada zur Gegenwart für nicht plausibel. Genauer gesagt sah er die Futuristen, Dadaisten und Surrealisten als Wegbereiter einer Öffnung des Mediums der Bildhauerei – und nicht der Performance Art. Zudem klingen seine Begeisterung für die visuelle Poesie und die Literatur im Allgemeinen an, sowie sein kunstgeschichtliches Bewusstsein:

»Sculpture is always being opened up – new elements are added. In the same way that poetry was opened up by the visual poets beginning with Apollinaire and Mallarmé by organizing poetry visually, the Futurists, Dadaists and Surrealists opened up sculpture by introducing costumes, actions, performances, etc. My art is in a way a continuation of this tradition of redefining sculpture by opening up the mind of the spectators forcing them to make connections they would normally not do in art.«¹⁷⁶

Auch im Materialexperiment, in zweidimensionalen und raumgreifenden Werken suchte Terry Fox die Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper. Die *Body Art* der frühen Jahre führte er in seinen Objekten mit anderen Mitteln fort. Der verrätselte und wortspielerische Einsatz von Sprache kommt dabei selten zu kurz, beispielsweise in Rätsel-Stempeldrucken mit Inhalten wie diesem:

¹⁷⁵ Glasmeier 2016, S. 23f.

¹⁷⁶ Schröder/Fox 1999, S. 203 [Interview].

»BETWEENTWOTHICKHEDGESOFBONES
ASMALLREDDOGNOWBARKSNOWMOANS«¹⁷⁷

Der durchaus rituellen, metaphysischen Qualität der Aktionen werden durch Wortspiele, die Analyse der Sprache der Politik und der Medien und durch Poesie¹⁷⁸ starke Gegengewichte geboten.

Einige materielle Werke changieren zwischen Zwei- und Dreidimensionalität, wie die Serie der *Catch Phrases* (1981-1984, Abb. 2015¹⁷⁹). *Collage, Mixed Media* – viele technische Hilfsbegriffe wollen nicht recht passen. So sind nicht nur die ephemeren Werke, sondern auch die materiallastigen eine begriffliche Herausforderung.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Die Lösung dieses Rebus ist »the human tongue«.

¹⁷⁸ »Die Text-Bild-Raum-Konstellationen des Terry Fox ermangeln jeglicher Plakativität. Sie sind nicht leicht zu lesen oder zu entschlüsseln, sondern inkludieren eine Rätselhaftigkeit, die sich nicht immer auf den ersten Blick erschließen muss, sondern jene geistige Arbeit erfordert, wie wir sie von der Poesie kennen.«, Eröffnungsrede Michael Glasmeier, Worpsswede 2011 [Dokument].

¹⁷⁹ Abb. in: Ausst.-Kat. 2015, S. 188f. [Einzelausst.]. Zu den *Catch Phrases* siehe auch Steib 2018, S. 47f.

¹⁸⁰ Auch auf der Ebene der Materialien und Techniken sind wichtige Entscheidungen zu treffen, will man die Werke durch Werkangaben fixieren. Beispielsweise sollte innegehalten werden, bevor eine Photographie als Dokumentation klassifiziert wird, war sie doch teils schon im Moment der Handlung als Photographie *und* Aktion konzipiert – mitunter ohne Publikum.

III. Strategielosigkeit als Strategie

Überblick über das Werk und seine Rezeption

»Once you've had your first show, you just have to make a decision about how you're going to continue, how far into the art world you want to go, how much of that world you want to make your own. If you want to make the art world your whole world, or if you want to experience a lot of other worlds. That's what I like, to go in and out.«¹⁸¹

Terry Fox

»Strategie heißt einerseits, die Anforderung des Kunstmarktes zu berücksichtigen, ein Œuvre zu schaffen, das auf Antrieb erkennbar ist und sich durch eine geschickte Balance von Konstanz und Variation auszeichnet. [...] Die Strategie berücksichtigt jedoch andererseits auch die Interessen des akademischen Kunstdiskurses. [...] Strategie heißt schließlich auch, die Erwartungen des Publikums zu kennen und darauf einzugehen.«¹⁸²

Philip Ursprung

Bezüge

Terry Fox war ein Künstler, dessen Strategie darin bestand, eine solche nicht zu verfolgen: »I don't want a big reputation. My whole life I have tried to stay as marginal as possible.«¹⁸³ Seine Konzepte für Werke und Ausstellungen sicherte er nicht über diskursfreundliche, vordergründig aufwertende Bezüge ab; sein Künstlerkollege Jochen Gerz ging soweit zu sagen: »Es ist eine Arbeit ohne jede Theorie.«¹⁸⁴

Und doch hat Terry Fox sich zeitlebens mit anderen Künstlern, mit Philosophen, Poeten und Wissenschaftlern auseinandergesetzt: mit Athanasius Kircher (1602-1680), Arthur Rimbaud (1854-1891), Adolf Wölfli (1864-1930),¹⁸⁵ Raymond Roussel (1877-1933), Antonin Artaud (1896-1948), Robert Walser (1878-1956), Ezra Pound (1885-1972), Pablo Neruda (1904-1973), Roland Barthes (1915-1980) und Antoni Tàpies (1923-2012), um nur einige zu nennen. Er las Paul Klees Tagebücher und über John Cage sagte er: »I like his writing«.¹⁸⁶ Die Kunst von Allan Kaprow schätzte er nicht.¹⁸⁷

Diese Beschäftigung mit Literatur und Kunstgeschichte lief weitestgehend im Hintergrund ab, am Schreibtisch von Terry Fox.¹⁸⁸ 2007 wurden solche literarischen Bezüge in der Ausstellung *Illuminations* in New York erstmals umfassend sichtbar.¹⁸⁹

¹⁸¹ Peer/Fox 1993, zit. nach OL 2000, S. 159 [Interview].

¹⁸² Ursprung 2010, S. 69.

¹⁸³ Lewallen/Fox 1991 [Interview]. Constance M. Lewallen zitierte diese prägnante Aussage von TF wiederholt in ihren Essays, zuletzt in: Lewallen 2015, S. 37.

¹⁸⁴ Jochen Gerz, in: Ausst.-Kat. Kaiserslautern 1996, S. 65.

¹⁸⁵ Siehe dazu Glasmeier 2018, S. 30f. (Abb.).

¹⁸⁶ Lewallen/Fox 1991 [Interview].

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Auf diesem Tisch lag im Herbst 2008, als TF in Köln verstarb, unter anderem eine englischsprachige Ausgabe von *Im Reich der Zeichen (Empire of Signs)* von Roland Barthes.

¹⁸⁹ In der Pressemitteilung stand: »In his third solo show at Ronald Feldman Fine Arts, Terry Fox will exhibit recent installations, sculpture, and drawings based on literature. Using various devices, Fox dismantles the conventional

Sein langjähriger Assistent Ron Meyers fand also nicht zufällig zum Gedenken an Terry Fox 2009 eine künstlerische Form, die auf dessen Bibliothek basierte.¹⁹⁰

Geometrie, Poesie, Euphemismen der Politik und Skurrilitäten der Yellow Press weckten gleichermaßen Terry Fox' Neugier, was seine Bücherregale und die Inhalte seiner Arbeitsmappen¹⁹¹ und Notizbücher offenbaren. Sowohl Historie als auch Gegenwart interessierten ihn, vom Mittelalter bis in die Tagespolitik.¹⁹²

Oddities and Curiosities und The Little Londoner

Auch einzelne Publikationen wie *The Little Londoner*¹⁹³ (1921), ein englischsprachiges Übungsbuch für Nicht-Muttersprachler, und C.C. [Charles Carroll] Bombaugh's *ODDITIES and CURIOSITIES of WORDS and LITERATURE. Gleanings for the Curious* (New York 1890/1961) boten eine Fülle an Anregungen, die in der Rezeption des Werkes bisher kaum beachtet werden.¹⁹⁴ Die folgenden Passagen wollen die Rätsel nicht krampfhaft entschlüsseln, sondern die Einflüsse dieser Textquellen auf die Arbeitsweise und die Werke mit Text deutlich machen. Bisher werden aus den Textpassagen, die in Terry Fox' Werken auftauchen, vor dem Hintergrund seiner schweren Erkrankungen meist ausschließlich existenzielle Dimensionen herausgelesen. Der Witz bleibt noch zu oft auf der Strecke.¹⁹⁵ Die Komik seiner Text- und Rebus-Objekte speist sich in vielen Fällen aus dem Sammelsurium an sprachlichen Kuriositäten, die Charles Carroll Bombaugh (1828-1906)¹⁹⁶ zusammentrug:

»Curiosities of Versification · Irish Bulls · Scissors Verse
Authors' Blunders · Poems Having Shapes · Hoaxes and Frauds
Odd Word Histories · Palindromes · Puzzles and Riddles
Unusual Names · Famous Puns and Word Plays«.¹⁹⁷

appearance of words in books. The installation, *Lever*, stretches out lines from a poem by Arthur Rimbaud, I TURNED SILENCES AND NIGHTS INTO WORDS I MADE THE WHIRLING WORLD STAND STILL, into a twenty-nine-foot long row of red lettered cards. In *the Labyrinth* illuminates the central motif from Robbe-Grillet's novel with the same title to explore the bond between the material world and the world of words and ideas. An example of Fox's fondness for word games is the drawing, *Enigma*. Forced to experience the text in order to understand it, the viewer completes the intention of the work, adding what the artist identifies »as its mental dimension.«, vgl. Abb. und Pressemitteilung Ronald Feldman Fine Arts, New York, 2007 [Dokument].

¹⁹⁰ »Zur umfänglichen Hommage »Recalling Terry Fox« am kommenden Wochenende wird auch Meyers seinen Teil beitragen. Mit einer elektrischen Schreibmaschine sitzt er gerade vor Fox' Bibliothek und bringt die Titel der Bücher in eine einzige lange Reihe. Skulptur? »Man kann nichts tun, was nicht irgendwie verbunden wäre mit den vier Dimensionen von Raum und der Zeit, in denen man lebt,« antwortet Meyer [Meyers] ganz im Sinne von Fox. Schon auf seiner Zugreise nach Köln war er seinem verstorbenen Freund und Lehrer dicht auf der Spur, als er in seinem Abteil dem leisen Quietschen der Eisenräder auf den Schienen lauschte. Fox, so weiß Meyer [Meyers], hätte das an seiner Stelle auch getan.«, Mörchen 2009, unpag.

¹⁹¹ Im privaten Archiv von TF (Estate of Terry Fox, Köln, Archiv) finden sich u.a. Abbildungen und Berichte aus Zeitungen und Zeitschriften sowie andere Alltags-Fundstücke.

¹⁹² Materialien für seine Werkideen sammelte TF teils über Jahrzehnte – in zahlreichen Notizbüchern und Mappen. Darin notierte er neben vielem anderen beispielsweise Zitate von Lautréamont, Marcel Duchamp, Louis Zukofsky, Velimir Khlebnikov oder Laura Riding.

¹⁹³ Vgl. Kron 1921 [Quelle TF].

¹⁹⁴ Lediglich in Saalzetteln sind vereinzelte Hinweise enthalten. Leichter entschlüsselbare Bezüge wie diejenigen zu Raymond Roussel, John Cage oder Arthur Rimbaud werden häufiger erwähnt, indem beispielsweise die Textquellen, auf die sich einzelne Werke beziehen, explizit angegeben werden.

¹⁹⁵ Die Einzelausstellungen 2011 in Worpsswede und 2017 in Bern leisteten Pionierarbeit, indem sie auch der Sprachkomik einiger Werke Raum boten.

¹⁹⁶ Charles Carroll Bombaugh soll 1850 in Harvard ein Medizinstudium beendet haben. Vgl. die Einführung des Herausgebers Martin Gardner, in: Bombaugh 1961 [Quelle TF].

¹⁹⁷ Mit dieser Aufzählung ist der Inhalt des Buches auf dem Cover einer Auflage von 1961 zusammengefasst. Das poppige 1960er Jahre-Layout ist eine Augentäuschung: Der Inhalt basiert auf einem Werk des 19. Jahrhunderts: »This new Dover edition [...] is an unabridged and unaltered republication of the first 310 pages and the chapters on Refractory Rhyming and Conformity of Sense to Sound of *Gleanings for the Curious from the Harvest-Fields of*

Das Kapitel »Alphabetical Whims« enthält einen Eintrag zum Wort »Time«. Darin wird ein lateinisch-englisches Spiel mit der Übereinstimmung von Buchstaben nach einem bestimmten Raster erläutert:

»This word, Time, is the only word in the English language which can be thus arranged, and the different transpositions thereof are all at the same time Latin words. These words, in English as well as in Latin, may be read either upward or downward. Their signification as Latin words is as follows: – Time – fear thou; Item – likewise; Meti – to be measured; Emit – he buys.«¹⁹⁸

Die zugehörige Veranschaulichung sieht in etwa so aus:

TIME
ITEM
METI
EMIT

Ein Hexameter (vorwärts gelesen) und zugleich Pentameter (rückwärts gelesen), der aus Santa Maria Novella, Florenz, stammen soll, und sich auf Kain und Abel bezieht, folgt einige Seiten weiter.¹⁹⁹ Mit diesem Text versah Terry Fox eines seiner Rebus-Objekte (*Rebus # 1*, 1989):

»Sacrum pingue dabo non macrum sacrificabo,
Sacrificabo macrum non dabo pingue sacrum.«²⁰⁰

Im Gegensatz zum Buchstaben-Palindrom wird hier nicht Buchstabe für Buchstabe rückwärts gelesen (*Παλίνδρομος* = rückwärtslaufend), sondern Wort für Wort. Dieses Sprachspiel kombiniert Terry Fox mit einem Rebus zu einem neuartigen Objekt. In des Rebus Lösung steckt eine dritte Rätsel-Ebene, die mit dem Klang der englischen Worte »cane and a bell« spielt (wörtlich und im Sinne der direkten Übersetzung der Objekte in Sprache »Spazierstock und eine Glocke« bzw. lautmalerisch »Kain und Abel«).²⁰¹ Auch Echo-Sprachspiele sind in den *Oddities and Curiosities* aufgeführt, von denen Terry Fox sich vermutlich ebenfalls zu einigen Werken anregen ließ. So finden sich Passagen zu »EXTRAORDINARY FACTS IN ACOUSTICS«²⁰², und ein Kapitel zu »PUZZLES«²⁰³, in dem sich Unterpunkte wie »THE REBUS« weiterverfolgen lassen. Unter der Überschrift »WHAT IS IT?« ist schließlich ein Rätsel zu entdecken, das den Kennern des Werkes von Terry Fox durchaus bekannt vorkommen dürfte:

Literature, third edition, published in 1890 by J.B. Lippincott Company.«, Hinweise des Verlages, ebd.

¹⁹⁸ Ebd., S. 55.

¹⁹⁹ »refers to the sacrifice of Abel (Gen. iv. 4). Reversed, it is a pentameter, and refers to the sacrifice of Cain (iv. 3).«, ebd., S. 61.

²⁰⁰ Siehe dazu auch Bonch-Osmolovskaya 2013.

²⁰¹ Der Rebus-Serie müsste sich eine eigene Studie widmen, um alle Anspielungen en detail zu untersuchen, was im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden konnte.

²⁰² Ebd., S. 289.

²⁰³ Ebd., ab S. 290.

»A Headless man had a letter to write;
 'Twas read by one who lost his Sight;
 The Dumb repeated it word for word,
 And he was Deaf who listened and heard.«²⁰⁴

Bisher wurde dieser Vierzeiler weniger unter rätselsportlichen Aspekten reflektiert und rezensiert als vielmehr hinsichtlich seiner metaphorischen Qualitäten. Anfang der 1980er Jahre verwendete Terry Fox die Zeilen als »Statement« auf einer Einladungskarte und integrierte sie – mit Kreide auf die Unterseite eines umgedrehten Stuhls geschrieben – in die Objekte der zugehörigen Ausstellung (*3 Scimmie*, Galleria Pellegrino, Bologna, 1982, Abb. 2015²⁰⁵). In Anbetracht der politischen Lage jener Jahre des Kalten Krieges erhält das Rätsel eine eindeutig politische Nuance.²⁰⁶

Eine besonders eindrückliche Zeichnungsserie, die als eine ihrer Textebenen den »headless man« in sich trägt, könnte als ein Hauptwerk von Terry Fox bezeichnet werden: *Children's Drawings* (1985, Folkwang Museum, Essen, Abb. 2015²⁰⁷). Die komplexe Struktur der Einzelblätter verlangt eine hohe Aufmerksamkeit, gedankliche Beweglichkeit und körperliche Bewegung im Ausstellungsraum.²⁰⁸

Der Herausgeber der *Oddities and Curiosities* gab seinen Lesern auch Hinweise und Beispiele zum Spiel mit mathematisch ausgetüftelter Anordnungen von Buchstaben. Solche rasterartigen Worttüfteleien finden in den Stempeldrucken von Terry Fox eine Weiterführung mit den Mitteln der Kunst.²⁰⁹ In der Welt des sportlichen Spiels mit Sprache geht es um die Denkleistung, Worte so zu kombinieren, dass eben diese Worte, Buchstabe für Buchstabe, horizontal wie vertikal gelesen werden können.²¹⁰ Um zu erkennen, dass Terry Fox dieses Spiel nicht eins zu eins in seine Kunst übertrug, ist der genaue Blick auf seine Text-Arbeiten nötig, zum Beispiel auf das folgende Buchstabenrätsel aus einem Stempeldruck (Ohne Titel/*Riddle # 3*, 2000, aus der Serie *Riddle Drawings*²¹¹, die neun Rätsel umfasst):²¹²

²⁰⁴ Bombaugh 1961 [Quelle TF], S. 299. Siehe dazu auch Steib 2018, S. 49f.

²⁰⁵ Abb. einer Detailansicht aus der Ausstellung *3 Scimmie* in: Ausst.-Kat. 2015, S. 187 [Einzelausst.]. Siehe dazu auch Steib 2011.

²⁰⁶ Zu des Rätsels Lösung und zu erwähnter Ausstellung vgl. ebd.

²⁰⁷ Abb. (Farbe). in: Ausst.-Kat. 2015, S. 182f. [Einzelausst.]. Hinweis: Die Anordnung der Abbildungen der einzelnen Zeichnungen entspricht nicht der Reihenfolge der Hängung des Originals. Die Struktur der Zeichnungsserie lässt sich jedoch an den 2015 erstmals publizierten Seiten aus einem Notizbuch von TF nachvollziehen, vgl. Abb. (Farbe), ebd, S. 180f. [Einzelausst.].

²⁰⁸ Siehe dazu Steib 2011.

²⁰⁹ Martin Gardner schreibt zur Historie des Phänomens: »Word squares have been much worked on by word puzzlists in all languages. The difficulty increases, of course, with the size of the square«. Als beliebiges Beispiel eines unbekannteren »puzzlist« sei folgendes zitiert:

»M E R G E R S
 E T E R N A L
 R E G A T T A
 G R A V I T Y
 E N T I T L E
 R A T T L E R
 S L A Y E R S«

, ebd., S. 339.

²¹⁰ »About 900 have been constructed in English, of which the following is considered the best. It was composed in 1928 by Wayne M. Goodwin of Chicago, who died in 1940. He was one of the greatest square experts of all time«, schreibt Martin Gardner 1961 über ein komplexeres Arrangement. Ebd., S. 340.

²¹¹ Die Zeichnungen entstanden anlässlich der Ausstellung *Raison d'être*, maly:service culturel & edition, Köln, und befinden sich inzwischen an verschiedenen Orten (Ronald Feldman Fine Arts, New York, Privatsammlungen, Estate of Terry Fox, Köln). Ich danke Marita Loosen-Fox für ihre Hinweise.

²¹² Dieses Buchstaben-Konstrukt sollte man sich jedoch wenn möglich im Retrospektive-Katalog aus Kassel (2003) auf Seite 41 ansehen um zu verstehen, warum die Anregung hierzu ein Quadrat war. Der Druck befindet sich in Privatbesitz, Köln (Stand: 2015). Seine Lösung ist der »Schädel« (engl. *skull*).

»MADEOFBON
EHOLLOWBO
NYCAVITYC
ALLEDTHEO
RBITODORL
ESSOPENIN
GBETWEEN
HEUPPERAN
DUNDERLIP
SSILENTTH
OUGHTLESS«

Denn Terry Fox treibt das Sprachspiel noch etwas weiter. Bei ihm sind die Worte über die Zeile hinweggerutscht, so dass sie sich recht leicht lesen lassen, hat man dieses Prinzip erkannt: »MADE OF BONE HOLLOW BONY CAVITY CALLED THE ORBIT ODORLESS OPENING BETWEEN THE UPPER AND UNDERLIPS SILENT THOUGHTLESS«²¹³. Diese Worte sind einem weiteren Buch entliehen und sozusagen ein Rätsel zweiter Ordnung. Sie stammen aus *The Little Londoner*, dessen Untertitel Programm ist:

»THE
LITTLE LONDONER.

A CONCISE ACCOUNT
OF THE
LIFE AND WAYS
OF THE ENGLISH
WITH SPECIAL
REFERENCE TO LONDON.

SUPPLYING THE MEANS OF ACQUIRING
AN ADEQUATE COMMAND OF
THE SPOKEN LANGUAGE IN
ALL DEPARTMENTS OF DAILY LIFE.«

In diesem Büchlein geht es darum, sich in englischsprachiger Alltagskommunikation zu üben, z.B. einen Telefonanruf zu tätigen, einzukaufen etc. Konsequenterweise wird die englische Sprache durch die englische Sprache vermittelt, d.h. jede Aussage im Text wird durch eine Fußnote ergänzt, die den entsprechenden Begriff erläutert. In Kapitel VII dreht sich alles um den menschlichen Körper, »The Human Body.«:

»Every human being has a head, a trunk, and limbs.
The Head. It consists of two parts, the skull and the face. The skull is covered with (dark, fair, light, auburn, chestnut, brown, red, grey, white) hair, or it is bald. Many bald-headed persons wear a wig made of false hair. The skull contains the brain [...].«²¹⁴

²¹³ Vgl. auch den Text auf *Vortex*, 1991, Wandobjekt mit Text (Eisenblech, Nägel, Schnur, Bleistift auf Papier), Museum of Modern Art, San Francisco (SFMOMA), Abb. in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 13, 47 [Einzelausst.].

²¹⁴ Kron 1921, S. 61 [Quelle TF].

Konzentriert man sich ausschließlich auf die Fußnoten (die einzelne Worte wie »trunk«, »limbs«, »auburn, »chestnut«, »bald«, »temples«, »cheeks« etc. erläutern), so ergibt sich ein kryptischer Text, der Terry Fox fasziniert haben muss: »body without head, arms and legs. arms and legs. light brown. reddish brown. bare headed, hairless. part between the eyes and ears. [...]«.²¹⁵

Im Fließtext steht der Satz: »The *mouth* is the opening between the upper and under lip, and by means of it man utters his speech, and receives his food.«²¹⁶ Ein Stempeldruck aus der Serie der *Riddle Drawings* (Ohne Titel/*Riddle # 4, 2000*)²¹⁷ enthält einen Teil dieses Satzes:

»ANOPEN/
UPPERI/
ERLIAN/
HESPNG/
TDNUDB/
NEEWTE«

Reihum spiralartig in Richtung des Zentrums gelesen:

»ANOPENINGBETWEENTHEUPPERANDUNDERLIPS« (»An opening between the upper and under lips«). Nachdem die Buchstaben in ihre Reihenfolge gebracht sind, gibt sich auf inhaltlicher Ebene der »Mund« (*mouth*) zu erkennen. Terry Fox ließ sich von vielem anregen, von poetischen und fiktionalen Texten, aber eben auch von Rätseln und Wortspielereien. Er liebte die spielerische, direkte Übersetzung von Sprache in Objekte, was besonders seine Rebus-Serie vor Augen führt. Die Freude am Rätseln setzte er gezielt in seiner Kunst ein, was zu einer motivischen Verschiebung ins Metaphysische, Politische oder auch Alberne führen konnte.

Kooperationen, Einflüsse, Austausch, Freundschaft, Unterstützung

Kurz nach Terry Fox' Tod kamen fragwürdige Schlagzeilen in Umlauf, die sich hartnäckig halten: »Fluxus-Künstler Terry Fox gestorben. Der Klangkünstler machte räumliche Qualitäten von Schall und Klang sichtbar«, titelte das Kunstmagazin *art*.²¹⁸ Das *Artforum International* schrieb: »Der Klangkünstler *Terry Fox* starb im Alter von 65 Jahren in Köln. Er zählte neben Joseph Beuys, Wolf Vostell oder Nam June Paik zu den Vertretern der Fluxus-Bewegung. Seit den 1980er Jahren realisierte er vor allem Klanginstallationen.«²¹⁹ Doch trifft das Schlagwort »Fluxus-Künstler« nicht ins Schwarze:²²⁰ Zwar war Terry Fox an Fluxus interessiert und reinszenierte beispielsweise eine Aktion von Tomas Schmit [*Zyklus (by Thomas Schmit)*, Museum of Conceptual Art (MOCA), San Francisco, März 1971].²²¹ Auch setzte er sich mit Publikationen von Wolf Vostell (1932-1998) auseinander und berichtete, Dick Higgins

²¹⁵ Ebd. in den Fußnoten.

²¹⁶ Ebd., S. 17.

²¹⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Kassel 2003, S. 40 [Einzelausst.]. Der Druck befindet sich in der Galerie Ronald Feldman Fine Arts, New York (Stand: 2015).

²¹⁸ *art*. Das Kunstmagazin 2008 [Nachruf].

²¹⁹ Kunstforum 2008 [Nachruf]. Auch das biographische Flickwerk, das Wikipedia präsentierte, hielt an der Aussage fest: »Der Künstler Fox zählt – wie auch Joseph Beuys, Wolf Vostell und Nam June Paik – zu den Vertretern des Fluxus.«, Wikipedia 2013 [Web].

²²⁰ Für ihre Einschätzung danke ich den Fluxus-Spezialisten René Block (Berlin) und John Held (San Francisco).

²²¹ Siehe dazu Steib 2015.

(1938-1998) habe ihm eine Menge Bücher gegeben. Emmett Williams (1925-2007) und Benjamin Patterson bezeichnete er als »all good friends« und »real influence«. ²²² Und Ken Friedman schickte 1970 ein Telegramm an Terry Fox, das er mit dem Gruß »YOURS IN THE STATE OF FLUX« beendete. ²²³ Doch gehörte Terry Fox nicht zum engen Kreis der Fluxus-Künstler um George Maciunas, dem selbst ernannten Fluxus-Papst, der sich über die Organisation von Fluxus-Events und die Exkommunikation von Künstlergruppenmitgliedern hinaus um die low-budget-Produktion von Fluxus-Editionen bemühte. Die Editionen, die sich im Werk von Terry Fox entdecken lassen, ähneln denjenigen der Fluxus-Künstler weder in ihrer Machart noch in ihrer Komik. Eine Ausnahme bildet eine Edition im Kassettenformat, die er jedoch erst Anfang der 1990er Jahre für die Galerie von Ronald Feldman in New York konzipierte: Der präzise Witz dieses *Rebus* (1992) und der geringe Materialeinsatz (»plastic, rock, metal, thyme«) ²²⁴ sind in Fluxus-Manier umgesetzt. ²²⁵ Bisher noch weniger beachtet wird ein im besten Sinne alberner *Timetable* (2000) ²²⁶: Ein Holztisch, unter dessen Glasplatte sich Thymian zu erkennen gibt und der als »thyme«-table ein Klangwortspiel mit dem Zeitplan treibt.

Während sich durchaus Einflüsse »in the state of flux« in seinem Werk finden lassen, so war Terry Fox in seiner Kommunikation und Kooperation mit anderen Künstlern doch weitaus vielfältiger: William T. Wiley ²²⁷ gehörte zu den ersten Kollegen, die er wegen einer Zusammenarbeit anfragte (*Dust Exchange*, 1967/1968). Früh suchte er Kontakt zu Joseph Beuys (1921-1986), ²²⁸ dem er bereits Ende der 1960er Jahre Ankündigungen für seine *Public Theatre*-Serie schickte. ²²⁹ Nach Einschätzung der Kuratorin Constance M. Lewallen brachte Terry Fox den Namen Joseph Beuys in den 1970er Jahren in der Bay Area ins Spiel, als dieser dort noch weitestgehend unbekannt war. ²³⁰ Paul Kos vergleicht ihn mit einer Brieftaube: »Terry Fox was a courier, a carrier pigeon, bringing news from Europe to the Bay Area.« ²³¹

In San Francisco stand Terry Fox vor allem in den 1970er Jahren im Umfeld des Museum of Conceptual Art mit Tom Marioni, Howard Fried ²³², Paul Kos und Al Wong im Austausch. Anfang der 1970er Jahre war er mit Vito Acconci (1940-2017) und Dennis Oppenheim (1938-2011), die in New York lebten, freundschaftlich verbunden. Am häufigsten kooperierte Terry Fox mit Georg Decristel, dessen poetischen und beiläufigen Formen von Kunst er sich nahe fühlte. In einzelnen Aktionen arbeitete er

²²² Vgl. Lewallen/Fox 1991 [Interview].

²²³ Telegramm Ken Friedman 1970 [Dokument].

²²⁴ Materialien zit. nach einer E-Mail von Peggy Kaplan vom 29. Juli 2011 (Ronald Feldman Fine Arts, seit 2017: Ronald Feldman Gallery, vgl.: <https://feldmangallery.com/index.php/about>, 20. September 2019). Ich danke Ron Feldman sehr für seine Zeit und Großzügigkeit und Peggy Kaplan für ihre freundliche Unterstützung der Recherche.

²²⁵ Siehe dazu Steib 2018. Museal gewürdigt wurde die unscheinbare Arbeit erstmals 2017 im Kunstmuseum Bern. Die Jahresangabe in Bern wurde mit »um 1986« angegeben, was sich nicht mit den Angaben der Galerie Ronald Feldman Fine Arts deckt und vermutlich ein Datierungsfehler ist.

²²⁶ Werkangaben zu *Timetable* nach internen Werklisten, Gallery Paule Anglim, San Francisco, Stand 2011.

²²⁷ Vgl. William T. Wiley, (Gedicht für Terry Fox), 10. November 2008, in: *The Eye* 2018, S. 187.

²²⁸ Dies belegt unter anderem ein undatiertes Brief von TF an Willoughby Sharp. Darin erwähnt TF zwei Briefe, die er erhalten habe: Einen von Joseph Beuys und einen von Günter Brus: »He is the most interesting of that group for me«, womit TF wohl auf die Wiener Aktionisten anspielt. Brief TF an Willoughby Sharp [Dokument].

²²⁹ Ich danke Marita Loosen-Fox für diesen Hinweis.

²³⁰ »[...] some of the artists who were working with the body were looking more to Europe than to the East Coast. One can see the influence of the Viennese Actionists, or Joseph Beuys. Terry Fox, who was an important artist in the Bay Area for about ten years, from '68 to '78, had spent time in Europe, revered Joseph Beuys and even did a performance with Beuys in 1971 at the Düsseldorf Art Academy called »Isolation Unit.« He introduced Beuys to artists in the Bay Area. People didn't know about Joseph Beuys at that point – very little if at all. So there was a European connection – jumping over New York.«, Lewallen/Bui 2013, unpag. [Interview].

²³¹ Kos 2015, S. 278 [Künstlertext].

²³² Durch Howard Fried lernte TF Bücher über Marcel Duchamp (1887-1968) kennen.

zudem unter anderem mit Yoshimasa Wada, Simone Forti, Claudine Denis, Rolf Julius (1939-2011), Alan Scarritt und Yunko Wada zusammen. Mitunter ergaben sich auch spontane Kooperationen mit Personen aus dem Publikum. Über die konkrete Zusammenarbeit hinaus war Terry Fox sich der Arbeit der Künstler seiner Generation und der Kunstgeschichte sehr bewusst. So hatten die frühen Videotapes von Bruce Nauman Einfluss auf seine Arbeitsweise. Sein Zwillingsbruder Larry Fox, der in den 1970er Jahren als Photograph tätig war, dokumentierte mehrere seiner frühen Aktionen (z.B. *Yield* (Abb. 2015²³³). Zu einer fortlaufenden Zusammenarbeit kam es Ende der 1960er Jahren mit Barry Klinger (Photographie), sowie mit dem Kameramann George Bolling. Bill Viola assistierte ihm einmalig (*Lunedi*, 1975, Abb. 2015).²³⁴ In den letzten Jahrzehnten begleiteten Terry Fox' Frau Marita Loosen-Fox und oft auch sein Assistent Ron Meyers (Los Angeles) die Entstehung von Werken und Ausstellungen. Immer wieder widmete Terry Fox seine Arbeiten Angehörigen und Freunden. Mit ihm freundschaftlich verbundene Künstlerkollegen wie Arnold Dreyblatt oder Valerian Maly initiierten nach seinem Tod Ausstellungen und Tagungen in Deutschland und der Schweiz.

Zum Publikum

»[...] ähnlich wie beim Gespräch derjenige, welcher in einem bestimmten Augenblick spricht, im nächsten Augenblick Zuhörer sein kann, sieht es in der Kunst aus.«²³⁵

Jan Mukařovský

Auch in einem weiteren Punkt war Terry Fox kein Stratege: Der öffentlichen Anerkennung zog er die alltägliche künstlerische Untersuchung der Dinge, Klänge und Phänomene vor. Ob das Publikum dabei allein aus seinem Sohn bestand (*Children's Tapes*, 1974) oder aus einer Schar von documenta-Besuchern (*Action for a Tower Room*, 1972; *Ricochet*, 1987), nach Publikumserwartungen²³⁶ richtete er sich nicht:

»What I make is something for me and something else for the person who watches. The last two or three actions I made were only for one person, or sometimes for nobody: I make actions by myself. In public it's very strange, because it's a very private, a very intense act, but I think that for the people it's o.k. to see because in their memory it makes something.«²³⁷

1979 wurde Terry Fox gefragt, wie das genau sei, wenn kaum jemand oder sogar niemand seine Aktionen sehen würde, ob diese dann überhaupt existent seien.²³⁸

²³³ Abb. (Photos: Larry Fox) in: Ausst.-Kat. 2015, S. 143-149, 259 [Einzelausst.]. Siehe zu *Yield* auch weiterführend Lammert 2015 und Lewallen 2015.

²³⁴ Vgl. Viola 2015, S. 286 (engl.) und XVIII/Anhang (dt.); Abb. (Videostills), in: Ausst.-Kat. 2015, S. 124, 139 [Einzelausst.].

²³⁵ Mukařovský 2000 (1966), S. 71.

²³⁶ Siehe dazu nochmals Ursprung 2010, S. 69.

²³⁷ Bonito Oliva/Fox 1973, zit. nach OL 2000, S. 57 [Interview].

²³⁸ »I've been wanting to ask you why you would do performances that only two people can come and see? Or that no one comes to see. It would be as if it hardly existed at all, wouldn't it, if no one experienced it?«, so die Frage von Robin White. TF argumentierte mit dem Drang jedes Künstlers danach, seine Kunst ins Leben zu rufen –

Wieder wird die höchst persönliche, teils intime Kunsterfahrung, für die ein großes Publikum eher kontraproduktiv ist, thematisiert:

»The answer has to do with a kind of integrity or something that any artist has. I mean, you feel a compulsion, or a need to do this thing, and you do it. And if it happens to be a situation where only two or three people are going to come, it certainly doesn't make a difference. You have to do it anyway, so you do it. And you learn from it. Sometimes I want to do things that are private, sometimes I want to do things that are more – public.«²³⁹

Terry Fox ging in seinen frühen Aktionen soweit, seine Brille abzusetzen, um den Zuschauern so wenig Aufmerksamkeit wie möglich zu schenken: »I could see the audience, but they were sort of blurred, and I could really concentrate on what I was doing.«²⁴⁰ Auch dem Publikum verlangten Terry Fox' Werke eine erhöhte Aufmerksamkeit ab. Bereits in frühen Ausstellungen steuerte er die Wege und teils auch die Bewegungsabläufe der Besucher, indem er herausfordernde Objekte und Ausstellungen entwarf. In Aktionen ergab sich die Beteiligung der Zuhörer meist eher zufällig. In einzelnen Fällen war die Aktion der Zuhörer, wie beispielsweise das Spielen der Klaviersaiten, von vornherein einkalkuliert und erwünscht.²⁴¹ Das Erforschen der Räume durch den Künstler war untrennbar mit den Aktionen verbunden. Zu seiner Rolle in Relation zum Publikum äußerte sich Terry Fox distanziert:

»My relation to the audience is that I do the things the best I can; I'm involved in the work the most that I can be involved in it; I try and give everything to it. And if I do that, then that's all I'm responsible for, you know? They're responsible for what they get out of it.«²⁴²

Diese Haltung änderte sich über die Jahrzehnte jedoch, bis hin zur Publikumsbeteiligung.²⁴³ Inwiefern Terry Fox dialogische Situationen anstrebte, ließe sich unter Berücksichtigung Rezeptionsästhetischer Ansätze und des zuletzt von Wolfgang Kemp untersuchten »expliziten Betrachters«²⁴⁴ weiterverfolgen. Fest steht jedoch schon jetzt, dass Terry Fox eine Beteiligung seiner Zuschauer und Zuhörer nicht zum Prinzip erklärte und somit nicht strategisch einsetzte. Von Aktion zu Aktion, von Ausstellung zu Ausstellung, von Objekt zu Objekt kann sich sein Konzept deutlich unterscheiden. Terry Fox betonte auch, dass eine veränderte Wahrnehmung von Zeit und eine – auch im Nachhinein – bewusster Wahrnehmung von Klang wichtige Rollen in seinen Aktionen spielten. Aufschlussreich ist zudem, dass er die Idee, dass Kunst etwas ist, das nicht berührt werden darf, als schrecklich empfand.²⁴⁵

unabhängig von der Größe des Publikums. Der Begriff der Integrität fällt in den Texten von TF nicht nur einmal, so auch in diesem Zusammenhang. White/Fox 1979, S. 13 [Interview].

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Ebd. S. 14.

²⁴¹ Vgl. Ausstellung und Katalog *Linkage* 1982 [Einzelausst.]. Abb. des Katalogs in: *The eye* 2018, S. 34. Siehe dazu weiterführend Glasmeier 2015 und diverse Zeitungsartikel im Archiv von TF (Estate of Terry Fox, Köln, Archiv).

²⁴² OL 2000, S. 87.

²⁴³ Vgl. ebd., S. 196 und S. 176.

²⁴⁴ Vgl. Kemp 2015.

²⁴⁵ Vgl. OL 2000, S. 164.

Kunstmarkt • Sammlungen • Rezeption

Ab 2008, dem Jahr, in dem Terry Fox verstarb, waren kurzzeitig verstärkt Ankäufe seiner Werke durch deutsche Museen zu beobachten (Museum Ludwig Köln, Folkwang Museum Essen). In musealen Sammlungen ist Terry Fox weltweit vertreten, unter anderem im San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) und im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (MUMOK). In Privatbesitz befinden sich Arbeiten vor allem in Deutschland und den Vereinigten Staaten. Einzelausstellungen von Terry Fox auf Kunstmessen und in Galerien waren ein Trend des Jahres 2013.²⁴⁶ Dass seine Werke auf dem Kunstmarkt als Schnäppchen gelten, behauptete ein Artikel zur Kunstmesse Art Basel 2013, die – so war anekdotenhaft zu lesen – auch Leonardo DiCaprio besuchte.²⁴⁷ Zu den Galeristinnen und Galeristen, die Terry Fox unterstützten, zählen Ronald Feldman (New York), Paule Anglim (San Francisco) und Dietmar Löhrl (Mönchengladbach). Kuratorinnen und Kuratoren wie Brenda Richardson, Carol Lindsley (Reese Palley Gallery, San Francisco/New York), David A. Ross, René Block, Bernd Schulz und Constance M. Lewallen erkannten früh die Qualität seiner Kunst.²⁴⁸ Eine retrospektiv angelegte Ausstellung fand 2003 im Fridericianum in Kassel statt, in den Vereinigten Staaten wurde zuletzt Anfang der 1990er Jahre eine umfangreiche Einzelausstellung realisiert, als Teil einer Ausstellungsreihe, die auf amerikanische »accomplished but underappreciated artists« aufmerksam machen wollte (*The Moore International Discovery Series*, Moore College of Art and Design, Philadelphia, Pennsylvania²⁴⁹). Dass Terry Fox vergleichsweise unbekannt geblieben ist, dürfte auch daran liegen, dass sich sein Werk nicht auf den Punkt bringen lässt. Auf die landläufige Frage, was er denn so gemacht habe, der Künstler, wäre eine Antwort: Alles außer Malerei. Zwar war Terry Fox zehn Jahre seines Lebens ein leidenschaftlicher Maler, verabschiedete sich jedoch 1967 radikal und endgültig von diesem Medium (*Art Deposit*, Galerie Zwirner, Oktober 1967, Köln). Seine bis dahin entstandenen Gemälde sind weitestgehend verschollen, es existieren nur wenige Abbildungen.²⁵⁰ Terry Fox' Werk beginnt (aus Sicht des Künstlers) erst im Moment der Abkehr von der Malerei. Die letzten »Manifestationen der Kunst um der Kunst willen« (»the final manifestation from me of ›art for art's sake«²⁵¹) sind seine *Paris Drawings* (auch: *Untitled*, 1967 bzw. 1968)²⁵², eine Serie von vier Zeichnungen.²⁵³

²⁴⁶ TERRY FOX. *The Armory Show*, Pier 94, Booth 822, 7. bis 10. März 2013, Ronald Feldman Fine Arts, New York, vgl. Abb. artnet 2013 [Web]; *Art Basel*, Galerie Löhrl, 11. bis 16. Juni 2013; vgl. Abb. Art Basel 2013 [Web]; vgl. Ausstellung *Terry Fox. Selected Works*, Galerie Krinzinger, Wien, 29. Januar bis 28. Februar 2013. Während Ronald Feldman und Ursula Krinzinger 2013 in Einzelpräsentationen zu TF durch mit Kopfhörern ausgestattete Hör-Stationen (*The Armory Show*, New York, 2013) bzw. mit Hilfe von Sound-Beispielen als »Hintergrundmusik« (Galerie Krinzinger, Wien 2013) auf die Ebene des Klangs hinwiesen, zeigte die Galerie Löhrl primär Objekte und Dokumentationsphotographien (*Art Basel*, 2013).

²⁴⁷ »Wer den Hollywood-Star sehen wollte, durfte allerdings nicht am Stand von Christa Löhrl aus Mönchengladbach Halt machen. Die Galeristin warnte bei der VIP-Preview am Dienstag gleich: ›Wenn Sie DiCaprio sehen wollen, müssen Sie weiter nach vorne gehen!‹ Dabei wusste sie genau, dass sie mit ihrer Einzelpräsentation des Fluxus-Künstlers Terry Fox einen der spannendsten Stände der Messe hatte. Und preisgünstig obendrein. ›Bei mir kostet der ganze Stand weniger als der Carl André gegenüber‹, meinte sie trocken. Die Straße aus Kupferplatten lag bei dem rheinischen Kollegen Fischer und sollte 800 000 Dollar einbringen.«, Mack 2013, unpag.

²⁴⁸ Michael Glasmeier, Carsten Seiffarth, Ursula Block, Arnold Dreyblatt und Valerian Maly gehören zu den Förderern von Ausstellungen und Publikationen nach 2008.

²⁴⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Philadelphia 1992 [Einzelausst.].

²⁵⁰ Im Archiv des privaten Nachlasses (Estate of Terry Fox, Köln, Archiv) befinden sich Kopien einiger Abbildungen früher Werke.

²⁵¹ Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 6 [Einzelausst.].

²⁵² Die Datierung variiert in Werkangaben in Publikationen zwischen 1967 und 1968.

²⁵³ Die vier Zeichnungen der Serie sind inzwischen verteilt in Sammlungen von Museen in San Francisco, Berkeley und Richmond sowie in Privatbesitz: San Francisco Museum of Modern Art, Gift of Joy E. Feinberg, Berkeley; The

Die Versuche, Terry Fox' Werk in gattungsspezifische Schubladen zu bugsieren, unterscheiden sich je nach Kontext und Jahrzehnt. In seiner US-amerikanischen Heimat wurde Terry Fox häufig als ›Europäer‹ gesehen.²⁵⁴ Der Kurator David A. Ross, der ihn bereits 1971 in San Francisco kennenlernte, bezeichnete ihn als Vertreter einer amerikanischen Arte Povera und »a true American expatriate artist«, der sich von der Kunstszene seiner Heimat im doppelten Sinne distanzierte, räumlich wie thematisch:

»Terry Fox, working in relative isolation from the market-oriented art scenes of New York and Los Angeles in the late sixties and early seventies, emerged as one of the first exponents of what properly may be called an American Arte Povera. [...] Eventually tiring of the American art world, he moved to Naples and then north to Liège, where he worked in blissful isolation from an eighties international scene that, once again, seemed to value objects from a more traditional expressionist orientation or more overtly surreal, highly crafted objects rather than the purely ›de-objectified‹ work he was producing.«²⁵⁵

Das irreführende ›Label‹ *Klangkünstler* herrschte in der deutschsprachigen Rezeption lange vor. Doch Klang war für Terry Fox ein Material wie jedes andere.²⁵⁶ Klang war schon in frühen Werken und Ausstellungen ein von ihm ganz selbstverständlich eingesetztes Element unter vielen anderen Elementen.

Mit dem Aufkeimen und der Kultivierung des Begriffs *Klangkunst (Sound Art)* ging durchaus auch das Bestreben von Künstlern einher, sich wiedererkennbar und diskursfähig zu platzieren. Nicht so Terry Fox.²⁵⁷ Er sah den Vorteil seiner Aktionen, ob mit oder ohne Klang, vor allem darin, dass sie keiner medialen Vermittlung unterlagen. Es ging ihm um unmittelbaren und unvermittelten Austausch, um eine universelle und direkte Kommunikation – ohne Vorwissen, ohne Vorurteile und ohne Übersetzungsschwierigkeiten:

»Sound is a means of communication, a universal language. It enters the healthy ear without the impediments of language or prejudice. It is perceived by every culture in the same way: via the auditory canal. It enters the ear without consent of the listener. It vibrates the ear drum. It requires no intellectualization. No intelligence is necessary. No common language need to be spoken. Illiteracy is irrelevant. Sound passes as pulses in the air.

Performance is, for me, an attempt to discover a language or method of communication which bypasses these barriers as sound does. The most important aspect of performance is the elimination of media or a mediating force or condition. The action is performed live and in front of its receiver. It exists only on these terms and in this context and no other: like eating.«²⁵⁸

Oakland Museum, Gift of Concours d'Antiques; University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive; Privatsammlung Richmond, Virginia. Im Original betrachtet entfalten sie eine nahezu dreidimensionale Wirkung, die sich in Reproduktionen nur erahnen lässt. Vgl. Ausst.-Kat. Berkeley 1973, unpag. [Einzelausst.] und Abb. 15 (im Hintergrund der Ausstellung); Abb. auch in: Ausst.-Kat. 2015, S. 240 [Einzelausst.].

²⁵⁴ Diesen Eindruck erweckten Aussagen von verschiedenen Interviewpartnern während der Recherche 2010/2011 an der West- und Ostküste der Vereinigten Staaten.

²⁵⁵ Ross 1992, S. 5. Was David A. Ross in dieser Einschätzung übersieht ist, dass TF gerade in seiner Zeit in Belgien zahlreiche Objekte wie Zeichnungen, skulpturale Werke etc. produzierte.

²⁵⁶ Marita Loosen-Fox danke ich für diesen Hinweis, der ebenso einfach wie klarstellend war.

²⁵⁷ »Terry Fox, der am 14. Oktober 2008 in Köln verstarb, hat sich selber nie als Klangkünstler bezeichnet. Vielmehr war der Klang Material seiner künstlerischen Arbeit. Er ist ein Pionier der Arbeit mit langen Saiten oder Flammen als Klangerzeuger und hat damit viele andere Künstler inspiriert.«, Kiefer 2010, S. 192f.

²⁵⁸ Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 72 [Einzelausst.].

In Klanginstallationen wird der immaterielle Klang oft an eine materielle Konstruktion zur Klangerzeugung bzw. zur visuellen Präsentation im Ausstellungsraum rückgekoppelt. Klangkunst ist damit nicht selten Objektkunst bzw. objekt-fixierter als ihr Name vermuten lässt.²⁵⁹ Prinzipiell reinszenierbare Aufbauten finden sich zwar auch im Werk von Terry Fox (*Site Pendulum*, 1977, Abb. 2015²⁶⁰), doch sind sie Ausnahmen. Die meisten seiner ›Instrumente‹ zur Erzeugung von Klängen entwickelte er aus den Gegebenheiten vor Ort. Sie waren damit automatisch unverkäuflich und abhängig von der Person Terry Fox und dem jeweiligen (Resonanz-)Raum.

Die Entwicklung und Etablierung der Klangkunst ist auch eine Geschichte der Technik – von Automaten bis zur Elektroakustik. Terry Fox dagegen nutzte einfachste Hilfsmittel (Klaviersaiten, Spannschrauben, Blechbüchsen, Holzstäbe etc.) und war bei seiner Erzeugung von Klängen nicht vorrangig am technischen Experiment interessiert: »I always used sound, I always used it, but always acoustic.«²⁶¹ Terry Fox als Klangkünstler zu bezeichnen greift zu kurz: Klang steckt auch in seinem Spiel mit Sprache und Objekt. Bernd Schulz betonte dies schon 2008, indem er eine Antwort auf die Frage suchte, weshalb die Werke mit Text bis dahin wenig beachtet worden waren:

»Vielleicht, weil sie dem Betrachter eine sehr große Anstrengung abverlangen, weil sie oft schwer zu entziffern sind, und der offen liegende Sinn sich immer wieder verflüchtigt und sich dem Lesenden entzieht. Dabei entspringen die Textarbeiten der gleichen Lust am Klang wie der andere Teil seiner Arbeiten. Terry Fox liebte nicht nur das ekstatische und körperbetonte Theater von Artaud, sondern auch die Verse von Verlaine und Rimbaud, für die der Klang Ausgangspunkt für die Schaffung von Bedeutung war.«²⁶²

Dennoch wurde Terry Fox in Europa vor allem durch die Verwendung von Klaviersaiten bekannt, mit deren Hilfe er ganze Kirchenräume in Instrumente verwandelte. Er »liebte den Klang. Er sagte einmal er sei süchtig nach Klang.«²⁶³

In seiner Zeit in San Francisco, als er ein Atelier in der Rose Street nutzte, kam er durch Barney Bailey²⁶⁴ in den Besitz einer Klaviersaite. Per Zufall entdeckte der Künstler also dieses Material (»just by chance«), dessen Besonderheit er prägnant zusammenfasste: »You hear it, and you feel it.«²⁶⁵

Eine Anekdote, die Terry Fox in einem Interview 1993 preisgab, lässt erahnen, dass er auch in seinen Aktionen mit Klang dem Zufälligen eine Chance gab und Spannung im doppelten Sinne als skulpturales Konzept zu schätzen wusste: Als ihm während einer Aktion zwei Saiten rissen, fielen ihm auch diese überraschend entstandenen Klänge positiv auf – und im Publikum wurde vermutet, alles verlief genau nach Plan.²⁶⁶

²⁵⁹ Mit der Frage, wie Klanginstallationen nach dem Tod des Künstlers angemessen, mit Bezug zum jeweiligen Raum wieder aufgebaut werden können, stellt sich beispielsweise bei Künstlern wie Rolf Julius.

²⁶⁰ Vgl. die frühe Installation mit schwingender Eisenkugel in San Francisco, 1977, in: Ausst.-Kat. 2015, S. 291 [Einzelausst.].

²⁶¹ TF zit. nach privaten Notizen LS.

²⁶² Schulz 2018 (2008), S. 111.

²⁶³ So Bernd Schulz, der weiter ausführte: »Dass der Mensch primär vom Mutterleib her ein hörendes Wesen ist und erst sekundär zum Augenmenschen mutiert – das wusste er wie alle von uns. Für ihn muss diese Erkenntnis jedoch eine ganz zentrale Bedeutung bekommen haben im Laufe seines künstlerischen Lebens, vor allem als er in jungen Jahren krankheitsbedingt lange Phasen der Isolation, voller Schmerz und, wie er selbst es auch geschildert hat, Langeweile erlebte und hindurch musste.«, ebd.

²⁶⁴ Barney Bailey war damals Künstlerkollege und Ateliernachbar von TF und arbeitete später als Exhibition Designer in Berkeley (BAMPFA). Ich danke Barney Bailey für seine freundlichen Auskünfte in Berkeley (2011).

²⁶⁵ Lewallen/Fox 1991 [Interview].

²⁶⁶ Vgl. OL 2000, S. 174.

Terry Fox hat sicherlich kein Monopol auf die Verwendung der Klaviersaite in der Kunst.²⁶⁷ Und doch arbeitete er ausgiebig und eigenwillig mit diesem Material wie kein Zweiter.²⁶⁸ Nochmals Bernd Schulz:

»Spannung und Stille waren für Terry Fox das Ziel jeder von ihm geschaffenen Situation [...]. Spannung war für ihn ein skulpturales Konzept. Und das ideale Material dafür, real und metaphorisch, war die gespannte Stahlsaite, mit der er nie zuvor gehörte Klänge hervorbrachte, oder besser gesagt, die Räume selbst zum Klingen brachte: durch die Resonanzen der sie bildenden oder der in ihnen vorhandenen Dinge.«²⁶⁹

Ein frühes Beispiel für seinen Einsatz der Klaviersaite im Raum ist *Erossore* (1978, Abb. 2015)²⁷⁰. Ort und Materialien wurden rückblickend wie folgt zusammengefasst: »King Street and West Houston Street (in an abandoned building on a vacant lot), New York City, USA« und »Materials: 3 rosined piano wires (first stroked lengthwise with fingers), turnbuckles«.²⁷¹

Aus Beschreibungen von Terry Fox ist darüber hinaus bekannt, dass er, während er sich im Jahr 1978 in SoHo aufhielt, auf seinem täglichen Weg an einem Bauplatz vorbeikam (Kreuzung King Street/West Houston Street) und auf ein leer stehendes Gebäude aufmerksam wurde: Ihm fielen die sehr großen Metalltüren auf. Aus Neugier, wie diese Türen, mit Klaviersaiten verbunden den Raum zum Klingen bringen würden, spannte er drei Saiten von drei Punkten aus; die geometrische Form des Dreiecks lässt sich häufiger in seinem Werk entdecken. Für *Erossore* befestigte er die Saiten erstmals auf Schulterhöhe (nicht auf Bodenhöhe), um die Türen aus Metall zu starken Resonatoren zu machen. Zuvor hatte er Klaviersaiten ausschließlich an Holz befestigt. Dieses Mal erzeugte er einen neuartigen Klang:

»The metal became powerful resonators for the wires. It produced totally different sound than attaching them to wood as I had done before. *Erossore* was also the first public performance in which I stroked the rosined piano wires horizontally with my fingers while walking along them.«²⁷²

Solche und ähnliche Aktionen mit Klang können sich häufig nur noch über Sprache und durch Archivmaterialien vermitteln. In Einzelfällen existieren Audio-Mitschnitte. Einige dieser Klangdokumente wurden in Form von Kassetten-Editionen, Schallplatten-Katalogen oder auf CD veröffentlicht, meist in Auszügen.²⁷³ Inwiefern sie in der Lage sind, die vergangenen *Situationen* zu transportieren, ist im Einzelfall zu prüfen.²⁷⁴ Die originäre einmalige Raumerfahrung ist beim Nachhören nicht mehr gegeben.²⁷⁵

²⁶⁷ Vgl. u.a. Alvin Lucier, *Music on a Long Thin Wire* (1977) sowie die Künstler Ellen Fullman und Paul Panhuysen (1934-2015).

²⁶⁸ Siehe dazu Glasmeier 2018.

²⁶⁹ Schulz 2018 (2008), S. 112.

²⁷⁰ Abb. (Photo: Larry Fox) in: Ausst.-Kat. 2015, S. 268 [Einzelausst.].

²⁷¹ Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 100 [Einzelausst.].

²⁷² Unklar bleibt, inwiefern es sich um eine öffentliche Aktion handelte: Auf den erhaltenen Photographien ist kein Publikum dokumentiert. Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 72 [Einzelausst.]. Siehe dazu auch Al Wong 2015 [Künstlertext], S. 280.

²⁷³ Vgl. das kommentierte Literaturverzeichnis.

²⁷⁴ Mit Bernd Schulz (1941-2017) konnte ich ein für meine Forschung hilfreiches Gespräch u.a. über die Ausstellung von TF in der Stadtgalerie Saarbrücken (1998) und das Thema »Klangkunst« führen. Dem begleitenden Katalog lag eine CD mit Ausschnitten aus Audioaufnahmen von Aktionen mit Klang von TF bei.

²⁷⁵ In Galerie-Ausstellungen zeigte sich die Tendenz, die CD aus dem materialreichen und überzeugenden *Works with Sound*-Katalog als unspezifische, auditive Hintergrunduntermalung einzusetzen.

Wie unterschiedlich der kuratorische Umgang mit dem erhaltenen Video- und Audiomaterial sein kann, haben die Einzelausstellungen 2015-2017 gezeigt.²⁷⁶ Auch in Essays wurde der Umgang mit Klang in den letzten Jahren näher untersucht.²⁷⁷

Marginalität und Nomadentum

Terry Fox' Biographie lässt sich nicht recht fassen, war er doch viele Jahre seines Lebens ein nomadisch Umherziehender.²⁷⁸ In nahezu archaischer Lebensweise hielt es ihn an einem Ort nicht sehr lange – ob in Rom, Amsterdam und Paris (1966 bis 1968), Berlin (1980/1981), Neapel (1981-1983), New York (1978 bis 1980 und 1984/1985, Florenz («it's a horrible place»²⁷⁹) oder Lüttich (Liège) in Belgien (1988 bis 1996):

»To live in Liège that's what I like. I don't like openings. I don't like art shows. I try to keep it that way. That's why Dietmar [Löhr] is my gallerist and not Fischer. I never got to galleries. There is some art I like but most of it I don't. [...] I don't like New York. I am not interested to have shows in New York. [...] All of the work is too personal to me, it's real personal. Each thing that I do is really important to me. I don't want to sell it to some jerk who lives in Long Island and who buys it because Ron [Feldman] told him.«²⁸⁰

In Köln lebte Terry Fox seit Mitte der 1990er Jahre bis zu seinem Tod im Jahr 2008. Zuvor hatte er nur in einer anderen Stadt vergleichbar lange Halt gemacht – wenn auch mit Unterbrechungen: in San Francisco (1963 bis 1978).

In einem Interview äußerte sich Terry Fox 1999 über die Orte, an denen er bis dahin gelebt hatte, und über Köln:

»[TF:] [...] If you go East you have the commercial centres and the art galleries. If you go West you are in an aerobicinstitute or Zenmonasteries.

[JLS:] Was this of any significance for you?

[TF:] No. But I was doing very well in San Francisco. I had been there for ten years and it was time for a move. I met Robert Frank when he filmed the *Starvation Show* in San

²⁷⁶ Kritische Stimmen gab es zur kuratorischen Entscheidung, Video-Arbeiten aus den 1970er Jahren in zeitgemäßen Dimensionen, d.h. großformatig projiziert, zu präsentieren (Berlin). Problematischer erscheint mir, dass bei einzelnen Video-Bändern der Status des Objekts nicht klar wurde. So war während eines Symposiums in Bern 2017 ein Videoband zu sehen, das u.a. Probeaufnahmen zu einer Videoarbeit enthält, d.h. dokumentarischen Wert besitzt, aber vom Video (als Werk) zu unterscheiden ist. In der Sammlung des UC Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive ist in Datenbankeinträgen ersichtlich, dass zu *The Rake's Progress: In the Service of Art* («Conceptual art work», 13. Mai 1971) vier unterschiedliche Fassungen existieren: »There are four videotapes of the making of this work: Session tape #1, Session tape #2, Session tape #3, Final copy.« »Session tape #1« enthält Aufnahmen, die den Aufbau für ein künstlerisches Video (das Werk) enthalten, die zwar atmosphärisch die 1970er Jahre aufleben lassen und Beteiligte zeigen (u.a. George Bolling, Larry Fox und Lydia Modi-Vitale), aber unter dem Stichwort der Dokumentation zu behandeln wären: »This is the set-up for a conceptual art piece. Four people are in a studio in San Francisco: Terry Fox, the video cameraman George Bolling, an unidentified still cameraman and Lydia Modi-Vitale. A radio plays rock music in the background. The three men set up a video camera in front of a window and experiment with position and focus.«, Datenbankeinträge zu *The Rake's Progress* [Dokument]. Der anwesende Photograph war Larry Fox [Anm. LS]. Auch im Ausst.-Kat. Berlin 2015 wurde Abbildungsmaterial publiziert, das die Aufbauarbeiten für das eigentliche Video-Werk *The Rake's Progress* zeigen, vgl. Ausst.-Kat. 2015, S. 75. Siehe dazu auch die detailreiche Einzelwerkuntersuchung zu den Videobändern von *The Rake's Progress: In the Service of Art* von Steve Seid, vgl. Seid 2015 (1976), S. 287, S. XIX/Anhang (dt.) und Seid 2010.

²⁷⁷ Siehe dazu vor allem die bemerkenswerten Texte von Michael Glasmeier: Glasmeier 2018, Glasmeier 2016 und Glasmeier 2016a.

²⁷⁸ Zum Thema des Reisens siehe Steib 2018.

²⁷⁹ Lewallen/Fox 1991 [Interview].

²⁸⁰ Ebd.

Francisco, from where I accompanied him to New York. I moved back to San Francisco and to New York again. I stayed there for a while. Then I got the DAAD grant that brought me to Berlin. From Berlin I moved to Naples. From Naples to Florence, from Florence to Liège. I like to move a lot but it is hard to have a regular existence that way. Finally I am in Cologne since four years. That is long. Should I move? I like to stay here, I am happy here, and go to places. It is central and I really like the city.«²⁸¹

Arnold Dreyblatt, Freund und Künstlerkollege von Terry Fox, vermutete 2015:

»Having had little formal education in the arts, Terry was mostly self-educated and he maintained a complex relationship to the artistic community. He matured as an artist in a world of galleries and exhibitions, where his work was often bought and sold – yet he longed for distance from the commercial urban centers. He gravitated to Europe again and again, most often to Italy, where he had lived in his youth. His decision to move to Liège, Belgium from Florence in the 1980s reflected a desire to have the best of both worlds: a site near the cultural centers of Northern Europe and the chance to remain invisible in a marginal working-class city (with a large Italian population) and most importantly, to be left alone.«²⁸²

Zwei Anekdoten oder *Geschichten* (Wilhelm Schapp) enger Vertrauter lassen erahnen, welche marginale Formen die Kunst von Terry Fox annehmen konnte. Zunächst Arnold Dreyblatt über eine Phase, in der die beiden als Nachbarn in Lüttich/Liège lebten:

»I lived next door, and I often visited in the late morning for an espresso. Terry would create ensembles of found objects, collected from the abundant flea markets in a city filled with the unemployed. The items would be arranged as in a rebus, as pseudo-relics, or as optical puzzles. I would notice them in the corners of the kitchen, or in his library – yet they had always disappeared when I visited the following day. I would prod him about the whereabouts of a no longer visible work, only to be answered, ›Oh, yes, that one – I made that only for myself.«²⁸³

Ron Meyers erinnert sich auf ähnliche Weise an die Zeit, in der sich Terry Fox im Rahmen eines Künstlerstipendiums 2006 in Worpswede aufhielt:

»On first arriving at Terry's studio, I can see he's been busy. It looks like there are 3 stunning, brand new sculptures sitting on the radiator pipes under the windows: 3 bulky rectangular blocks of peat, with skins of pale green velvety moss, 2 of them having small objects on top (one a striped, coiled snakeskin; the other a leaf, attached to a twig with 2 berries, that resembles a standing figure). ›Wow, Terry (I say), these are beautiful!‹ Terry says: ›No, that's not art, those are just something personal. I have something else in mind.«²⁸⁴

²⁸¹ Schröder/Fox 1999, S. 203, 205 [Interview].

²⁸² Dreyblatt 2015, S. 20f. [Künstlertext].

²⁸³ Ebd., S. 21.

²⁸⁴ Meyers 2014, unpag. [Künstlertext].

Torfstücke, Moos, Schlangenhaut, ein Zweig und Beeren: Die Materialien, die Terry Fox für seine Alltags-Objekte nutzte, die er nicht als Kunst verstanden wissen wollte, zeigen einmal mehr, dass er sich sehr direkt von dem beeinflussen ließ, was ihn umgab.

Terry Fox und die Kunst der kalifornischen Bay Area

Nicht New York als das damalige Zentrum der Kunst war prägend für Terry Fox' künstlerische Entwicklung, sondern die kalifornische Bay Area, vor allem San Francisco, eine Stadt, über die Tom Marioni urteilt: »It is not a good place for an art career, but it is a good place to live and work. There is no need to worry about the art market because there isn't any.«²⁸⁵

Die Kuratorin Constance M. Lewallen äußerte sich in einem Interview zur kalifornischen Kunst der 1960er und 1970er Jahre, »before art was about the market«:

»There was a collective and pervasive sense of freedom, especially in California, partly because there really was no infrastructure, or much of any kind of critical response, which in some ways worked to the artists' advantage. They had freedom to do what they wanted, to be playful and inventive with new materials and mediums.«²⁸⁶

Wie stark der Kunstmarkt sich auf die Wahrnehmung von Kunst auswirkt, lässt sich an der Biographie von Terry Fox exemplarisch ablesen. Vergleicht man die Lebensläufe auch anderer Künstler der Westküste (Tom Marioni, Howard Fried, Paul Kos, William T. Wiley) mit denjenigen von »New York based artists« wie Vito Acconci und Dennis Oppenheim, zeigen sich nicht nur kunstmarktmanente Unterschiede. An der Westküste sind die »namhaften« Künstler zumeist u.a. Chris Burden, Paul McCarthy, Bruce Nauman und John Baldessari. Die in Kalifornien lebenden Künstler, die seit Ende der 1960er Jahre zu Terry Fox' Freunden und Kooperationspartnern zählten, sind hingegen in Europa nahezu unbekannt.

Museen entdeckten zeitweilig die »Kunst aus Kalifornien« für sich, die aus Anlass von Gruppen- und Wanderausstellungen wie eine Marke beworben wurde, sowohl in den Vereinigten Staaten wie auch in Deutschland: *Conceptual Art From California*, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, 2008 (kuratiert von Kathrin Becker); *Looking for Mushrooms – Auf der Suche nach...Beat Poets, Hippies, Funk, Minimal Art. San Francisco 1955–1968*, Museum Ludwig, Köln, 2008/2009 (kuratiert von Dr. Barbara Engelbach, Friederike Wappler und Hans Winkler); *Under the Big Black Sun: California Art 1974-81*, MOCA, Los Angeles, 2011/2012 (kuratiert von Paul Schimmel); *State of Mind: New California Art circa 1970*, Orange County Museum of Art (OCMA) und University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (BAM/PFA), 2011–2013 (kuratiert von Constance M. Lewallen und Karen Moss); *The Whole Earth. Kalifornien und das Verschwinden des Außen*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2013 (kuratiert von: Diedrich Diederichsen und Anselm Franke).

²⁸⁵ Marioni 2007, S. 25 [Künstlertext].

²⁸⁶ Lewallen/Bui 2013, unpag. [Interview].

Die Ausstellungsreihe *Pacific Standard Time*²⁸⁷ (2011/2012) stellte Los Angeles ins Zentrum des Interesses an kalifornischer Kunst. Die Kunstszene San Franciscos wurde in der Berichterstattung teils nicht einmal erwähnt.²⁸⁸

Labyrinthische Strukturen

In Terry Fox' Werk lässt sich ab 1972 bis hin zu seiner letzten, erst nach seinem Tod realisierten Ausstellung/Installation das Labyrinth in vielfältiger Form als Metapher entdecken. Die labyrinthischen Strukturen, die ihn interessierten, waren nicht im Sinne eines Irrgartens zu verstehen.

Der vielfach thematisierte Bezug zum Bodenlabyrinth der Kathedrale von Chartres, den Terry Fox selbst stets betonte, lässt bisher unbedacht, dass er sich indirekt auf eine aus der griechischen Mythologie stammende Vorstellung bezog, die Umberto Eco als das klassische, lineare Labyrinth beschrieben hat:

»Als Theseus das Labyrinth von Kreta betrat, mußte er keine Wahl treffen: er konnte nicht umhin, das Zentrum zu erreichen und vom Zentrum aus den Weg hinaus zu finden. Deshalb mußte auch der Minotaurus im Zentrum sein, nämlich um die ganze Sache ein bißchen aufregender zu gestalten. Ein solches Labyrinth wird von einer blinden Notwendigkeit beherrscht. [...] es ist ein Knäuel, und wenn man ein Knäuel aufwickelt, erhält man eine ununterbrochene Linie. In einem solchen Labyrinth ist der Ariadnefaden völlig sinnlos, man *kann* ja gar nicht in die Irre gehen: Das Labyrinth selber ist der Ariadnefaden.«²⁸⁹

Der Labyrinth-Forscher Hermann Kern, mit dem Terry Fox bekannt war, hat die spezifische Gangführung des Bodenlabyrinths von Chartres unter anderem in Labyrinth-Darstellungen in Handschriften (seit dem 10. Jahrhundert), in Kirchen-Labyrinthen (seit dem 12. Jh.) und Rasen-Labyrinthen (seit dem 13. Jh.) nachgewiesen.²⁹⁰ Diese »christianisierte« Form des Labyrinths nach dem »Typ Chartres« (elf Umgänge) ist also über mehrere Jahrhunderte an unterschiedlichsten Orten zu finden, seine Besonderheit aber ist die ›Blüte‹ in seinem Zentrum, deren ursprüngliche Funktion und Bedeutung Rätsel aufgibt.²⁹¹ Den Labyrinth-Darstellungen nach dem »Typ Chartres« ist zu eigen, dass sie sich weitestgehend im Zweidimensionalen abspielen – mit einigen reliefartigen Ausnahmen. Die unüberwindbaren Wände existieren nur in der Vorstellung der Menschen: Ohne diese Imaginationsleistung bleibt auch das Bodenlabyrinth der Kathedrale von Chartres ein

²⁸⁷ »Pacific Standard Time began in 2002 as a Getty initiative to recover the historical record of art in Southern California. Fueled by a series of Getty grants, it grew into a region-wide collaboration between more than 60 cultural institutions, culminating in a series of exhibitions and events from October 2011 to April 2012 across Southern California called Pacific Standard Time: Art in L.A. 1945–1980.«, Pacific Standard Time 2012 [Web].

²⁸⁸ Das J. Paul Getty Museum legte beispielsweise den Schwerpunkt (kunstmarktfreundlich und publikumswirksam) auf Malerei und Skulptur im gewohnten Sinne. Vgl. Pacific Standard Time 2012a [Web].

²⁸⁹ Eco 1989, S. 105.

²⁹⁰ Kern 1982, S. 211. Siehe auch Seegers 2018.

²⁹¹ Dass sich dort eine Minotauromachie befunden hat, hält Hermann Kern für nicht haltbar. Kern 1982, S. 225. Die älteste Darstellung eines Labyrinths nach dem Typ Chartres, die er nachweisen konnte, stammt aus einer Sammelhandschrift aus dem Kloster Saint-Germain-des-Prés, Paris, und entstand zwischen dem 9. und 11. Jahrhundert. Die Zeichnung hat einen Durchmesser von weniger als 20 Zentimetern und in ihrem Zentrum ist ein »teufelsartiger Minotaurus« dargestellt. Die Zeichnung ist umgeben von einer weiteren Figur und einem erläuternden Text. Überraschend ähnelt diese Kombination zwischen Text und Bild der Art und Weise, wie TF Zeichnungen umsetzte.

illustrativer Steinteppich. Platten-Umgangs-Labyrinth finden sich allein in Nordfrankreich, und in einigen Kathedralen setzten sich ihre Baumeister mit dem Labyrinth ein eigenes Denkmal; auch das Labyrinth von Chartres könnte nach Hermann Kerns Einschätzung ein solche Funktion als Denkmal enthalten haben:

»Daidalos heißt so viel wie ›kunstfertig‹; in dem berühmten Erfinder des Labyrinths, der Axt, Säge und anderer Tischlerwerkzeuge, der auch für sich und seinen Sohn Ikaros Flügel bauen kann, haben wir also die Personifizierung aller Eigenschaften vor uns, die ein Künstler und Architekt braucht: Vorstellungsvermögen, Erfindungsgabe und die Fähigkeit zu handwerklicher Realisierung.«²⁹²

Obwohl Terry Fox sich ein ganzes Jahrzehnt seines künstlerischen Lebens intensiv bis exzessiv mit dem Chartres-Labyrinth auseinandergesetzt hat, zog er mit seiner künstlerischen Forschung enge Bahnen, mit denen er nah am eigenen Leben blieb und die Kathedrale von Chartres als recht isoliertes Phänomen betrachtete. Mit den umfassenden und detaillierten Forschungen eines Hermann Kern kann sein Zugang nicht konkurrieren. Hierin könnte ein Grund dafür liegen, dass der Labyrinth-Spezialist versteckt auf Seite 446 seiner äußerst materialreichen Publikation über *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds* 1982 herbe Kritik an zeitgenössischen Künstlern, die sich das Labyrinth als Thema ihrer Kunst zu eigen gemacht haben, äußerte. Auch Terry Fox kam nicht gut weg. Seit den 1960er Jahren beobachtete Hermann Kern eine Zunahme an Labyrinth-Arbeiten in der zeitgenössischen Kunst; von vorrangig englischen und US-amerikanischen Künstlern seien ihm 50 einschlägige Werke bekannt:

»Der Großteil dieser Produktion ist unbedeutend, als Wiederholung, Variation, Paraphrase eines alten Themas künstlerisch belanglos, zum Teil auch ärgerniserregend. Die meisten Künstler haben sich auf eine unproduktive Konsumentenhaltung beschränkt, glaubten eine Form für sich reklamieren zu dürfen, die sie weder erfunden noch verstanden haben. In die Beziehung zwischen Künstler und Publikum kommt ein Moment der Unechtheit und der Verlogenheit insofern, als wir einer Künstler-Signatur immer die Erklärung des Künstlers entnehmen dürfen, er habe eine eigene geistige Leistung geschaffen – was hier eindeutig nicht der Fall ist.

Das Unbehagen sitzt aber noch tiefer, beschränkt sich nicht auf individuelle Fehlgriffe, sondern bezieht sich auf die ganze Situation. Im Labyrinth haben wir ein uraltes Symbol vor uns, eine kollektive, anonyme Formulierung, geprägt und mit Bedeutungen angereichert durch Hunderte von Generationen. Demgegenüber steht unsere moderne Vorstellung vom individuellen, freien, aus sich heraus schaffenden und nur sich selbst verantwortlichen Original-Genie als Künstler. Kollektive, anonyme Erfahrung und individuelles Suchen stoßen aufeinander. [...]

Das Labyrinth als Ganzheitsfigur ist kaum transformabel. Variationen innerhalb der vorgegebenen Gestaltungsgesetze bieten nichts Neues, sind also uninteressant; und wenn die Form in Einzelteile aufgebrochen wird, dann ist sie eben kein Labyrinth mehr. In diesem Sinne stehen die Arbeiten von Terry Fox [...] als Umsetzung solcher Einzeldaten nur in äußerlichem, relativ willkürlichem Bezug zum Labyrinth, dessen ganzheitsstiftende Funktion auf der Strecke bleibt.

Abgesehen von diesen formalen Gesichtspunkten: Im Labyrinth hat sich eine Gemeinschaft gesehen und erkannt, nicht das einzelne Individuum – daher das Scheitern

²⁹² Ebd., S. 271. Siehe dazu auch Tobler 2018, S. 70.

beim Versuch, diese kollektive Formulierung zur eigenen, notwendigerweise individuellen künstlerischen Geste zu transformieren. Die Kraft einer einzelnen Person reicht hierfür nicht aus. Immerhin waren für die beiden einzigen nennenswerten Transformationen des Labyrinths – zur römischen Stadt, sowie Christianisierung von Form und Vorstellung im 9./10. Jahrhundert – das Potential, die Schub- und Erfindungskraft einer großen, universell verbreiteten religiösen Kultur erforderlich.«²⁹³

Ist dieser Unmut von Hermann Kern berechtigt? Macht es sich ein Künstler zu leicht, ein ambivalentes Symbol²⁹⁴ zu einer höchst persönlichen und zugleich universellen Metapher zu erklären? Die Labyrinth-Werke von Terry Fox gehören zu den bekannteren in seinem vielgestaltigen Werk. Dies könnte daran liegen, dass sie auf Antrieb zugänglicher scheinen – eben da sich der Künstler darin ein allgemeines Symbol der Kulturgeschichte aneignete und mit individuellen Erfindungen anreicherte. Nähert man sich ihnen allerdings im Detail, so verschließen sich viele ebenso schnell wieder einem zügigen Verständnis. Einzelne Werke, nicht nur aus dieser Werkphase, lassen sich erst aus einem Gesamtverständnis für Terry Fox' Werk heraus beurteilen. Ein Haken an Hermann Kerns Kritik: Er betrachtet die Labyrinth-Werke des Künstlers isoliert und bringt sie nicht in Verbindung mit dem Gesamtwerk. Um die »eigene geistige Leistung« des Künstlers zu erkennen, ist dies jedoch nötig. Ansonsten ist es durchaus möglich, durch die Vielzahl an Anspielungen und Bezügen, das Werk als ein eklektizistisches Wirrwarr misszuverstehen. So hat sich Terry Fox zum Beispiel auch mit den Kreuzgedichten von Hrabanus Maurus (Mainz um 776–856 Mainz) auseinandergesetzt.²⁹⁵ Ob er wusste, dass sich in unterschiedlichen Fassungen von dessen *De rerum naturis*, einer »Pergamenthandschrift des enzyklopädischen Werkes über das Weltall«, unter anderem eine Darstellung eines Labyrinths mit elf Windungen²⁹⁶ befand, ist nicht bekannt. Hrabanus Maurus, Abt des Klosters Fulda und späterer Erzbischof von Mainz, war »einer der bedeutendsten Gelehrten des 9. Jahrhunderts«.²⁹⁷ Von Hrabanus Maurus' *Liber de laudibus sanctae Crucis* wurde 1972 in Graz ein Faksimile veröffentlicht. Auch Terry Fox war im Besitz eines solchen Faksimiles dieses Figurengedichtzyklus mit 28 Kreuzgedichten.²⁹⁸ Die rasterartige Struktur dieser Gedichte und ihr Spiel mit Hervorhebungen zeigt verblüffend, wie sehr sich Terry Fox von ihnen für seine Zeichnungen und Drucke inspirieren ließ. Zugleich ist die zeitlose Qualität der historischen Kreuzgedichte als Mischwesen aus Text und Bild erstaunlich.

Es zeigt sich, dass Terry Fox ein Eklektiker im positiven Sinne war. Dementsprechend facettenreich sind die Anspielungen und Bezüge, die in seinen Werken stecken. Sie reichen von der Antike bis in die Gegenwart des Künstlers und über seinen Tod hinaus bis in gegenwärtige Lebenswelten.

Immer wieder gern in Ausstellungen integriert wird die Video-Arbeit *Children's Tapes* (1974), über die Matthias Osterwold schreibt:

²⁹³ Kern 1982, S. 446f.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 447f.

²⁹⁵ Siehe dazu Glasmeier/Meyers/Seiffarth 2018.

²⁹⁶ Hermann Kern vermutet, dass »der Zeichner ganz offensichtlich den Typ Chartres zeichnen wollte, dabei aber mehrfach verunglückt ist.«, Kern 1982, S. 158.

²⁹⁷ Krenn 2012, unpag.

²⁹⁸ Bildlegenden, Kunstmuseum Bern, 2017 [Dokument]. Ich danke Seraina Renz für die produktive kollegiale Kommunikation und Zusammenarbeit an den Werkinformationen für die Ausstellung zu TF in Bern (2017).

»34 höchst spannende, unterhaltsame und lehrreiche Filme für seinen [Terry Fox'] kleinen Sohn, in denen mit immer gleichen, einfachen Elementen – Löffel, Gabel, Schüssel, Wasser, Kerze, Streichhölzer, Stoffstücke etc. – verblüffende physikalische Phänomene, Experimente und Tricks im Close Up gezeigt werden. Die schwarz-weißen Filme haben keinen Ton, sind aber voller Spannung, weil man auf die Pointe der demonstrierten Prozesse, das jeweilige ›Ereignis‹ wartet, und man glaubt es auch zu hören.«²⁹⁹

Was häufig unerwähnt bleibt, ist, dass diese Video-Serie im Kontext von Terry Fox' künstlerischer Untersuchung des Bodenlabyrinths der Kathedrale von Chartres entstand und die Zahl 34 hierauf Bezug nimmt. Die *Children's Tapes* existieren nur noch in einer gekürzten Version, so dass das Originalerlebnis, das vor allem Kinder Mitte der 1970er Jahre erfahren konnten, nicht mehr wiederholt werden kann. Auch die veränderten Wahrnehmungsgewohnheiten spielen hier eine Rolle, so dass ein Kunstwerk wie dieses weniger als statisches Objekt aufgefasst werden sollte als vielmehr als eine zeitspezifische, dem Entstehungszusammenhang gemäße künstlerische Äußerung, die immer auch Aspekte, die landläufig mit der Aktionskunst verbunden werden, in sich trägt: Die ›Performance‹, die die Video-Bänder 1974 im Ausstellungsraum vollführten, ist mehrere Jahrzehnte später eine andere. War die Videotechnik damals ein neues, neugierig machendes Medium, das viele Künstler nutzen wollten, muss ein Video-Band inzwischen als historisches Dokument bewahrt werden und stellt vor allem auch Restauratoren vor Herausforderungen. Terry Fox nutzte die Technik nicht methodisch, sondern eher zufällig. Wie in der Malerei erschienen ihm auch im Bereich der Videokunst die Einschränkungen, die ein Künstler sich durch die Standards eines einzelnen Mediums auferlegt, als hinderlich.

²⁹⁹ Osterwold 1999, S. 23f.

IV. Die Konstruktion eines Gesamtwerkes

»Der *Catalogue raisonné* steht für ein [...] von der Vernunft geprägtes System (›raisonné‹).«³⁰⁰

Johannes Zahlten

Thomas Ketelsen ist einer der wenigen Kunsthistoriker, der unter dem Titel *Künstlerviten. Inventare. Kataloge. Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis*³⁰¹ in drei Teilen (»Die Lehre des Giorgio Vasari«, »Das Kunstkammer-Inventar« und »Der Katalog«) anhand von Beispielen aus dem 16. bis 18. Jahrhundert die Komplexität dieser Entwicklungen herausgearbeitet hat. Mit Bezug zu Schriften von Julius von Schlosser (1866–1938) und Heinrich Klapsia (1907–1945) werden dabei unter anderem die juristischen Wurzeln der Erstellung von Inventaren rückverfolgt.³⁰² Der »urkundliche Charakter«³⁰³ des Inventars kann Rechtsstreitigkeiten unter Erben vorbeugen. Thomas Ketelsen spricht über die juristischen Inventare hinaus auch die Bedeutung des »Amateurinventars« an.³⁰⁴ Die »Zweckbestimmung« sei dabei ebenfalls »das Wiederauffinden und Reidentifizieren der im Inventar verzeichneten Gegenstände«.³⁰⁵ In diesem Zusammenhang wird bereits der Begriff der »Beschreibung« betont. Die Inventarisierung ist in ihren Ursprüngen an Reichtum und Macht geknüpft.³⁰⁶ Während der Auslöser zur Erstellung eines Inventars der »Tod eines Fürsten«³⁰⁷ und daran anschließende machtpolitische Veränderungen sein konnten, war es im Fall von Terry Fox der Tod des Künstlers.³⁰⁸

Blickt man auf die Geschichte des Inventars zurück, so wird überraschenderweise nicht allein dem herstellungstechnischen Detail oder der Datierung Aufmerksamkeit geschenkt. Während mittlerweile die Konsistenz der Daten das entscheidende Stichwort in der Erstellung einer stabilen (digitalen) Datenbank ist, war ursprünglich im Kunstkammer-Inventar das Beschreiben von größter Wichtigkeit.³⁰⁹

³⁰⁰ Zahlten 2004, S. 13.

³⁰¹ Dissertation Universität Hamburg 1988/Ammersbek bei Hamburg 1990.

³⁰² »Die Aufrichtung eines Inventars ist daher in den meisten Fällen Bestandteil einer umfassenderen Rechtshandlung. [...] So erfahren wir aus einem dem Testament Ferdinands I. (1503-1564) beigelegten Kodizill, daß Ferdinand zur Regelung der Erbschaftsangelegenheiten ein Inventar hat aufrichten lassen.«, Ketelsen 1990, S. 103.

³⁰³ Ebd., S. 104.

³⁰⁴ Thomas Ketelsen zitiert in diesem Zusammenhang Heinrich Klapsia: »Auch hier bildet die Übersicht über die Vielzahl der Objekte den Ausgangspunkt, doch begnügt man sich nicht mit einer rein administrativen Ordnung, sondern die Einzelobjekte sind so beschrieben, daß neben allem materiellen zugleich wissenswertes und merkwürdiges einbegriffen wird.«, ebd.

³⁰⁵ Ebd.

³⁰⁶ »Mit den Inventaren der ›Kunst-Kammern‹ in dem ›Schloss und Vohstunge zu Dresden‹, der ›grossen Kunstcamer‹ auf dem ›schlosz Ombras‹, der Münchner ›KunstCamer‹ und der ›Röm:Kay:May: Kunst-Cammer‹ zu Prag liegen uns die Zeugnisse einer archivalischen Praxis vor, die schon im 16. Jahrhundert auf eine lange Tradition hat zurückblicken können. Der Sitz der päpstlichen Kurie, der sakrale Raum der Kirche – nach Schlosser die erste Form eines ›öffentlichen Museums‹ – oder der Raum der geistlichen Schatzkammer bildeten seit jeher den institutionellen Rahmen, in dem sich die Technik des Inventarisierens über Jahrhunderte hinweg hat ungestört entfalten können.

Durch die gewaltige Anhäufung von Wert- und Kunstgegenständen fand diese Technik auch bald Einlaß in den Höfen und Residenzen der weltlichen Macht.«, ebd., S. 105.

³⁰⁷ Ebd., S. 106.

³⁰⁸ Aus der Frage heraus, wie das Gesamtwerk von TF langfristig sichtbar und zugänglich gemacht werden könnte, wurde die Idee einer Erstellung eines Gesamtwerkverzeichnisses geboren, die der Künstler bereits zu Lebzeiten verfolgt hatte, jedoch nicht mehr realisieren konnte.

³⁰⁹ »Das Eingangsprotokoll des Münchner Inventars erfaßt, wie das der anderen Inventare auch, den genauen Ort und den Zeitpunkt der Handlung, das ›Wann‹ und das ›Wo‹. Auch wird die dem Inventar zugrunde liegende Handlung näher charakterisiert. Diese bestimmt sich als ›Beschreibung‹ aller der Dinge, die in dem räumlichen Gefüge der Kunstkammer ›zusehen und zufinden‹ sind. Das Inventar hat eine erschließende Funktion. Es macht etwas sichtbar,

Die lateinischen Bedeutungsebenen (*invenire*) des Antreffens und Erfindens, auf die auch Thomas Ketelsen hinweist, lassen im Begriff der Inventarisierung anklingen, dass auch Zufall und Konstruktion dabei mitmischen. Thomas Ketelsen differenziert zwischen vier »Praktiken«, die bei der Erstellung des Inventars einer Kunstkammer zur Anwendung kamen:

- »1) das Entwerfen eines räumlichen Schemas, das den Raum der Kunstkammer von seiner Lage und Ausrichtung her erfaßt und übersichtlich strukturiert;
- 2) das Erstellen eines Relationsgefüges, das die räumliche Beziehung der zu inventarisierenden Dinge untereinander festlegen hilft;
- 3) das Identifizieren und Beschreiben der einzelnen Dinge;
- 4) die fortlaufende Numerierung der einzelnen Inventareinträge.«³¹⁰

»Das Beschreiben der Dinge«, dem Thomas Ketelsen ein Unterkapitel widmet, ist diejenige Praktik, welche auf ein künstlerisches Gesamtwerk wie das von Terry Fox übertragen werden kann.³¹¹ Seit jeher hatte die Tätigkeit des Inventarisierens eine historische Komponente in dem Sinne, dass sie an einen Autor, dessen Beruf und die Zeit, in der er lebt, geknüpft ist.³¹² Thomas Ketelsen hat herausgearbeitet, auf welche Weise der Inventarisierende eine Distanz zu dem von ihm beschriebenen Gegenstand zu wahren versuchte, um seiner Aufgabe gerecht zu werden.³¹³

Johannes Zahlten machte auf die Unterschiede zwischen Inventaren mit juristischer Zielsetzung und solchen, die private Sammelleidenschaften dokumentieren, aufmerksam.³¹⁴ Für die Arbeit zu Terry Fox waren zudem zwei Essays aus dem Jahr 2005 von Peter J. Schneemann anregend: »Mapping the Site. Der Anspruch des Ortsspezifischen als Herausforderung für die kunsthistorische Dokumentation«³¹⁵ und »Eigennutz. Das Interesse von Künstlern am Werkkatalog«³¹⁶.

was für sich Bestand hat (die Vielzahl der Dinge), was aber ohne den Vorgang des Inventarisierens im Dunkel der Kunstkammer verborgen bleiben würde.

Die Eingangsprotokolle anderer Kunstkammer-Inventare erinnern ebenfalls an die ursprüngliche Bedeutung des Wortes ›invenire‹: darauf kommen, antreffen, finden, erfinden.«, ebd., S. 107.

³¹⁰ Ebd., S. 108.

³¹¹ Die anderen drei Punkte müssen vernachlässigt werden, da sie eng an die räumliche Struktur einer Kunstsammlung bzw. -kammer gebunden sind, die der Zusammensetzung des Fox'schen Werkes zu unähnlich ist.

³¹² »Das Münchner Eingangsprotokoll verweist unmittelbar auf den programmatischen Gehalt, der dem Ausdruck ›Beschreibung‹ im Kontext der Inventur zukommt. Das aufgerichtete Inventar ist identisch mit der Beschreibung aller Dinge, die ›Beschreibung‹ aller Dinge ist das Inventar: ›Inventarium oder Beschreibung‹. Darüber hinaus bezeichnet der Ausdruck eine besondere Verfahrensweise, die, wie im Fall der ›Viten‹ Giorgio Vasaris, an einen historischen Autor gebunden ist: ›(...) Beschriben durch Joan Baptista Ficklern, der Rechten Doctorn Fürstl: Dhtl: in Baijrn hofrhat zu München‹. Schon der Hinweis auf die Profession des Autors gibt Auskunft über die inhaltliche Gewichtung seines Tuns.«, ebd., S. 113.

³¹³ Thomas Ketelsens Beispiel ist ein Spiegel: »In der Beschreibung des Spiegels, der besonderen Gegenstandsspezifizierung und Erfassung seiner Merkmale, wird eine Bewegung sichtbar, die zugleich den Schein reiner Objektivität erzeugt. Denn die Beschreibung stiftet keine Beziehung zwischen dem beschriebenen Gegenstand, dem Spiegel, und dem Inventarisierenden. [...] Die zur Charakterisierung der einzelnen Inventareinträge verwendeten Ausdrücke dürfen daher nicht wertend verstanden werden; sie beschreiben eine bestimmte Form der Auseinandersetzung mit einem Gegenstand, dessen materielle Existenz unbefragt als das Zugrundeliegende (›subjectum‹) vorausgesetzt wird.«, ebd., S. 116.

³¹⁴ »Abgrenzend zu Inventaren als beschreibenden Verzeichnissen, die im juristischen Sinn Besitzverhältnisse sichern oder Erbnachlässe regeln, hat man den Begriff ›Amateurinventare‹ (Klapsia) vorgeschlagen, ›da sich in ihnen die Liebhabereien einer Persönlichkeit spiegeln‹. Über eine reine Auflistung der Gegenstände hinausgehend, besitzen sie – zum Teil mit Abbildungen versehen – einen höheren Quellenwert, geben Hinweise zu geistesgeschichtlichen Zusammenhängen und den Interessen der Sammler, gehören so in die Vorgeschichte der modernen Kataloge.« Johannes Zahlten macht drei Vorstufen der Entwicklung aus: »Religiöse Anfänge im Spätmittelalter«, »Profane Systematisierungen in Renaissance und Barock« und die »›Morgenröte‹ des bebilderten Katalogs im 18. Jahrhundert«. Der mit Abbildungen ergänzte Katalog als Handwerkszeug zum Besuch von und für die Recherche in Sammlungen hat sich schließlich durchgesetzt. Vgl. Zahlten 2004, S. 12.

³¹⁵ Schneemann 2005.

³¹⁶ Schneemann 2005a.

Peter J. Schneemann charakterisiert die Kunstgeschichte als Wissenschaft, die primär beschreiben und dokumentieren und sich dabei seit der Aufklärung daran gewöhnt habe, eine »stabile Objektstruktur mit eindeutigen Grenzen« zu konstituieren und zu inventarisieren. Der »Grundparameter der Kunstgeschichte« sei nach wie vor der des Objekts. Vor diesem Hintergrund würden Werkverzeichnisse erstellt und »die Art und Weise, wie wir über Kunstobjekte sprechen und ihre Eingliederung in eine Museumssammlung vornehmen«, geprägt. »Künstlerischen Formen«, »die den Werkbegriff nicht länger als Objektbegriff fassen, sondern explizit prozess- und kontextorientierte Strategien ausbilden«, begegne die Kunstgeschichte hilflos, ihre »Beschreibungs- und Klassifikationsinstrumentarien« hinken dem »Anspruch des Kontextbegriffes« und der »Entwicklung neuerer künstlerischer Praxis« hinterher.³¹⁷ Besonders die folgende Passage fasst das Dilemma, in dem sich Verfasser eines Werkkatalogs zu einem Werk wie demjenigen von Terry Fox befinden, zusammen:

»Modelle zur systematischen Aufnahme von Performancekunst fehlen ebenso wie Ansätze einer Dokumentation von Kunst, die Werk- und Rezeptionsprozesse durchlässig werden lässt. Immer stärker ist ein Widerspruch zu erkennen zwischen progressiver Theorieproduktion auf der einen Seite und institutioneller kunsthistorischer Praxis auf der anderen.«³¹⁸

Die Kunstgeschichte habe nicht nur das Objekt zum Parameter erklärt, sondern mehr noch das ›Werk‹ aus seiner ursprünglichen Umgebung (z.B. Atelier, Kirche, Privatraum) herausgelöst und in den White Cube verschoben. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Terry Fox immer wieder Räume nutzte, die diesem Klischee gerade nicht entsprachen. Dennoch besteht auch für sein Werk eine Gefahr, die Wolfgang Kemp pointiert reflektiert hat:

»Hat man das Werk erst einmal vor die weiße Wand gehängt, fühlt man sich aufgerufen, die Leere mit eigenen Mitteln zu füllen. Je ärmer der reale Kontext geworden ist, desto reicher und farbiger darf der Kontext in seiner übertragenen Bedeutung ausfallen: als stilistisches, ikonographisches, sozialgeschichtliches usw. Referenzsystem.«³¹⁹

Das Objekt als »Grundparameter« (Peter J. Schneemann) und das Einzelwerk als »gängige Orientierungsgröße« (Wolfgang Kemp) sind auch im Werk von Terry Fox präsent. Doch gibt es ebenso kleinere und vielfältigere Einheiten aus künstlerischem und dokumentarischem Material, das bewahrt werden will.³²⁰ Das Einzelwerk sieht Wolfgang Kemp als ein historisches »Produkt« von »Institutionen und Medien« (er nennt Museum, Restaurierung, Denkmalpflege, Photographie) und einer »Reihe von Methoden, die oft nur am isolierten und segmentierten Objekt fündig werden«³²¹

³¹⁷ »Die etablierten Klassifikationssysteme, Beschreibungs- und Indexmodelle sind noch immer auf die Identifikation und Dokumentation von Autorschaft, Entstehungsdatum, Masse, Material, und Technik ausgerichtet. Die Referenz ist ein Werk, das als statisches Objekt aufgefasst wird, sich in seiner Beschaffenheit, seinen Daseinsbedingungen, kurz: seiner Ontologie nicht verändert. Sein Entstehungsprozess gilt als abgeschlossen.«, ebd., S. 66f.

³¹⁸ Ebd.

³¹⁹ Kemp 1991, S. 99.

³²⁰ Komplex wird somit auch das Erfassen in digitalen Systemen: Nur wenn Daten eindeutig, in kleinste Entitäten zerteilt, strukturiert und mit präzisen Begriffen versehen verifiziert wurden, kann beispielsweise eine belastbare digitale Datenbank erstellt werden, auf deren Daten langfristig ein Zugriff gesichert ist. Ich danke Aleksander Marčić (Köln) für seine außerordentliche Geduld und unersetzliche Unterstützung in technischen Belangen der Datensicherung von TF' Werk/Nachlass.

³²¹ Kemp 1991, S. 89.

(Positivismus, Formalismus und Strukturalismus). Die Kunstgeschichte neige dazu, wie ihre »Hilfsmittel« Photographie und Diaprojektion, die »Umgebung« sowie die »Vor- und Nachgeschichte« eines Werkes zu ignorieren. Die Kunstphilosophie habe sich eingeschworen auf die »Inselhaftigkeit des Kunstwerks«. ³²² Unter Kontext versteht Wolfgang Kemp den »primären«, »originären«, »realen« Kontext eines Werkes, »das Kunstwerk in seiner Ortsbeziehung und Situationsbindung«. ³²³ Die »institutionelle Form des Kontextraubs« ist für ihn das Museum. ³²⁴ Mit dem Plädoyer für eine »Kunstgeschichte der Komplexität« im Hinterkopf wird die Konzentration auf den »primären« Kontext der Werke von Terry Fox zentral. Dass ein Bewusstsein für die »Ortsbeziehung« und »Situationsbindung« eines »Werkes« wiederum mehr Fragen als Antworten produzieren kann, zeigen zwei Beispiele aus »Leben und Werk« von Terry Fox – sind sie »primärer Kontext« oder nur Anekdote am Rande?

Tom Marioni erinnert sich an die Aktion *Alan Fish Drinks a Case of Beer* (1971/1984):

»[...] I tried to drink the whole case, but I only got as far as seventeen bottles. The bottles are record of the act, seventeen empty Beck's beer bottles upside down in a wooden case that has twenty four slots. I cheated, because two of the bottles were drunk by Howard Fried and Terry Fox, friends who showed up in the afternoon. I signed the bottles I drank and they signed theirs too.« ³²⁵

Es wird also eine Begebenheit beschrieben, die konventionelle Werkkategorien herausfordert. Wie ließe sich eine signierte Bierflasche im »Werk« eines anderen Künstlers sinnvoll »verzeichnen«? In einem zweiten Beispiel kommt die humorvolle Grundhaltung der Künstler ein weiteres Mal zum Ausdruck:

»Terry Fox had a French Deux Cheveaux [sic] that he had shipped back from Paris, where he had lived in the '60s. Our cars were equally matched in terms of drag racing. They were both like toy cars and we would drag race through town from one opening to the other. Then we would go back to our studios and work late on our own art.« ³²⁶

Ist eine solche Erinnerung eines Künstlerkollegen nun »primärer Kontext« zum Verständnis von Künstler und Werk oder nur eine Anekdote ³²⁷? Warum nicht eine solche *Geschichte* in die »Kunstgeschichten« zu Terry Fox integrieren? Warum millimetergenauen Maßangaben und objektivierenden Werkbetrachtungen mehr Aufmerksamkeit schenken als dem sozialen Entstehungszusammenhang?

³²² »Was mit »Art in context« und ähnlichen Reihen- und Buchtiteln gemeint ist, ist dann nicht der primäre, sondern der sekundäre, der Kontext von Gnaden der Kunstgeschichte.« [...] »Dagegen wäre eine Auffassung fruchtbar zu machen, welche den realistischen Sinn des Künstlers für das (Vor-) Gegebene als Größe in der Werkentstehung, als Aufbaufaktor des Werkes veranschlagt.«, ebd., S. 98.

³²³ Ebd., S. 89.

³²⁴ »Was man zuerst ohne Not aus Kirchen, Privathäusern und Anlagen holte, muß heute aus bitter notwendig gewordenen konservatorischen Gründen unter das schützende Dach der Kunstsammlungen.«, Kemp, S. 90. Mit »Kontext« meint Wolfgang Kemp nicht »Kontextualismus«, unter dem er gängige wissenschaftliche Ansätze versteht, »das, was man erst absichtlich beschnitten und konzentriert hat, dadurch zu entschädigen, daß man es in ein reiches Netz übertragener Kontextbeziehungen stellt und das Kunstwerk aus seinen historischen, sozialen, psychologischen, literarischen, kulturgeschichtlichen Verflechtungen erklärt.«, ebd.

³²⁵ Marioni 2007, S. 108f. [Künstlertext].

³²⁶ Ebd. S. 133f.

³²⁷ Den Begriff der Anekdote, im ursprünglichen Wortsinn »noch nicht Herausgegebenes, Unveröffentlichtes« (altgr. = ἀνεκδοτόν), wertete Daniel Spoerri bereits Anfang der 1960er Jahre mit seinem Künstlerbuch *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls* (*Topographie anecdotée du hasard*, Paris, 1962) auf. Anekdoten zeichnen sich u.a. durch eine treffende, humorvolle Charakterisierung einer Person oder Begebenheit aus und ließen sich mit diesen Eigenschaften für die Aktionskunst der 1970er Jahre in der Bay Area durchaus als dokumentarisches Instrument weiter untersuchen.

Ist es gar denkbar, eine Monographie auf Anekdoten, auf ›Einzelgeschichten‹ aufzubauen?³²⁸ Könnte aus der Geschichten-Philosophie des Wilhelm Schapp ein Ansatz für die Bewahrung von ephemeren Werkkonzepten destilliert werden?

Der Versuch, ein geeignetes Medium zu finden, um das Werk von Terry Fox im wahrsten Sinne erfassen zu können, hat eines sehr deutlich gemacht: Im Widerspruch zu Tradition und Beliebtheit des Formats Werkverzeichnis steht dessen kaum existente wissenschaftliche Reflexion. Wolf Tegethoff bezeichnete es als »eines der ältesten Publikationsmittel der Kunstgeschichte« und erklärte es in seiner Einführung zu einer Tagung zum Thema *Werkverzeichnisse der Moderne*³²⁹ im Münchner Zentralinstitut für unverzichtbar.³³⁰ Die Bedeutung des Mediums Werkverzeichnis lässt sich auch ablesen an Zusammenschlüssen wie dem *Institut für die Erstellung von Werkverzeichnissen*, Österreichische Galerie Belvedere³³¹, der *Catalogue Raisonné Scholars Association*³³² oder auch dem *Archiv für Künstlernachlässe der Stiftung Kunstfonds*.³³³ ZUCCARO, ein »modernes, konfigurierbares Informationssystem für die Geisteswissenschaften«³³⁴ (Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte), sei als Beispiel für den Versuch der Kunstgeschichte genannt, Daten in digitalen Projekten miteinander zu vernetzen und zu verknüpfen.

Einer der wenigen Kunsthistoriker im deutschsprachigen Raum, der Ziele und Probleme des Phänomens Werkverzeichnis reflektiert hat, ist wiederum Peter J. Schneemann. In einem Essay untersucht er unter dem Titel »Eigennutz. Das Interesse von Künstlern am Werkkatalog« Werkverzeichnisse, an denen Künstler maßgeblich mitgearbeitet haben oder deren Konzept komplett in Hand des Künstlers lag. Mit der Erarbeitung eines Catalogue raisonné werde nicht nur die »Grundlage der wissenschaftlichen Bearbeitung eines künstlerischen Werkes geschaffen«, sondern es finde zugleich eine »Würdigung« statt.³³⁵ Arbeite ein Künstler an der Erstellung mit, so stelle er das »Einzelwerk in den Kontext des eigenen Gesamtwerkes«, gliedere es in eine *Narration*.³³⁶ Doch was verstehen wir überhaupt unter einem Œuvre – dem ›Gesamtwerk‹ oder auch ›Lebenswerk‹ eines Künstlers?

³²⁸ Ich danke Andreas Schröder (Künstler, Leipzig) ganz besonders für diese (alles) entscheidende Frage.

³²⁹ 1. Forschungsgespräch im Rahmen eines DFG-Projekts: »Kommentiertes Werkverzeichnis der Möbel und Möbelentwürfe Ludwig Mies van der Rohes«, München, 13. März 2013.

³³⁰ Mehrfach wurde die Frage nach Sinn und Unsinn vom ›ins Netz Stellen‹ von Werkverzeichnissen als vermeintliches Novum diskutiert. Ein auf dem Prinzip von Wikipedia basierendes Online-Projekt ist z.B. »Cranach.net« (Heidelberg), auf dessen Werklisten jedoch nur der registrierte Nutzer Zugriff hat (Stand: 2013).

³³¹ Belvedere 2015 [Web].

³³² Catalogue Raisonné Scholars Association [Web].

³³³ Stiftung Kunstfonds 2015 [Web].

³³⁴ Vgl. Raspe 2014.

³³⁵ Schneemann 2005a, S. 217.

³³⁶ »Diese Narration verweist bedeutungstiftend auf das Einzelwerk zurück. Die stärkste rhetorische Wirkung in dieser Einordnung entfaltet die chronologische Reihe. Sie ist es, die sowohl eine stilistische Entwicklung als auch Kohärenz und Bruch zu demonstrieren vermag. Das Einzelwerk präsentiert sich als Resultat eines vorherigen Ringens und Suchens und als Schlüsselmoment einer neuen Findung. Im Zusammenhang mit den es umgebenden Werken wird es zum Stellvertreter einer grösseren Leistung. Aus dieser Einbindung kann der Begriff des Meisterwerks abgeleitet werden, als Konstrukt, das alle Züge des Œuvre in sich vereint, die bisherigen Leistungen wie auch die zukünftigen. Die biografische und die formale Narration führen zu einem Stilbegriff, der kausale Linien zeichnet und Gruppen bildet. So kann die Argumentation auch umgedreht werden, denn es entsteht ein Œuvrebegriff, der eine Qualität und eine Leistung als Abstraktum in sich fasst, die kein Einzelwerk zu erreichen vermag.«, ebd. S. 217f.

Gesamtwerk • Kunst und Leben

In einem Interview stellte Linda M. Montano ihrem Kollegen Terry Fox die Frage: »What is the function of art? What is the function of life?« Seine Antwort war:

»I don't understand what you mean by function. Before speaking about function, I think that we have to formulate a definition for both words, *art* and *life*. And I'm certainly incapable of doing that.«³³⁷

Sind Leben und Werk so eng miteinander verwoben wie bei Terry Fox, ist Vorsicht geboten, nicht in einen Biographismus des 19. Jahrhunderts zu verfallen, der das Werk durch das Leben zu erklären versuchte.³³⁸ Sebastian Diziol hat darauf hingewiesen, dass Selbstzeugnisse seit den 1980er Jahren »verstärkt in den Fokus historischer Forschung gerückt« seien.³³⁹

Terry Fox hinterließ als »historisches Subjekt« zahlreiche Selbstzeugnisse, die teilweise für die Öffentlichkeit bestimmt waren (Interviews, Kommentare und Beschreibungen zu Werken und Ausstellungen), teilweise nicht (z.B. Notizen in Skizzenbüchern, Briefe). Eine Frage, die sich dabei stellt: Äußerte sich ein Künstler wie Terry Fox, der nicht unbedingt die große Bühne suchte, nicht auch zur Überprüfung der eigenen künstlerischen Praxis? Ist er selbst Adressat seiner Äußerungen?³⁴⁰ Dienen seine Aussagen eventuell sogar primär ihm selbst »zur Reflexion, zum Dialog mit dem eigenen Ich«, zum Bilden eines »Narrativ[s] des eigenen Lebens, dem er so Kohärenz und Sinnhaftigkeit verleiht«³⁴¹? Ist nicht gerade für einen Künstler die mündliche und schriftliche Äußerung eine identitätsstiftende Methode? Dass »autobiographisches Schreiben eine kulturelle Praxis ist, bei der nicht primär das Leben des Autors, sondern (s)eine Identität (re-)konstruiert wird«³⁴², könnte auch für künstlerische Selbstaussagen zu Werkzusammenhängen gelten. Mit seinen Äußerungen zum eigenen Werk hat Terry Fox in jedem Fall entscheidend an der Konstruktion der ›Identität‹ des Gesamtwerkzusammenhangs mitgearbeitet.³⁴³

³³⁷ Montano/Fox, 2000, S. 362 [Interview].

³³⁸ Die Untersuchung der Wechselwirkung von Leben und Werk untersucht die Autorenphilologie. Vgl. Jannidis 2000, S. 11 [Einleitung].

³³⁹ »Wurden sie zunächst noch vorwiegend genutzt, um damit historische ›Wahrheiten‹ zu belegen und illustrierende Anekdoten zu liefern, hat sich der Umgang mit ihnen als Quelle spätestens seit Mitte der 1990er Jahre verschoben. Erstens sind die Texte selbst Forschungsgegenstand geworden: In den Vordergrund rückten beispielsweise Fragestellungen nach Genrekonventionen, Unterschieden der einzelnen Gattungen von Selbstzeugnissen, Motiven für das Schreiben, Adressatengruppen und Intertextualität. Die durch diese neuen Fragestellungen weiterentwickelte Methodik hat zweitens dazu geführt, dass Historiker in Selbstzeugnissen nicht mehr ›Wahrheit‹, sondern ›Wahrhaftigkeit‹ suchen, dass die in Texten festgehaltene und überlieferte Wahrnehmung der Wirklichkeit durch das historische Subjekt selbst als historischer Wirkungsfaktor erkannt und untersucht wird.«, Diziol 2016, S. 577.

³⁴⁰ Diesen Gedanken verdanke ich Sebastian Diziol. Vgl. ebd., S. 576.

³⁴¹ Sebastian Diziol bezieht sich mit seinen Äußerungen nicht auf einen Künstler, sondern auf einen Bankier, Franz Simon Meyer, der im 19. Jahrhundert Selbstzeugnisse in Form von Reiseberichten und Jahrbüchern verfasste. Ebd.

³⁴² Michael Mascuch resümiert von Sebastian Diziol. Ebd., S. 576.

³⁴³ In Kapitel VII wird als Ausblick auf das Forschungsfeld der Künstlerbiographie zurückzukommen sein.

Partituren, Pläne, Töne: Exkurs in Architektur-, Theater- und Musikgeschichte

Christoph Landerer hat Präzises zum Verständnis des Werkbegriffs in Musik und Architektur geäußert:³⁴⁴ In der gängigen Beurteilung eines ›Werkes‹ der Architektur erkennt er eine Orientierung an Plastik oder Malerei; allein die Musik habe sich ein Feld erobert,

»in dem die originär schöpferische Leistung des Komponisten trotz des flüchtigen Charakters der Aufführung einen überzeitlichen Charakter beanspruchen kann. Gebäude gelten, ebenso wie Bilder oder Statuen, mit der Zerstörung ihrer physischen Erscheinung als verloren, während etwa eine beethovensche Symphonie auch lange nach dem Verklingen des letzten Tons der Aufführung als ›Werk‹ in unserer Urteilswelt weiter besteht.«³⁴⁵

Partitur und Architekturplan seien »typisch neuzeitliche Vereinheitlichungsleistungen, die dem allgemeinen Trend zur Formalisierung im Rahmen homogener Bezugssysteme folgen.«³⁴⁶ Um 1800 setzte eine Entwicklung ein, die dem Komponisten und seiner individuellen Leistung mehr und mehr Bedeutung zukommen ließ; neben dem Urheberrecht entstand auch der Begriff »Plagiarismus« (1797). Der Dirigent wurde zum Mittler zwischen Komponist und Interpret, und das an die Partitur anknüpfende Ideal der ›Werktreue‹ entwickelt sich: »To be true to a work is to be true to its score.«³⁴⁷ Der Begriff der Partitur (*score*) wurde von Terry Fox häufig verwendet, bisweilen auch in Werktiteln. Der Übergang zwischen anwendbaren Partituren, die den Ablauf von Aktionen bestimmten, und Partituren als eigenständigen Objekten ist dabei fließend. Letztlich könnten auch skulpturale Arbeiten wie *Envelope* (1991, Museum Ludwig, Köln, [Abb. 2015](#)³⁴⁸) in gewissem Maß als Partituren verstanden werden, die demjenigen, der sich dem Objekt lesend nähert, vorgibt, wie er sich im Raum zu bewegen hat. Nach Christoph Landerer hat sich im Denkmalschutz die Vorstellung etabliert, dass als »schützenswert« der »faktisch-historische Baubestand« gilt. In dieser »Privilegierung des Materials« könne man eine Parallele zur Fixierung auf das Objekt in der Kunstgeschichte erkennen.³⁴⁹

³⁴⁴ »Musik und Architektur teilen seit dem frühen 17. Jahrhundert, mit der Entwicklung der Partitur bzw. des Architekturplans, eine vergleichbare ontologische Ausgangslage: Anders als etwa in der Plastik oder der Malerei wird es nun möglich, den Schöpfer der originären künstlerischen Idee vom Interpreten dieser Idee, d.h. den ausführenden Musikern bzw. den Handwerkern und Steinmetzen, zu trennen – im älteren Sprachgebrauch, der auch für die Architektur die Redewendung von der ›Aufführung‹ von Gebäuden kennt, scheint sich diese ontologische Grundsituation zu konservieren.«, Landerer 2009, S. 115.

³⁴⁵ Ebd., S. 116.

³⁴⁶ In Musik und Architektur sei bis in das 17. Jahrhundert hinein eine Form von Notation gängig gewesen, »die lediglich als Ausführungsbehelf für einzelne Aspekte des künstlerischen Gesamtkonzepts verstanden werden kann – Musiker arbeiten nach Teil-Notaten für die einzelnen Stimmen, Architekten nach Separat-Ansichten für die verschiedenen Teile des Gebäudes. Erst Partitur und Architekturplan schaffen jene Vereinheitlichung, auf deren Grundlage sich komplexe künstlerische Konzeptionen als homogenes ›Werk‹ verstehen und gemäß den Intentionen ihres Schöpfers in einer hinreichend fixierten und grundsätzlich wiederholbaren Weise aufführen lassen.«, ebd., S. 118f.

³⁴⁷ Hin zum 19. Jahrhundert beobachtet Christoph Landerer eine »extreme Pointierung, die der Werkbegriff dabei in Musik und Architektur erfährt – als konkrete Substanz im Fall des Bauwerks und als abstrakte Idee im Fall des Musikwerks –, scheint uns heute in einer Weise selbstverständlich, dass wir den Dualismus der Fokussierung auf ideelle Bestimmungsgrößen und materielle Faktoren in der Regel nicht weiter in Frage stellen. Wie künstlich diese Konstellation allerdings in vielem ist, zeigt ein Blick auf die Geschichte und die gegenwärtigen Debatten.«, ebd., S. 120.

³⁴⁸ Abb. in: Ausst.-Kat. 2015, S. 196 [Einzelausst.].

³⁴⁹ Christoph Landerer gibt zu bedenken, dass der Denkmalschutz zunächst nicht von kunsttheoretischen Vorstellungen geleitet war, sondern von »ideologisch-politische Motive[n]«. Zunächst sei es um den Schutz von Insignien (Wappen, Inschriften) gegangen, der Erhalt von Bauwerken rückte erst später ins Bewusstsein. Vgl. Landerer 2009.

Terry Fox' Werk hat durchaus eine »faktisch-historische« Seite (Objekt und Dokumentation), doch auch eine vergängliche (Aktion).³⁵⁰ Dabei ist ein fundamentaler Unterschied zur Notation in der Musik zu erkennen, an der sich der Dirigent/Interpret orientieren kann. *The Labyrinth Scored for the Purrs of 11 Different Cats* (1973, Abb. 2015³⁵¹), eine Zeichnung, die eine Komposition von Terry Fox basierend auf dem Schnurren von elf Katzen ins Bild setzt, entspricht auf den ersten Blick einer musikalisch eindeutig zu interpretierenden Notation. In ihr steckt jedoch die künstlerische Freiheit, zum eigenständigen, signierten Werk zu werden. Die Partitur ist Objekt – und umgekehrt: Sie kann sich von ihren ursprünglichen Entstehungszusammenhängen lösen, Teil einer Aktion werden, als Objekt ausgestellt und als Einzelobjekt in Privatsammlungen gelangen.³⁵²

Einzelne dieser Objekt-Partituren wären prinzipiell wiederholbar gewesen (*Lesung*, 29. August 1990)³⁵³, jedoch nur zu Lebzeiten von Terry Fox. Er tat dies jedoch nicht. Dass er seine in Aktionen erzeugten Klänge nicht mit Musik in Verbindung brachte, lässt sich in einem Interview Ende der 1970er Jahre nachlesen.³⁵⁴ Auch in Einschätzungen des Werkes durch Kuratoren wird nicht die Musik, sondern meist das Theater zum Bezugspunkt. So schreibt Bernd Schulz:

»Stark beeinflusst wurde Terry Fox in jungen Jahren von Antonin Artaud, der in den 30er Jahren seine Theorie eines Theaters der Grausamkeit entwickelte und damit an Darstellungsformen alter Rituale anknüpft, die mit Ekstase und Schrecken verbunden sind, an Darstellungsformen, die ohne Worte und ohne besondere Vermittlung eine Übertragung psychischer und physischer Erfahrung des Akteurs auf das Publikum ermöglichen.«³⁵⁵

Der Begriff der Grausamkeit steht bei Antonin Artaud für einen »chaotischen Lebensdrang«, für eine »Lebensgier«: »Wie Gott unterliegt auch der Künstler-Mensch der grausamen ›Notwendigkeit des Erschaffens‹. In diesem Sinne kann Artaud das ›Theater der Grausamkeit‹ als eine ›Fortsetzung der Schöpfung‹ bezeichnen.«³⁵⁶ Da sich das Interesse von Terry Fox an Antonin Artauds Werk besonders deutlich in Phasen schwerer Erkrankung zeigte (vgl. das Künstlerbuch *A. A.*, Abb. 2015)³⁵⁷, könnte es sich ein Stück weit aus biographischen Parallelen erklären, d.h. Aufenthalt in Kliniken. Verbindungslinien ließen sich aber sicherlich auch zwischen den anarchischen, universellen und sprachskeptischen Haltungen der beiden Künstler ziehen, wobei sich *Performance/Aktion/Situation* (Terry Fox) und *Theater* annähern könnten, denn: »Die wahre Sprache eines Theaters, das dem Medium seine ursprüngliche Bedeutung wiedergewinnen will, muß nach Artaud nicht nur eine Sprache der Gebärden sein, sondern auch eine des Raumes und der Objekte.«³⁵⁸

³⁵⁰ Hinzu kommen die Beschreibungen des Künstlers, durch die jeder – auch ohne großes Budget – zum Sammler künstlerischer Ideen werden kann.

³⁵¹ Abb. in: Ausst.-Kat. 2015, S. 238f. [Einzelausst.] und in: Ausst.-Publikation Worpsswede 2011, S. 11 [Einzelausst.].

³⁵² Vgl. Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 31 [Einzelausst.].

³⁵³ Aktion während der Ausstellung *Terry Fox – Installation, Objekte, Zeichnungen* der Galerie Löhrl in der Syndikat-Halle, Bonn, vgl. Ausst.-Kat. Mönchengladbach 1991, S. 21ff. [Einzelausst.]. Siehe dazu Steib 2018, S. 50ff.

³⁵⁴ White/Fox 1979 [Interview].

³⁵⁵ Schulz 1999, S. 8.

³⁵⁶ Simhandl 2007, S. 422.

³⁵⁷ Abb. in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 16f., 22, 242f., 245 [Einzelausst.].

³⁵⁸ Simhandl 2007, S. 421.

Michael Glasmeier³⁵⁹ veweist auf einen Brief von Terry Fox an Jürgen Glaesemer, um darzulegen, weshalb Terry Fox den Klang für sich begrifflich bevorzugte:

»Fox lehnt zugunsten von ›Sound‹ den Begriff der Musik definitiv ab, eine Trennung, die John Cage gerade überwinden wollte, indem er alle Klänge und Geräusche der Musik gleichberechtigt zuordnete. Es ist anzunehmen, dass Fox mit ›Musik‹ Konzert, bzw. Musikbetrieb assoziierte, eine Form, die ihn im Gegensatz etwa zu Alvin Lucier oder Fluxus selbst als Parodie nicht interessierte. Für ihn bleibt der skulpturale Aspekt seiner Klangübungen wesentlich, nicht das Spiel, die Parodie, die Bühne oder gar ein Virtuositentum, sondern die Dauer einer skulpturalen Erfahrung im Klang: ›In other words the room itself will become an instrument‹.³⁶⁰

Zwischenstand: Zum Begriff der Situation

Dass Terry Fox den Begriff der *Situation* bevorzugte, ist mittlerweile häufig betont worden. Das Besondere an einer Situation (im Gegensatz zum Begriff der *Performance*) könnte sein, dass sie besser zu einem anderen von Terry Fox angestrebten Zustand passt: Der Kommunikation. In der Situation stecken Erleben und Beschreiben als potenziell aktive Parts; in ihr treten Subjekt und Objekt in eine Verbindung. Künstler, Kunst und Publikum kommunizieren in Zeit und Raum. Im Gegensatz zu Alltagssituationen sind Mittel und erzeugte Bilder komprimiert, reduziert, formelhaft. Im Gegensatz zum Theater, Konzert, Kino etc. ist kein Dispositiv, sind keine gängigen Verhaltensformeln, keine Kommerzialisierung vorgesehen. Die Situation kann sich in einem Bergdorf oder in einem Museum of Modern Art abspielen. Und sie ist *Skulptur*:

»Dieser erweiterte Skulpturbegriff [...] ergänzt die allgemeine Definition von Skulptur als ein vom Künstler angefertigtes dreidimensionales, körperhaftes Objekt um die Kategorien der Handlung, der Zeit und des umgebenen Raums. Eine Skulptur greift in diesen Raum für eine Dauer ein, bestimmt ihn inklusive der Wahrnehmenden als Situation, die bei einem skulpturalen Klang eben durch Resonanzzeugung provoziert, bzw. definiert wird. Klang als Skulptur heißt also Volumen durch Resonanz in Richtung einer Situation in einer bestimmten Dauer, kurz: ›resonating chamber‹.³⁶¹

³⁵⁹ Michael Glasmeier geht erstmals ausführlich auf TF und die Klaviersaite ein. Vgl. Glasmeier 2018.

³⁶⁰ Ebd., S. 33.

³⁶¹ Ebd.

Die Einmaligkeit der Ausstellung am Beispiel von *Hospital*, 1971

Auf Antonin Artaud bezog sich Terry Fox besonders explizit mit einer Einzelausstellung in der Reese Palley Gallery (550 Sutter Street, San Francisco; 23. Oktober bis 20. November 1971; Ausstellungsaufbau: Barney Bailey). Entscheidendes Element der Ausstellung war ein Plakat vom Oktober 1971 (Abb. 2015)³⁶², das Terry Fox im Krankenhausbett liegend zeigte (Photograph: Larry Fox). Ein Schlauch führt aus seiner Brust heraus und provoziert Reaktionen, die von Irritation über Betroffenheit bis zu medizinischem Interesse reichen können.³⁶³ Am unteren Rand der Einladung positionierte Terry Fox ein Zitat von Antonin Artaud: »This sin consisted of a temptation visited upon me to pass the breath of my heart through a tube to both sides of the surface.«³⁶⁴ In einem unveröffentlichten Interview mit Constance M. Lewallen stellte sich Terry Fox selbst die Frage, warum sein *Hospital Piece* eigentlich immer so genannt werde. Er vermutete, die Arbeit habe einen anderen Titel, erinnerte sich jedoch in diesem Moment selbst nicht genau. Folgt man der Nennung im Katalog von 1973 entsprach dieser ursprünglich eben genau dem Artaud-Zitat: *This sin consisted of a temptation visited upon me to pass the breath of my heart through a tube to both sides of the surface.*

Mit der Einladung verschickte Terry Fox zudem ein »Statement« mit folgendem Inhalt:

»The poster as the preconditioning element.

The photograph used on the poster was taken during the days when the piece was being conceived.

The quote was the stimulus that gave rise to that conception.

The poster photograph is meant to combine with the quote and produce a strong enough reaction in the viewer that he enters the gallery with conscious or subconscious expectations similar to those experienced in a hospital.

All the elements in the piece were constructed in my mind, intuitionally influenced by my physical state.

The entire piece was completed in my mind and in my notebook before I left the hospital.

The poles are sixteen feet long and were the studs from one of the old walls in the gallery.

I don't know exactly why things are the shapes they are and look the way they do.

They work to convey the claustrophobia of marrow in the bone.

The corridor is a section of vessel.

³⁶² Abb. in: Ausst.-Kat. 2015, S. 144 [Einzelausst.].

³⁶³ Siehe dazu Mainberger 2018, S. 143/Fußnote 5.

³⁶⁴ Eine deutsche Übersetzung lautet: »Die Sünde bestand in einer Versuchung, die mich überkam, den Odem meines Herzens durch einen Schlauch über Innen- und Außenhaut zu leiten.«. Textquelle für TF war ein Ausschnitt aus »Electroshock (Fragments)«, Vol. II, 1943-1948, zit. nach der englischen Übersetzung der *Œuvres Completes*, Vol. I (1924-1937) und Vol. II (1943-1948), Edition Galimard.

The water bowl and soap are ritual.

The stretcher is claustrophobia.

The action of the state of mind on the physical state.

The drawings show the surface of the bread which is my wound.

The breath is not self-sustaining, it relies on a system and attendants to the system in order to function.

So does the chant.

The wires/arterial system.

The membrane/ear drum.

The walls are pious and charitable.

The bases are isolated from the energy of the floor and walls by electrical tape.

How many units in the backbone?

A relationship with hospital or isolation experience rather than with art (history) experience while (viewing) the piece.

Anxiety, depression, pain, fear, the corporate states of the experience which is this piece.

An instrument in the service of infinite grace.

That is the interpretation of the infinite as a sweet continuous flow of heart and mind tracking.

Blood.

The tube maybe is the cord.

The door provides the location of the (skin) membrane that separates the outer from the inner.

In relationship to the needle which is the arbitrator and also the sound.

The umbilical cord functions in relation to a support system as the electric cord here.

The electrical distribution in relation to the system of veins.

Even to enter the door is to puncture the space.

An insoluble event.

Like the introduction of a virus.

The absolute impartiality of the object and its function.

The total partiality of context.

The ongoing experience as the ›drone‹ of experience like a recurring nightmare or dream.

The base of operation.«³⁶⁵

Wir erfahren, dass Terry Fox die Ausstellung während seines Krankenhausaufenthaltes konzipierte und sie durch seine körperliche Verfassung beeinflusst wurde. Seine Beschreibung geht sehr stark auf seine persönlichen »conditions« ein – Begriffe wie Blutgefäß, Klaustrophobie, Schmerz, Angst etc. belegen dies. Interessant ist, dass die *Paris Drawings*, die eigentlich Hauswänden nachempfunden waren, hier als »Oberfläche des Brotes, das meine Wunde ist« beschrieben werden. Auch Zeichnungen wurden von Terry Fox also variabel eingesetzt, ähnlich den Elementen von Aktionen, die er häufiger benutzte (Glühbirne, Wasserschale, Zigarette und Ähnliches). Ihre Bedeutungsebene ist seitens des Künstlers nicht eindeutig fixiert.

Terry Fox' »Statement« lässt vermuten, dass er seine Ausstellung selbst für kommentarbedürftig hielt. Sein Text ist eine Mischung aus Entstehungsgeschichte, technischer Beschreibung und Interpretation. Die Ausstellungskonzeption für sein *piece* entstand 1971 und hatte genau zu dieser Zeit einen plausiblen Entstehungszusammenhang, eine ›Situationsbindung‹. Terry Fox war schwer krank, arbeitete jedoch selbst im Krankenhausbett weiter. Ein Künstlerbuch, das er im Krankenhaus realisierte, wurde inzwischen in seinem Wert erkannt und gelangte in die Sammlung des SFMOMA. In diesem Buch sind die Bezüge zu Antonin Artaud präsent und offenkundig wie in keinem anderen Werk (A. A., 1971-1972, [Abb. 2015](#)).³⁶⁶

Im Nachlass haben sich auch Relikte³⁶⁷ der Ausstellungsvorbereitung zu *Hospital Piece* erhalten: eine Anweisung zum Ausstellungsaufbau mit Zeichnungen des Künstlers und handschriftlichen Notizen ([Abb. 2015/2018](#)).³⁶⁸ Auch eine Ausstellung verlangt mit ihrem temporären, flexiblen Charakter nach Methoden der Werkdokumentation, die dies berücksichtigen. Eine Ausstellung ist zugleich ein ›Werk‹ im Sinne einer geschlossenen Einheit, die in exakt dieser Weise kein zweites Mal zu realisieren ist.³⁶⁹

Erst im Vergleich und in der Zusammenstellung unterschiedlicher Perspektiven auf das in der Reese Palley Gallery präsentierte *Hospital Piece* lässt sich erahnen, wie diese Ausstellung genau aufgebaut war und gewirkt haben könnte: Die Rezensentin Cecile N. McCann erinnert sich an die zwei Tafeln, die Teil der Ausstellung waren. Auf einer dieser Tafeln hatte Terry Fox die Kosten seines Krankenhausaufenthaltes festgehalten,

³⁶⁵ Zit. nach Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 38 [Einzelausst.].

³⁶⁶ Abb. in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 16f., 22, 242f., 245 [Einzelausst.].

³⁶⁷ Zum Thema der Relikte von Aktionen siehe die präzisen Analysen und den ggf. auch für das Werk von TF wegweisenden methodischen Ansatz von Mareike Herbstreit. Herbstreit 2019.

³⁶⁸ Notizen/Skizze von TF an Barney Bailey (Ausstellungsaufbau *Hospital*) [Dokument], Abb. in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 251 (engl.), S. V/Anhang (dt.) [Einzelausst.], *The eye* 2018, S. 142.

³⁶⁹ Die Dissertationsschrift von Maija Julius (Kuratorin, Berlin; Doktorandin, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig) wird sich mit dem Aufführungscharakter von Installationen beschäftigen und voraussichtlich für das Werk von TF von Interesse sein, stellt sich doch bei vielen seiner Werke die Frage, wie sie künftig, ohne die ›Aufführung‹ durch die Person des Künstlers, überhaupt noch ausgestellt werden können.

schwer lesbar.³⁷⁰ Zwei Kassettenrekorder spielten – unterbrochen von Phasen der Stille – zwei unterschiedliche Tonbänder ab, und zwar eine Aufnahme der Atmung von Terry Fox und einen vom Künstler gesprochenen Text:

»At one side of the gallery a large blackboard lifted high on black tape-wrapped two-by-fours bears all the hospital charges inscribed on it – wiped out so that they are barely readable – gone but still there. On the other side a vertical blackboard rests on the floor.... Between the two boards, two tape recorders play continuous loops which include intervals of silence. One is a stereo recording of Fox's breathing, the other a chant in which his voice intones ›needles pierced my arm (etc. naming parts of the body)‹ and in counterpoint on the other track, ›many times.‹ Wires snake out from the recorders to speakers near either wall, ›carrying the breath of my heart to both sides.«³⁷¹

Die Nennung unterschiedlicher Körperpartien, die Atmung und die Stille sind für das Gesamtwerk von Terry Fox charakteristische Motive. Von Brenda Richardson erfahren wir zudem, dass er sein *hospital piece* mehrfach und an unterschiedlichen Orten zeigte:

»The exhibition was installed in San Francisco and New York in essentially the same format, with alterations only for the varying demands of the two respective gallery spaces (it was designed for the San Francisco space). Since that time, there have been other hospital pieces.«³⁷²

Eine weiße Emaille-Schüssel, Stoff, eine von der Decke hängende Glühbirne und Kabel nennt Brenda Richardson als weitere Elemente der Ausstellung. Ähnlich fasst Thomas Albright die Installation zusammen und spricht die Erkrankung von Terry Fox an:³⁷³

»Fox had been diagnosed as a victim of Hodgkin's disease when he was a senior in high school, and the harrowing medical treatments he underwent (he was pronounced cured in 1972) left a profound imprint on his art. Following extensive surgery in the fall of 1971, he installed his first hospital piece (several more followed) as a one-man show in the elegant new quarters on Sutter Street to which the Reese Palley gallery had just moved. The piece was a starkly dramatic environment that included blackboards (partially erased) chalked with figures relating to the costs of medical care; a white enamel bowl and a cloth; a bare hanging light bulb; and wires snaking across the empty white floor to two tape recorders. These reproduced the sounds of Fox breathing and chanting.«³⁷⁴

Aus einem weiteren Kommentar von Terry Fox lässt sich schließen, dass er nach einer der Hospital-Inszenierungen erneut ins Krankenhaus musste:

»Every exhibition tries to change the memory of the persons who come into the room. The last exhibition I had before going into the hospital was with objects, reproduction of an experience in hospital: I showed photos of myself in hospital. So when people entered the room they thought about their experience in hospital instead of thinking of their

³⁷⁰ Die Schultafel ist als Motiv in späteren skulpturalen Werken wiederzuentdecken (*Blackboard*, 1998). Vgl. Abb. in Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 35 [Einzelausst.].

³⁷¹ Cecile N. McCann zit. nach PA 1980, S. 36. Der von TF für die Ausstellung produzierte Sound-Loop mit dem Titel *Needles punctured...many times* (San Francisco, 1971, 30 min) wird in unveröffentlichten Werklisten aufgeführt.

³⁷² Richardson 1973, unpag. (Fußnote 2).

³⁷³ Es ist zu vermuten, dass viele Besucher den persönlichen Hintergrund kannten, war die Kunst-Szene in San Francisco doch familiär und überschaubar. Vor allem in den 1970er Jahren war zudem der soziale Aspekt des Austauschs innerhalb der Künstlergemeinschaft vor Ort sehr ausgeprägt.

³⁷⁴ Albright 1985, S. 195.

experience in art galleries. Anyway symbols are different for everybody, and every interpretation is o.k.«³⁷⁵

Peter Plagens wagt kunsthistorische Vergleiche, betont die unterschiedlichen Ebenen und die poetische, erzählerische Qualität der Ausstellung:

»*Hospital* works on many levels: elegant drawing (the wires, poles, and walls), grand sculpture (a la Serra, Andre, and Sonnier), and teatro povero staging. But finally and best, it's gristly poetic narration: Fox's struggle with his imperfect body, which is the artist struggle with the world, which is our struggle with our treacherous selves.«³⁷⁶

Tom Marioni schließlich ordnet die Ausstellung in die künstlerische Entwicklung von Terry Fox ein und zieht Vergleiche zu *Levitation* (hier *Levitation Piece*). Seine Beschreibung des Ausstellungsaufbaus ist die detaillierteste, die es zu *Hospital* gibt:

»Later, Fox's focus changed from non-objective concerns to more literal themes dealing with pain, illness and death as a response to his prolonged illness. In his earlier work the objects themselves were the subject of his work whereas after 1970 his diseased body and the material used in healing it were shown symbolically. Thus, Fox created hospital-like atmospheres by using white and employing tubing, wrappings, instruments and his body fluids as the elements in his pieces. This is the only period where one can find a consistent theme in his work.

[...] Exactly one year after the *Levitation piece*, Fox was in the hospital. For some time he had been receiving cobalt treatment which eventually proved ineffective. During this hospital visit it was determined that his sternum would be removed. The tube that penetrated his chest was the same kind of surgical tubing used in the *Levitation Piece*. His illness, the operative period and the constant care required influenced Fox's work to the point that his sculpture sought to deal with this experience.

In the *Hospital Piece*, done in November 1971, the objects relate to Fox's operation. The elements were created from lumber taken from the space during the remodeling of the gallery and used to make works suggesting stretchers, open wounds and bandaged objects. Stretched out across the floor were the wires that carried the electricity to two tape recorders. Suggestive of arteries, blood vessels and capillaries, the extension cord supplying power from the wall plug was twice the thickness of the cords, in turn, were twice the thickness of the cords leading to the speakers. The cover to the tape deck heads and speakers were removed exposing as it were the innards and complimenting the arterial imagery contained in the cord progression. One recorder played a chant on a loop tape. The chant lasted about one minute and was followed by 20 minutes of silence. The other recorder carried the sound of Fox's amplified breathing – the inhaling was amplified out of the left speaker while exhaled breaths came out of the right speaker. The sounds, then, were repeated and worked against each other but more important, this amplified counterpoint reflected the pain cycle experienced by Fox in the hospital. It was also the embodiment of the state contained on the announcement for this show: ›This sin consisted of a temptation visited upon me to pass the breath of my heart through a tube to both sides of the surface.«³⁷⁷

³⁷⁵ Bonito Oliva/Fox 1973, zit. nach OL 2000, S. 61 [Interview].

³⁷⁶ Peter Plagens, zit. nach PA 1980, S. 62.

³⁷⁷ Marioni 1973, S. 40f. [Künstlertext].

Am Beispiel des *Hospital Piece* zeigt sich, wie unterschiedlich die Beschreibung einer Ausstellung ausfallen kann, je nach Rolle und Beruf des Autors/Rezensenten und je nach Sinn und Zweck der Textform. Für eine Ausstellungserfahrung, die das *Hospital Piece* ermöglichte, gilt Ähnliches wie für eine Aktion: Im Rückblick lässt sich nur noch Äußeres dokumentieren. Das individuelle Erleben einer an ein Krankenhaus erinnernden Atmosphäre im White Cube ist bereits mit dem Verlassen des Ausstellungsraums vergangen. Es könnten noch 27 weitere Zeitzeugen zu Wort kommen und doch könnte das körperliche, sinnliche Erlebnis nicht mehr wachgerufen werden, sondern bestenfalls durch eine lebendige Erinnerung angedeutet. Die Schwierigkeiten, denen sich die Kunstgeschichtsschreibung angesichts der Aktionskunst stellen muss, sind damit kein neues Phänomen: Jede Ausstellung hat eine begrenzte Dauer und kann im Nachhinein nur noch durch Installationsansichten und Kommentare fixiert werden. Und auch jeder Ausstellungsbesuch ist eine Aktion, eine einmalige Erfahrung, für den Besucher.

Elemente • Die Aktion als Unikat

Terry Fox inszenierte seine Anfang der 1970er Jahre entstandenen *Hospital Pieces* zu keinem späteren Zeitpunkt erneut. Die meisten Objekte, die Teil der Installation/Ausstellung waren, sind somit nicht als ›Einzelwerke‹ zu verstehen. Es sind Elemente einer spezifischen Raumin szenierung. Einige nutzte Terry Fox in verschiedenen Zusammenhängen immer wieder, wie beispielsweise eine Schale mit Wasser und Seife, die niedrig hängende Glühbirne, den Rekorder. 1972 zählte er einige seiner Materialien und Elemente auf: »Some materials are used every time, such as the bowl and water, candles, flour, a fish (lot of times), other elements like light, smoke...«³⁷⁸ Dieses aus alltäglichen Gegenständen bestehende Ensemble setzte Terry Fox in seinen Ausstellungen und Aktionen also mehrmals ein – jedoch nie auf dieselbe Weise. Er versammelte diverse ›Instrumente‹ um sich herum, die er je nach Raum und Form miteinander zum Klingen bringen konnte. In einer Skizze zur Aktion *Pont* (Galerie Ileana Sonnabend, Paris, 1972, Abb. 2015³⁷⁹) integrierte er eine Liste der verwendeten Elemente:

- »fish
- red cloth
- ropes
- boards
- flour
- water
- bowl
- stone
- slate
- chalk
- light bulb
- marble
- tape recorder

³⁷⁸ Bonito Oliva/Fox 1973, zit. nach OL 2000, S. 55 [Interview].

³⁷⁹ Abb. der Skizze in: Ausst.-Kat. 2015, S. 121 [Einzelausst.]. Zu *Pont* siehe auch Steib 2015, S. 48f.

wax
pencil lead
bread«³⁸⁰

Zudem ist in die Skizze ein poetisches Zitat integriert, das von Antonin Artaud stammt. Die Zeilen tauchen häufiger in Terry Fox' Werk auf, unter anderem als Werktitel:

»the fire in the water
the water in the air
the air in the earth
and the earth in the sea«³⁸¹

Auch einzelne Zitate und Gedichte können als *Element* verstanden werden, das Terry Fox über die Jahrzehnte hinweg mit sich führte und bei Gelegenheit erneut in seine Werke und/oder Ausstellungen integrierte.³⁸² Besonders anhand konkreter Gegenstände, wie einer Pflugscheibe und einer Schale, die er in unterschiedlichsten Zusammenhängen mit Hilfe eines Violinbogens zum Tönen brachte, lässt sich dies nachvollziehen: Das Video *Lunedì* (1975, Abb. 2015³⁸³)³⁸⁴, bei dem der junge Bill Viola die Kamera führte, und die Video-Bänder zu den Aktionen, die Terry Fox im Stadtraum von New York durchführte und unter dem Titel *Lunar Rambles* (1976)³⁸⁵ in The Kitchen zeigte, seien als Beispiele genannt. Zudem sind durch Tom Marioni Details einer gemeinsamen Aktion (*Duologue*) bekannt, die Verbindungslinien zwischen den Werken deutlich machen: Eine Schale mit Sand und ein Violinbogen brachten dabei – gemeinsam in Schwingung gebracht – zeichnerische Sandstrukturen zum Vorschein, zu denen sich Terry Fox von Ernst Florens Friedrich Chladni (1756-1827) anregen ließ. Die Chladnischen Klangfiguren (*Entdeckungen über die Theorie des Klanges*, Leipzig 1787) sind, in den Kontext einer Kunstaktion verschoben, kein rein physikalisches Experiment mehr. Ihr ästhetischer Reiz, der auch zu Lebzeiten Ernst Chladnis das Publikum bereits faszinierte, rückt durch die künstlerische Anverwandlung in den Mittelpunkt:

»In 1975, I did a performance with Terry Fox that was called *Duologue* at CARP in Los Angeles. We played a kind of ›machine music‹ that we constructed in our studios previously. Terry Fox had a bowl full of sand, which he touched with a violin bow. The sand formed structures from the energy of sound that he created. I worked with my drum brushes and our both sounds changed thereby the forms of the sand. Terry Fox was inspired by the museum of natural science in San Francisco that displayed the concept of

³⁸⁰ Vgl. Abb. »Schema for ›Pont‹, 1972, Galerie Ileana Sonnabend, Paris«, in: Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 42 [Einzelausst.]. Die Skizze ist mit »galery Sonnabend Paris, Sept 26. 72« datiert, es ist davon auszugehen, dass die Datierung mit dem Datum der Aktion übereinstimmt. Vgl. auch die Abb. der Skizze in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 121 [Einzelausst.].

³⁸¹ Vgl. Antonin Artaud, *Artaud Anthology*, hg. von Jack Hirschman, San Francisco 1965 (1956), S. 84.

³⁸² Für die Videoarbeit *Wind, water, vuur, aarde* (1972, 24 min 34 sec, Farbe, Ton, Kamera: Rotterdam Arts Foundation, NIMk (Netherlands Media Art Institute, Amsterdam)/LIMA (Lijnbaancentrum, Amsterdam) ist das Artaud-Zitat ebenfalls von großer Bedeutung. In den Informationen, die für die Ausstellung 2017 im Kunstmuseum Bern erarbeitet wurden, war der Hinweis zu finden, dass in den Zeilen »die vier astrologischen Elemente, die den Kosmos bilden, erwähnt werden« (Quelle: Seraina Renz). Es fällt einmal mehr auf, dass die Elemente, die TF in diesem Video einsetzte, in mehreren anderen Aktionen zu finden sind: Schale, Kerze, Mehl, Zigarette, Seife.

³⁸³ Abb. (Videostills) in: Ausst.-Kat. 2015, S. 124, 139 [Einzelausst.].

³⁸⁴ Das Video *Lunedì* wurde von Gloria Bilocchi, Art Tapes 22, in Florenz produziert. Das Originalvideo befindet sich im Archiv der Venice Biennale Foundation, Venedig.

³⁸⁵ Die *Lunar Rambles*-Bänder wurden 1976 an folgenden Stationen in New York aufgenommen: Greenwich Street (24. Mai), »Pedestrian Tunnel« (25. Mai), »Tin roof of a construction site« (26. Mai), Brooklyn Bridge (27. Mai), Fulton Fish Market (28. Mai), vgl. Ausst.-Kat. Kassel 2003, S. 56 [Einzelausst.].

Ernst Chladni who invited a technique to show the various modes of vibration of a rigid surface. Chladni considered streaking a bow over a piece of metal whose surface was slightly covered with sand. The plate was stroked to the point of resonance when the vibration causes the sand to move and concentrate along the nodal lines where the surface is still, outlining the nodal lines. The patterns formed by these lines are what are now called Chladni figures. (Terry Fox used his experience from this performances [sic] for his videotape *Lunedì*, which he produced together with Bill Viola at Art/Tapes/22 in Florence, also in 1975.)³⁸⁶

Alltägliche (Lebens-)Mittel und Gegenstände sind Terry Fox' Instrumente und Schauspieler zugleich. Er ist Komponist, Dirigent und Interpret in einer Person. Die Einmaligkeit der Handlungen, abgestimmt auf die baulichen Gegebenheiten und die Atmosphäre des Ortes, die Tageszeit, auf politische Geschehnisse und die Aktionen der Kooperationspartner, kennzeichnet den ›Stil‹ seiner Aktionen. Sie sind Unikate: Zwar hat Terry Fox einzelne Abläufe häufiger eingesetzt (das Backen von Brot, das Waschen seiner Hände, Kerzen als Instrument zur Zeitmessung, das Rauchen einer Zigarette), jedoch reinszenierte er Aktionen nicht im Ganzen.³⁸⁷

Eine Ausnahme ist *Turgescent Sex*, eine Aktion, die eine Kritik am Vietnamkrieg in sich trug und die Terry Fox insgesamt dreimal aufführte, einmal vor einer Videokamera. Diese Video-Arbeit (1971) kann nach wie vor im Galerie- oder Ausstellungsraum betrachtet werden, doch ist die Situationsbindung, d.h. in diesem Fall auch die Dimension des Werkes als Anti-Kriegs-Protest, nur noch durch die Bewusstmachung der damaligen Situation nachvollziehbar; die Stimmung der Künstler jener Zeit ist Historie. Und doch scheint ihr Gehalt aktualisierbar und zeitlos. Es fällt auf, dass Terry Fox speziell bei *Turgescent Sex* auf seine durch die äußeren Umstände bedingte Verfassung (»conditions«) hingewiesen hat. In *Avalanche* ist folgender Eintrag zu finden (begleitet von 14 Standbildern):

»The ›Elements, Actions, and Conditions‹ of **Terry Fox's** *Turgescent Sex*, a 40-minute black/white kinescope (right), shot by Georges [George] Bolling on June 13 at the San Francisco Rose Street studio, are described by the artist as:

ELEMENTS:

Cloth Bandage

Cigarette

Match

Fish

Rope

Bowl of Water

Bar of Soap

Despair

ACTIONS:

Sit crosslegged surrounded by the elements/wash hands/wash fish bound by the rope in many knots/blindfold with the bandage/mark eyes on the blindfold with the blood of the fish/release the fish from bondage/form a nest with the bindings/wrap the fish with the bandage/cover the fish with smoke.

³⁸⁶ Marioni 2015, S. 277 [Künstlertext].

³⁸⁷ Siehe dazu Konrad Toblers Gedanken zu »Wiederholungen« im Werk von TF, die nicht als Repetitionen zu verstehen sind. Tobler 2018, S. 72.

CONDITIONS:

The rite was performed in a state of despair caused by prolonged viewing of a photograph of the victims at My Lai.«³⁸⁸

Ohne zusätzliche Informationen dürfte demjenigen, der die Videobilder im Ausstellungsraum sieht, verborgen bleiben, dass Gewalt und Gräueltaten des Vietnamkrieges den Hintergrund der Aktion/des Videos bildeten: ein Kriegsverbrechen vom 16. März 1968 in Vietnam.³⁸⁹ Die Photographien, die bis heute für Entsetzen über die unvorstellbaren Grausamkeiten sorgen, und ab Ende 1969 öffentlich wurden, stammten von Ronald L. Haeberle.³⁹⁰ Nikola Doll führt zu *Turgescent Sex* aus:

»Berichte über das 1968 von US-Soldaten verübte Massaker an den Bewohnern des südvietnamesischen Dorfes Mỹ Lai führten weltweit zu Protesten gegen den Vietnamkrieg. *Turgescent Sex* entstand wenige Monate nach dem Abschluss der gerichtlichen Untersuchung des Kriegsverbrechens, die mit Freisprüchen der vier angeklagten Soldaten endete.«³⁹¹

Terry Fox arbeitete für *Turgescent Sex* mit dem Kameramann George Bolling zusammen und setzte die Kinescope-Technik³⁹² ein (das Bild der Videokamera wurde abgefilmt). Er experimentierte mit den Möglichkeiten, durch die Video-Technik eine Intimität der Aktion zu erzeugen, die in einer Live-Version mit Zuschauern nicht möglich gewesen wäre. 2015 wurde zu *Turgescent Sex* Archivmaterial aus dem de Saisset Museum, Santa Clara University, veröffentlicht (Abb. 2015).³⁹³

Aktion • Photographie • Video

Terry Fox äußerte sich 1979 über das Potenzial seiner Aktionen, Nähe zu stiften. Die Tendenz, Aktionen mittels Photographie oder Video zu dokumentieren, sah er kritisch. Dass er selbst durchaus Aktionen dokumentierte, ist nicht zwingend widersprüchlich. Es ist vielmehr denkbar, dass Terry Fox zwischen seinen Aktionen, die auf Dauer und das Zusammenspiel mit dem Raum angelegt waren, und jenen Aktionen, die vor einer Photo- oder Videokamera entstanden, differenzierte. Die ›Performances‹ mit Publikum, von denen er in der folgenden Passage spricht, wären Aktionen, die zufällig oder überhaupt nicht dokumentiert wurden. Ihnen ist eine andere Qualität zu eigen:

»I've done performances that went on for hours, and – we all, the people who were there, got so close, you know, that at the end it was just – wonderful. It was like you're sorry to leave or something. [...] it's not just a person up there, it becomes pretty organic. But – the only people that this art exists for are the people that are there. And – it's the only

³⁸⁸ *Avalanche*, Herbst 1971, S. 7.

³⁸⁹ Über 500 Bewohner eines südvietnamesischen Dorfes wurden von US-amerikanischen Soldaten ermordet. Das Verbrechen wurde erst ab November 1969 durch Veröffentlichungen des Journalisten Seymour Hersh und die Photographien von Ronald L. Haeberle bekannt. Siehe dazu Marek 2012.

³⁹⁰ Vgl. ebd.

³⁹¹ Doll 2105, S. 121.

³⁹² Ursprünglich: »kinescope recordings«; in Großbritannien auch: »telerecording«. Das Verfahren wurde entwickelt, um TV-Live-Sendungen für eine spätere Wiederausstrahlung konservieren zu können. Die Qualität war mangelhaft.

³⁹³ Abb. in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 288 [Einzelausst.]. 2018 widmete sich Seraina Renz TF und den Tieren in seinem Werk und untersuchte dabei auch detailliert *Turgescent Sex*. Renz 2018, S. 102f.

time the art exists. [...] It's like any confrontation, it's like a street accident, or a meeting, or – anything. I mean, it just happens between people who met. If you meet a friend out on the street – well, you could document that, videotape it, photograph it, and send it to an art magazine, or put it in a gallery – but it wouldn't mean anything to anybody. The meeting just had something to do with the two people that were there, and it's like that with performance, too, it's only for the people who were there. Of course, you can document it if there are reasons for you to do that. But the idea that documentation is the art is totally wrong [...] It's like life's theatre.«³⁹⁴

Die Aktionen, die Terry Fox und seine Freunde und Kollegen um das MOCA in San Francisco zeigten, sollten kein Theater sein. Eine ›Situation‹ barg das Potenzial der Partizipation durch das Publikum, positive wie negative Reaktionen eingeschlossen:

»Well, it's like – performance has changed so much. It's almost impossible to talk about performance anymore. That word means something different from what it used to. There must be a better word, we could say ›situation‹. I make a situation. The actual situation is what's going on in the space we're in. And the situation involves everybody there, and there is a blend when everybody starts participating. For instance, in Montana, where I played the instrument in a boat in a tunnel for twenty-four hours, people came all twenty-four hours and sang into the tunnel, played instruments, dropped their dogs in the water, listened with their ears against the ground. Once, in Germany, I did a performance at Documenta where the people threw stuff at me. They were throwing candy and whatever they could get, and they yelled all kinds of obscene information.«³⁹⁵

»BOOM« – der Zufall als Kooperationspartner

Die Aktion *Culvert*, 1977, die Terry Fox in obigem Zitat erwähnte, fand an einem Nebenarm des Clark Fork River in Missoula, Montana, statt. Es war eine zweigeteilte Aktion mit einer Gesamtdauer von 24 Stunden. Die Akteure waren neben Terry Fox zwei Studenten der Universität Montana (Bootz Hubbard und Bill Gilbert) – und das Publikum. Die Aktion fand unter einem zylindrischen Metalltunnel des Kanals statt (engl. *culvert*. Länge: 30 Meter, Durchmesser: 3,65 Meter; Höhe, von der Wasseroberfläche gemessen: ca. 1,80 Meter). Der Tunnel bestand aus Aluminium-Wellblech. Weitere Elemente waren ein Aluminium-Ruderboot, *Buzzing Bees* (ein Kinderspielzeug), eine eiserne Triangel, eine Singende Säge, Käseglocken aus Metall und Glas sowie eine Ochsenpeitsche. Im ersten Teil der Aktion ruderte Terry Fox zusammen mit Bootz Hubbard und Bill Gilbert in die Mitte des Tunnels, und die drei improvisierten gemeinsam auf den Instrumenten. Bootz Hubbard sang zudem. Die übrigen 24 Stunden war Terry Fox allein im Boot und spielte kontinuierlich auf einer kleinen Käseglocke aus Metall, indem er mit einem Holzstab an deren Rand entlang strich. Das Publikum beteiligte sich:

»*Culvert* was a performance inside a long, cylindrical metal tunnel, or culvert, through which a branch of the Clark Fork River ran as it descended from the mountains and passed through Missoula, Montana. This culvert is 100 feet long and 12 feet wide, with an

³⁹⁴ White/Fox 1979, S. 8f. [Interview].

³⁹⁵ OL 2000, S. 74/76.

inside height of 6 feet from the water level. The tunnel is made of corrugated aluminium and that fact, together with its semi-circular shape and the flat surface of the swift river, gave a good deal of distortion to any sound issuing from inside it, as well as distorting the sounds of the frequently passing freight trains running parallel to the river. It is in a remote location, with many signs of hobo activity along the tracks. I found it after two weeks of walking and searching for interesting acoustic possibilities away from the University of Montana, where I was a two week artist in residence.

The performance was in two parts, together spanning 24 continuous hours. The materials consisted of a small aluminium rowboat, a heavy triangle, a singing saw, metal and glass cheese covers, ›buzzing bees‹, and a bull whip.

As the performance began, I asked for two volunteers, and Bootz Hubbard and Bill Gilbert, students at the university, joined me in the boat. We rowed into the middle of the culvert and tied up to the center. For three hours we improvised on the instruments in the boat, now expanded to include the singing of Bootz. Then I rowed them out and returned to the center, where I stayed for the remainder of the 24 hours. During this time I played continuously on a metal cheese cover stirred around the edge with a wooden stick. This sound set up standing wave patterns in the culvert and created many amazing sounds impossible to identify. These sounds issued from either end of the culvert at a very low volume and blended with the natural sounds of the river and its banks. As these banks were inaccessible, people wishing to see into the culvert had to hang upside down over either end to peer in, often participating by shouting, singing, whistling, or otherwise contributing to the blend of the sounds.«³⁹⁶

Die spontane Beteiligung des Publikums und die dabei entstandenen überraschenden Klänge trugen zur einmaligen, für den Künstler nicht kalkulierbaren Situation bei:

»I don't know, in the beginning really what's going to happen. Like that piece I did in Montana. I played a very small instrument, it was a food cover that was only four inches in diameter. [...] I played this for twenty-four hours in that space, which was a hundred-foot long tunnel. You could barely hear it outside, you know, it was a really dreamy sound, but this – this little thing managed to set up standing wave patterns in there that would just create booms, that would be like a – BOOM – you know, and it was unbelievable!«³⁹⁷

Culvert ist eine jener Aktionen, die eher zufällig durch Schnappschüsse photographisch dokumentiert wurden. Doch hat sich ein Mitschnitt der Klänge erhalten, der durch die Publikation *Works with Sound* (Stadtgalerie Saarbrücken, 1999) auch Jahrzehnte später nachgehört werden kann.

³⁹⁶ Vgl. *Culvert* [Text TF].

³⁹⁷ White/Fox 1979, S. 18 [Interview].

Einzelwerk • Gesamtwerk • »Fundamentalkonzeption«

Der Blick über die Ränder der Geisteswissenschaften hinaus in die Rechtswissenschaft lohnt, will man sich bewusst machen, was als Werk gilt, gelten kann oder dies eben nicht tut. Wird zeitgenössische Kunst schon in der öffentlichen Wahrnehmung nicht immer als solche akzeptiert, hat sie es in der Rechtsprechung gleichfalls schwer: Das »rechtliche Vokabular« zur Definition von Kunst stamme aus dem 19. Jahrhundert und sei auf zeitgenössische Kunst »nicht mehr anwendbar«, urteilt Christine Fuchs.³⁹⁸ Anstelle der Anwendung antiquierter Begrifflichkeiten (»Schöpfung«, »geistiger Gehalt«, »Form«, »Individualität«, »Gestaltungshöhe«) schlägt sie vor, die individuelle künstlerische Konzeption des jeweiligen Künstlers zu untersuchen: die »Fundamentalkonzeption«.³⁹⁹ Über Gattungskategorien hinaus geht es Christine Fuchs darum, genau hinzusehen und -zuhören.

Hilfsbegriffe wie *Body Art*, *Fluxus*, *Videokunst* oder *Klangkunst* übertünchen das Spezifische im Werk von Terry Fox, das sich nicht auf ein Schlagwort reduzieren lässt. Terry Fox' »Fundamentalkonzeption«, das Werk in seiner Struktur, stellt die Kategorie Skulptur auf die Probe. Tom Marioni schreibt:

»It is easy to write about an artist who uses the same material over and over again. The commentator can develop a philosophy about the nature of materials, the scale or dimensions, or the subject matter. But Terry Fox's work does not have this kind of consistency. Although he sometimes uses the exact same objects in different pieces, the objects in his work differ in scale from something one can hold in the hand to a single work that fills one gallery. The subject matter ranges from literal actions, such as kneading and raising bread dough, to surrealistic images created by smoke drifting unpropelled out of his mouth. His materials range from objects that one can pick up on a street, such as a drainpipe, to himself.«⁴⁰⁰

Was aber ist das Verbindende, das das Werk vor der Beliebigkeit bewahrt? Erst die Auseinandersetzung mit dem, was Christine Fuchs »Fundamentalkonzeption« nennt, d.h. mit den Einzelwerken *und* dem Gesamtwerk (einschließlich der ihm zugrunde liegenden künstlerischen Ideen), gibt hier Aufschluss. Eine chronologische Aneinanderreihung von Einzelwerken ergibt im Fall von Terry Fox noch lange kein Gesamtwerk. Daher ist ein Ansatz gefragt, der jedes einzelne Werk ernst nimmt und zugleich die Werke (ob *Aktion*, *Objekt* oder *Ausstellung*) zueinander in Beziehung setzt.

Der Status eines Werkkatalogs nach dem Tod des Künstlers

Die Spuren, die ein Künstler nach seinem Tod in Form von Werken hinterlässt, führen bei ausreichender Relevanz für Markt und Institutionen meist früher oder später zu einer Retrospektive. Peter J. Schneemann konstatiert in diesem Zusammenhang die

³⁹⁸ Fuchs 2000, S. 15. Christine Fuchs studierte Rechtswissenschaft, Kunst und Kunstwissenschaft.

³⁹⁹ Der inflationäre Begriff des *Prozessualen* hat sich auch in die Rechtswissenschaft eingeschlichen: »Einige Vertreter der jüngeren juristischen Literatur versuchen, die Weiterentwicklungen der Kunst durch einen ›prozessualen‹ Kunstbegriff zu erfassen. Unter dem Oberbegriff ›Kunst als Prozeß‹ werden verschiedene Ansätze zusammengefaßt, die eine Aktualisierung und Dynamisierung des verfassungsrechtlichen Kunstbegriffs über den ›Kommunikationsprozeß der Kunst‹ erreichen wollen.«, Fuchs 2000, S. 35.

⁴⁰⁰ Marioni 1973 [Künstlertext]. Vgl. auch Marioni 1977 [Künstlertext].

wachsende Bedeutung des Katalogs, »der die Konstruktion eines Werkes mit einem Verzeichnis, einer Vita und einem Diskurs maßgeblich stützt. Die Übergänge zu einem Catalogue raisonné sind dabei fließend.«⁴⁰¹

Was so plausibel klingt, birgt eine keinesfalls selbstverständliche Aussage: Kataloge sind an der »Konstruktion eines Werkes« beteiligt, mit ihren Helfern »Verzeichnis«, »Vita« und »Diskurs«, so Peter J. Schneemann. Um einen Zugang zum Werk von Terry Fox zu finden, scheint eine Verknüpfung dieser drei Ebenen nötig. Während die Mythenbildung in Bezug auf Leben und Werk eines Künstlers häufig thematisiert wird,⁴⁰² kommt die Konstruktion von (Lebens-)Werken weniger deutlich zur Reflexion, und das obwohl auch Werkverzeichnisse, die sich auf althergebrachte Medien und Kategorien fokussieren (Druckgraphik, Malerei, Zeichnung etc.), ein Werk *konstruieren*, verbunden mit Fragen wie: Welches Gemälde wird mit welcher Inventarnummer versehen? Welche Reihenfolge und Schwerpunkte werden gewählt?

Im Fall der Kunst des Terry Fox ist ein ›Verzeichnender‹ mit fundamentalen Problemen konfrontiert. Permanent kreisen Fragen um das Unterfangen, wie sie sich auch Philip Ursprung mit Blick auf Allan Kaprow und Robert Smithson gestellt hat:

»Wie ist mit Kunst umzugehen, die [...] von Mitwirkenden unmittelbar erfahren und nur mit Dokumentationen und Erzählungen vermittelt wird? Wie ist mit Kunst umzugehen, die [...] in Form von Film, Fotografie und ›erweiterten Titeln‹ ebensogut erfahren werden kann wie phänomenologisch?«⁴⁰³

Philip Ursprungs Antwort bleibt vage, er nennt jedoch einige Verdächtige beim Namen:

»Künstler, Kunstkritiker, Kuratoren, Sammler, Händler und Kunsthistoriker können [...] als unterschiedliche Instanzen aufgefaßt werden, die in Konkurrenz unter- und zueinander stehen. Welche Rolle sie spielen, welches Image sie sich geben, ist dabei weniger entscheidend als die Tatsache, daß sie um ihre jeweiligen, ureigenen Interessen kämpfen. Die Kunstgeschichtsschreibung kann somit mehr über sie und sich selbst herausfinden, wenn sie die Motive und Interessen rekonstruiert, als wenn sie unter Titeln wie ›Der Künstler als...‹ die Künstlerbilder in eine typologische Geschichte der Selbstdarstellung von Künstlerlegenden einreicht.«⁴⁰⁴

Produktion und (Selbst-)Dokumentation

Im Diskurs um das Format *Werkverzeichnis* macht Peter J. Schneemann deutlich, dass die Kunstgeschichte das Vorhaben einer »kritische[n] Würdigung und Revision einer Ansammlung von Einzelmanifestationen vor dem Hintergrund einer künstlerischen Gesamtleistung« verbinde. Die Prämisse für ein Werkverzeichnis sei: der Tod oder zumindest ein hohes Alter des Künstlers, so dass die »Rekapitulation des Geleisteten im Sinne eines Rückblickes sinnvoll erscheinen« kann. Das Werkverzeichnis bewege sich damit am Übergang zwischen »Produktion« und »Einordnung der gesammelten

⁴⁰¹ Schneemann 2005a, S. 218.

⁴⁰² Vgl. von Bismarck 2010.

⁴⁰³ Ursprung 2003, S. 361.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 362.

Einzelleistungen in die Geschichte«. ⁴⁰⁵ Doch erkennt Peter J. Schneemann auch ein »Moment der Dokumentation«, wenn ein Werkverzeichnis nicht am Rückblick, sondern am Gegenwärtigen orientiert ist. ⁴⁰⁶ In Abgrenzung von Boris Groys konstatiert er »den übersteigerten Akt der Selbstdokumentation als den momentan dominierenden Reflex« in der Kunst der Gegenwart. ⁴⁰⁷

Diesen Reflex scheint Terry Fox nicht sehr stark verspürt zu haben. Zwar gibt es Text-, Bild-, Film-, und Tonmaterial, das seine Aktionen dokumentiert. Doch hätte ein Künstler hier weitaus akribischer, konsequenter und bestimmender vorgehen können. Die Photographen, die seine Aktionen festgehalten haben, hatten sehr unterschiedliche Arbeitsweisen und -bedingungen: In den 1970er Jahren dokumentierte Larry Fox, der damals als Photograph tätig war, einige Aktionen. Von ihm stammt unter anderem die Photographie, die Terry Fox im Krankenbett zeigt und 1971 als Einladung für *Hospital* diente. Auf der Rückseite eines anderen, als Postkarte versandten Photos ist zu lesen:

»PHOTO POST CARD
LARRY FOX
DOCUMENTARY PHOTOGRAPHS [sic] OF
TERRY FOX'S CONCEPTUAL ART
ACTION ›YIELD‹
UNIVERSITY ART MUSEUM BERKELEY« ⁴⁰⁸

Aus dieser Wortwahl geht hervor, dass die Dokumentation der Aktion auch seitens des Photographen als bedeutsam verstanden wurde und nicht als Zufallsauftrag; die Formulierung »conceptual art action« ist so singulär wie auffällig. ⁴⁰⁹ In den 1960er Jahren fanden die Aktionen von Terry Fox teils noch ohne photographische Dokumentation statt. In den 1970er Jahren arbeitete er vor allem mit den Photographen Larry Fox (*Yield*, 1973; *Cell*, 1973; *Errosore*, 1979) und Barry Klinger (*Public Theatre/What Do Blind Men Dream?*, 1969; *Virtual Volumes*, 1970; *Corner Push*, 1970; *Asbestos Tracking*, 1970; *Defoliation*, 1970) zusammen. Einige der Aktionen, die in Italien stattfanden, dokumentierte Enzo Pezzi (*Suono Interno*, 1979; *Suono con Tensione*, 1979; *Wired Fiats*, 1982). Nur mit wenigen Photographen arbeitete Terry Fox mehrmals zusammen. Teils haben sich zu Aktionen nur Schnappschüsse von Unbekannten erhalten (vgl. *Culvert*, 1977). Vor allem einige der von Barry Klinger festgehaltenen Aktionen waren von vornherein allein für die Kamera bestimmt. Grundsätzlich war Terry Fox' Reflex der des Tuns, des permanenten Experiments, nicht des strategischen Dokumentierens oder Vermarktens. ⁴¹⁰ Vieles ergab sich spontan aus den jeweiligen Umständen – dem ›primären Kontext‹. Die Dokumentationen von Aktionen entwickelten sich je nach Ort, Photograph und wohl auch nach technischen und finanziellen Möglichkeiten. Ein Arbeitsprozess, der im

⁴⁰⁵ Schneemann 2005a, S. 219.

⁴⁰⁶ Als Beispiel wählt Peter J. Schneemann das Werk von Tracey Emin. Ebd.

⁴⁰⁷ Ebd.

⁴⁰⁸ Estate of Terry Fox (Archiv), Köln.

⁴⁰⁹ 1973 wurden die Aktionen von TF demnach im Begriffsfeld der *Konzeptkunst* verankert. Das Thema der photographischen Dokumentation kann hier nur angerissen werden. Siehe dazu weiterführend u.a. Engelbach 2001 und Lammert 2015.

⁴¹⁰ So trifft Peter J. Schneemanns diskursfreudig formulierte These im Fall von TF gerade nicht zu: »Die fortlaufende Veräusserung der Selbstdokumentation als Parallelität zwischen der Konstitution eines künstlerischen Selbst und einem Werkbegriff scheint in engem Zusammenhang zu stehen zur Prozessorientierung künstlerischer Praxis. Als Moment der Selbstreferenzialität verweist die Ebene der Dokumentation auf eine neue, weiterführende Arbeitsphase.«, ebd., S. 220.

Nachhinein stattfand, lässt sich in den detaillierten Beschreibungen, die Terry Fox vornahm, erkennen. Diese Dokumentationen prägen sehr stark die Rezeption seiner Einzelwerke und erscheinen als systemimmanenter Bestandteil des künstlerischen Gesamtwerkes.⁴¹¹

Subjektive Konstruktion

Peter J. Schneemann beobachtet einen Zuwachs an Bedeutung von Werkverzeichnissen im Bereich temporärer Kunst:

»Manifestiert sich die einzelne *inventio* nicht mehr primär in einem auratischen Objekt, so nimmt das Werkverzeichnis einen immer bedeutenderen Stellenwert an. Erst in der Dokumentation vermögen die Autoren temporären Installationen, Interventionen oder Performances eine dauerhafte Gestalt zu geben. [...] Gerade temporäre und damit transitorische Arbeiten erhalten in ihrer selektiven Rekonstruktion durch ein Werkverzeichnis eine neue Aura.«⁴¹²

Jedoch scheinen Groß- bzw. Langzeitprojekte in den Feldern des Temporären noch immer Ausnahmen zu sein.⁴¹³ Nach wie vor wird die überwiegende Zahl der Werkverzeichnis-Vorhaben im Bereich des gut verkäuflichen und ausstellbaren ›Objekts‹ durchgeführt.⁴¹⁴ Die Dokumentation von Werken hat zudem seit jeher einen auswählenden Charakter: Abbildungen/Installationsansichten mehransichtiger Skulpturen, von Architektur oder von Kunst, die auf die Bewegung der Ausstellungsbesucher im Raum angelegt ist, wären als Beispiele zu nennen.

Insofern wäre es im Fall von Aktionen angemessener, von einer *subjektiven Konstruktion* statt von einer »selektiven Rekonstruktion« (Peter J. Schneemann) zu sprechen. Eine solche Konstruktion einer Aktion ist (wie die Aktion selbst) nicht von »dauerhafter Gestalt«: Man könnte jede Aktion immer auch anders beschreiben, beziffern und bebildern. Dieses produktive Scheitern sollte als Qualität der Aktionskunst verstanden werden. Wie sehr sich die Erinnerungen von Teilnehmern einer Aktion unterscheiden können, zeigte die Diskussionsrunde nach einer Filmvorführung dokumentarischen Materials zu *Locus Harmonium* (Furkapass, Schweiz, 1990, [Abb. 2018](#)⁴¹⁵) in Bern (*BONE14. Festival für Performancekunst*, kuratiert von Valerian Maly und Peter Zumstein, 2011). Dabei wurde deutlich, wie individuell verschieden das Empfinden für Zeit ist. Die Angaben über die Dauer der Aktion von bzw. mit Terry Fox, die eine Wanderung einschloss, variierten deutlich, einzig der Kameramann (Auffdi Auffdermauer) konnte – durch die technisch verifizierbare Dauer des Videobandes – eine eindeutige Aussage treffen.

⁴¹¹ Ein Beispiel für ein Werkverzeichnis mit »selbsterferenzuelle(r) Funktion« ist der Katalog *Public Body* von Marina Abramović, den Peter J. Schneemann für »im wissenschaftlichen Sinne eigentlich unbrauchbar« hält. In »Public Body« wird das Werk der Künstlerin bildgewaltig (großformatige Abbildungen, mehrere Seiten mit Photos aus dem ›Familienalbum‹ der Kunstwelt) und zugleich textarm (ein Interview, nur basale Informationen zu den Aktionen/Objekten) in Katalogform inszeniert. Vgl. ebd.

⁴¹² Ebd., S. 219.

⁴¹³ Vgl. Gerz 1999.

⁴¹⁴ Beispielsweise sind Werkverzeichnis-Vorhaben zu Kurt Schwitters, Gerhard Richter, Andy Warhol, John Baldessari, Mies van der Rohe oder Henry van de Velde entstanden bzw. im Entstehen.

⁴¹⁵ [Abb.](#) (Photo: Urs Fischer) in: *The eye* 2018, S. 28f. Zu *Locus Harmonium* siehe weiterführend Wechsler 2018.

Datensammlung oder »wirkliche Beschreibung« (Heinrich Wölfflin)

Die »Geste der Autodokumentation« sieht Peter J. Schneemann bereits angelegt in betont transitiven und/oder ephemeren künstlerischen Formaten: »Je stärker auf die Produktion von Objektidentitäten verzichtet wird, desto stärker vermag eine kompensatorische Leistung zur Datensammlung in den Vordergrund treten.«⁴¹⁶ Er stellt zudem fest, dass mit der »Vermarktung der Performancekunst« »Dokumentarfotografie, Relikte und Anekdoten« in der »Rezeption und der kunsthistorischen Analyse« an die Stelle der Aktion selbst treten.⁴¹⁷ Er versteht Aktion und deren Rekonstruktion als zwei interagierende Pole: Seine »Arbeitshypothese geht davon aus, dass diese Beziehung als Dialektik zu beschreiben ist, zwischen dem Hier und Jetzt auf der einen Seite und dem ›mapping‹, dem Referenzsystem von Erinnerung und Rekonstruktion, auf der anderen.«⁴¹⁸ Meine Arbeitsthese lautet: Zwischen Aktion und ihrer Dokumentation/Beschreibung findet kein Wechselspiel statt, sondern die Aktion wird zu einer *Konstruktion* der Aktion.

Aus der Fülle der Daten, Informationen, Abbildungen etc. ist eine Auswahl zu treffen. Es findet ein Prozess der Konstruktion eines Werkes statt, der mal mehr, mal weniger durch den Künstler vorgegeben wurde. Ebenso wenig wie sich Terry Fox' Aktionen reinszenieren ließen, sind sie zu rekonstruieren. So wie ein Werkverzeichnis ein Werk erst konstruiert, konstruiert eine Dokumentation einen Ausschnitt aus diesem Werk (d.h. ein ›Einzelwerk‹). Mit der Dokumentation einer Aktion entsteht ein Werk zweiter Ordnung, das auf der Aktion basiert.⁴¹⁹

Obwohl die Subjektivität kunstgeschichtlicher Methoden keinesfalls unreflektiert geblieben ist, wird gerade in der Produktion von Werkkatalogen eine Schein-Objektivität gewünscht, die ein eindeutiges ›Bild‹ einer künstlerischen Leistung im Umfeld zeitgenössischer Positionen und vor der Kulisse der akzeptierten Geschichte der Kunst zu entwerfen vermag. Willibald Sauerländer schrieb bereits:

»Dem Maler Max Liebermann wird der ironische Satz nachgesagt: Kunsthistoriker seien dazu da, den Künstlern ihre schlechten Bilder abzuschreiben. Hellsichtig ist hier die stete Versuchung aller Individualsicherung erkannt, ein gereinigtes, verklärtes Bild vom Oeuvre der Künstler zu entwerfen. Die Kriterien, die für Zu- und Abschreibungen zu Gebote stehen, sind nun einmal weniger eindeutig und weniger stabil als bei der Alters- und der Ortssicherung. Vorlieben, Neigungen und Interessen spielen eine größere Rolle.«⁴²⁰

⁴¹⁶ Schneemann 2005a, S. 220.

⁴¹⁷ »Beschreibung und Interpretation stützen sich auf Phänomene, die nicht länger mit Kategorien des Primären oder Authentischen zu fassen sind. Weder die Verweise auf Musealisierungsmechanismen noch auf Marktgesetze reichen für die Erklärung dieses Phänomens aus. Dokumentationsfragmente ersetzen das auratische Objekt, das dem konventionellen Werkbegriff entstammt. Die Beschreibung dieser Entwicklung verleitet immer wieder zu einer Kritik, die vom Verrat an einer wahrhaft prozessorientierten, antiinstitutionellen Kunstproduktion spricht. Auch die ›Schuldigen‹ sind rasch benannt, die Gesetze des Kunstmarktes oder der Narzissmus der Künstler und Künstlerinnen.«, Schneemann 2005, S. 67.

⁴¹⁸ Am Beispiel von Richard Serra skizziert er zwei »Orte«, zum einen den »gegebenen Ort der Intervention«, zum zweiten einen Ort, der dem »mapping« diene, d.h. für Peter J. Schneemann der Information, Dokumentation, dem Bericht und der Kommunikation (über den ersten Ort). Ebd.

⁴¹⁹ Mit dem Arbeitsbegriff der ›subjektiven Konstruktion‹ ist das Subjekt der Autorin genauso angesprochen wie die subjektive Sicht des Künstlers TF auf sein Werk. Würde man die Erinnerung eines anderen Künstlers, der mit TF kooperiert hat, oder eines Besuchers berücksichtigen, käme ein anderes ›Bild‹ der Aktion zum Vorschein.

⁴²⁰ Sauerländer 1996, S. 141.

Wie schwierig es allein schon ist, ein einzelnes Werk in all seinen Facetten ausgewogen zu beschreiben, darauf hat Heinrich Wölfflin in seinen Gedanken »Über Galeriekataloge« hingewiesen:⁴²¹ »Das ästhetische Raisonement wird sich der Betrachter dann schon selbst machen, die Hauptsache ist, daß die Aufmerksamkeit auf das Bedeutsame hin gelenkt wird.«⁴²² Er favorisierte Kataloge, die einem »Laienpublikum« als »Wohltat« erscheinen können, indem »die Planlosigkeit der eigenen Betrachtung etwas korrigiert« werden kann. Als entscheidendes Element werden von Heinrich Wölfflin »wirkliche Beschreibungen« ausgemacht,

»die das herausholen, was für den Eindruck bestimmend ist, und wo der Betrachter, wenn er sich der Führung überläßt, sicher sein kann, das Wesentliche gesehen zu haben. [...] Die Probe auf eine gute Beschreibung ist die, ob die Phantasie beim bloßen Lesen das Bild mühelos wieder erzeugt.«⁴²³

Ein weitere Anregung, die Heinrich Wölfflin liefert, betrifft die Frage, ob es überhaupt etwas sonderlich Neues in der Geschichte der Kunst ist, über Aktionen zu schreiben. Denn das Problem der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker ist seit jeher, während der Tätigkeit des Schreibens das Original nicht über dem Tisch hängen zu haben und doch ein für den Leser greifbares Bild des Bildes zu entwerfen: »Alle kunstgeschichtlichen Bücher leiden darunter, daß sie über Dinge sprechen müssen, die der Leser nicht vor Augen hat; hier, wo die Originale da sind, fehlt die belehrende Rede.«⁴²⁴ Auch Gabriele Mackert hat sich zum Medium des Ausstellungskatalogs, wie wir ihn heute kennen und schätzen, kritisch geäußert:

»Der Katalog schreibt sich mit seiner Textproduktion in den vorherrschenden Theorie-Diskurs ein. Wer über einen Künstler schreibt, ist zu einer überaus wichtigen Entscheidung geworden. Längst ist deshalb ein einschlägiges Kandidatenkarussell für dieses symbolische Kapital der Reputation entstanden. Galeristen dient er – neben Ausstellungs- und bio-bibliographischen Listen zum künstlerischen Werdegang – als Referenz für spätere Ausstellungen und wird dementsprechend herumgereicht. Vor allem für jüngere Künstler ist der erste monographische Katalog, der über den Umfang einer Broschüre hinausgeht, meist eine besondere Herausforderung und ein schwierig zu erreichender Meilenstein.«⁴²⁵

⁴²¹ »Jede gepflegte Galerie besitzt ihren ›wissenschaftlichen‹ Katalog, das will sagen: einen Katalog, der neben den Hauptdaten zum Leben der Künstler die faksimilierten Signaturen und Datierungen enthält, die genauen Bildmaße, die Bezeichnung des Malgrundes und Malmittels, Angaben über die Herkunft des Bildes und über die ältesten Erwähnungen; oder, wenn direkte Zeugnisse fehlen, so wird doch über die ungefähre Zeit und Autorschaft eine Notiz gemacht werden, auch pflegen Literaturverweisungen kaum ganz zu fehlen, jedenfalls nicht, wenn widersprechende Beurteilungen vorliegen. [...] Bestimmte Forderungen gibt es hier überhaupt nicht, bald vollständiger, bald unvollständiger wird der Sachinhalt analysiert, das Thema gekennzeichnet, die Figuren benannt und noch diese oder jene Detailerwähnung in die ungefügten Sätze eingeklemmt. Eine langweilige Arbeit für die jungen Kunsthistoriker, denen diese Aufgaben zugeschoben werden, und schließlich auch fast nutzlos; denn wer liest diese Beschreibungen? Ihr einziger Zweck scheint zu sein, gelegentlich zu einer Identifizierung der Bilder verhelfen zu können. Sind diese Anschauungen richtig? Ich glaube nicht.«, Wölfflin 2004 (1946), S. 25.

⁴²² Ebd., S. 26f.

⁴²³ Ebd., S. 26.

⁴²⁴ Ebd., S. 32.

⁴²⁵ Mackert 2004, S. 102. Hier wird indirekt etwas angesprochen, was besonders im Fall einer erstmaligen umfangreichen Forschung zum Werk eines einzelnen Künstlers im Hintergrund mitschwingt: Die Macht, das Gesamtwerk des Künstlers mitzuprägen, beispielsweise durch die Unterteilung in Werkphasen und die Wahl prägnanter Oberbegriffe. Ein Meilenstein wurde für das Werk von TF Anfang der 1970er Jahre der im Zusammenhang mit seiner Einzelausstellung in Berkeley publizierte Katalog (1973). Die Publikation dürfte eines der wichtigsten Dokumente zur Werkentwicklung in den 1960er und 1970er Jahren bleiben. Zahlreiche großformatige Abbildungen prägen das Erscheinungsbild, Künstleraussagen und ein Text der Kuratorin Brenda Richardson begleiten die dokumentarischen Photographien und künstlerischen Photoserien.

Die Autorisierung der Dokumentation

Die Aktion *Environmental Surfaces: Three Simultaneous Situational Enclosures* (Reese Palley Gallery, New York, 1971, [Abb. 2015](#)⁴²⁶), die Terry Fox zusammen mit Vito Acconci und Dennis Oppenheim durchführte, wurde in den jeweiligen Katalogen zum Werk der drei Künstler durchaus mit unterschiedlichen Schwerpunkten für die Kunstgeschichte festgehalten. Der Abend wurde von den Photographen Shunk-Kender (Harry Shunk and János ›Jean‹ Kender) dokumentiert, die ihren Fokus auf die Aktionen von Dennis Oppenheim und Vito Acconci richteten.⁴²⁷ Die Aktion von Terry Fox wurde zudem von Peter Moore dokumentiert, dessen Photographien vor allem im Ausstellungskatalog von 1973 viel Raum gegeben wurde. Der Stil der Photographen unterscheidet sich gravierend. Terry Fox wählte die Photographien von Peter Moore, um seine Aktion zu vermitteln. Ihre Dokumentation und damit die langfristige Wahrnehmung der Aktion ist maßgeblich abhängig von dieser Entscheidung des Künstlers.

In einem Interview bezeichnete Marina Abramović neben den Aktionen von Vito Acconci eben diesen Abend als prägend für ihre eigene Arbeit:

»[...] there was a very important event with Acconci, Dennis Oppenheim and Terry Fox in the seventies, when they performed in the same place [...] Acconci turned around like a clock for one hour [...] Terry Fox was making bread from soap [...] – it was a kind of impossible, alchemical mystery. Oppenheim had a tarantula moving toward his face down a tube and he blew little balls of hair in its way, keeping it from biting his face [...] It was really good work.«⁴²⁸

Jede verbale Dokumentation einer Aktion ist eine kleine ›Kunst-Geschichte‹, die das Temporäre (nach-) erfahrbar macht. Es ist eine Nacherzählung eines Ereignisses, das subjektiv erfahren wurde – und damit variabel. Anders verhält es sich mit den inszenierten Aktionen vor Photo- oder Videokamera: hier gibt es nur eine Version der Dokumentation, vom Künstler autorisiert. Es gilt, diese Unterschiede in Ausstellungen durch präzise Beschilderungen deutlich zu machen.

⁴²⁶ Abb. (Photos: Peter Moore; Harry Shunk und János Kender), in: Ausst.-Kat. 2015, S. 96-101; S. 270-273 [Einzelausst.], (Wiederabdruck aus *Avalanche*, Winter 1971).

⁴²⁷ Photodokumentation Harry Shunk Archive, Shunk-Kender Photography Collection, 1958-1973, Roy Lichtenstein Foundation 2013 [Web].

⁴²⁸ Abramović 2002, S. 11f. [Interview].

V. Besondere künstlerische Initiativen in den 1970er Jahren

Folgende Zwischentappen erschienen nötig, um das Werk von Terry Fox der 1960er und 1970er Jahre in größere Zusammenhänge einordnen zu können und nicht nur als isolierte Einzelleistung zu betrachten. Es hätten andere Schwerpunkte gewählt werden können, doch fanden speziell das Magazin *Avalanche* und die komische Seite der Westküsten-Kunst bisher wenig Beachtung, nicht nur in Publikationen zu Terry Fox.

Kunstmagazine als alternative Ausstellungsfläche

Im Herbst 1970 erschien erstmals das Kunstmagazin *Avalanche* (1970 bis 1976), das den Stimmen der Künstler besondere Kraft verlieh. Herausgeber waren Liza Béar and Willoughby Sharp (1936-2008), der über die Wahl des Titels seines Magazins sagte:

»The word ›avalanche‹ and what it signified was very appealing to me because I saw myself as a renegade. I had hair that I could sit on, I started smoking marijuana in '64 and was still smoking at that time, and I wanted this thing, this magazine, to represent a cultural breakthrough...something that an avalanche does. It reconfigures, breaks down old structure.«⁴²⁹

Gwen Allen beschreibt *Avalanche* als Galerie ohne Wände für Kunst, die architektonische und institutionelle Grenzen zu meiden versuchte. Im Gegenzug erkennt sie auch einen Widerhall des Celebrity-Kults, der über die US-amerikanische Populärkultur jener Zeit hereinbrach.⁴³⁰

Das *Avalanche*-Archiv befindet sich heute im Museum of Modern Art, New York – dem Magazin wird demnach ein museale Bedeutung zugesprochen. 2010 erschien eine Faksimile-Edition aller Ausgaben⁴³¹, unter anderem vertrieben durch den Kunst- und Künstlerbuchladen *Printed Matter Inc.*, New York, deren Exemplare bei einer Auflage von 1000 Stück drei Jahre später bereits für 500-600 Dollar gehandelt wurden. 1971 kostete eine Ausgabe 2 Dollar. Ein Widerspruch der Geschichte ist, dass die Original-Ausgaben (und eben auch bereits die Reprint-Auflage) inzwischen Sammlerwert besitzen. Die Übergänge zum Katalog, zum Künstlerbuch und auch zum Auflagenobjekt sind bei Kunstmagazinen fließend. Für die 1960er und 1970er Jahren stellt Gwen Allen einen Bedeutungszuwachs der Magazine parallel zum Aufkommen konzeptueller Kunstformen fest und erkennt in ihnen alternative Ausstellungsräume für eine entmaterialisierte Konzeptkunst.⁴³²

⁴²⁹ Willoughby Sharp, zit. nach Allen 2011, S. 94.

⁴³⁰ »Published only thirteen times over the course of seven years – from fall 1970 through summer 1976 – *Avalanche* made every issue count. The magazine [...] functioned as a gallery without walls for art that eschewed architectural and institutional borders. [...] By eliminating art criticism and exhibition reviews in favor of process documents and interviews, the publication fostered a direct channel for the artist's voice. [...] While the stated goal of *Avalanche* was to empower the artist, its format echoed the cult of celebrity then sweeping American popular culture.«, Allen 2011, S. 91. Gwen Allens gehaltvolle und bereichernde Publikation *Artists' Magazines. An alternative space for art* enthält ausführliche Kapitel zu einzelnen Magazinen und einen informativen Anhang: »Appendix: A compendium of artists' magazines from 1945 to 1989«.

⁴³¹ »This boxed facsimile edition of *Avalanche*'s complete run reproduces the first eight issues individually, and the final five in a single bound paperback.«, Printed Matter 2013 [Web].

⁴³² »During the 1960s and 1970s magazines became an important new site of artistic practice, functioning as an alternative exhibition space for the dematerialized practices of conceptual art. Abandoning canvases, pedestals, and all they stood for in the established institutions of modernism, this art sought out lightweight and everyday media,

Das Magazin *Avalanche* war wichtiger Kommunikations- und Informationsweg zwischen Ost- und Westküste und informierte darüber hinaus über europäische Künstler wie Joseph Beuys, der es zum Coverboy der ersten Ausgabe brachte, Franz Erhard Walther oder Hanne Darboven.

Willoughby Sharp war häufiger Gast im Museum of Conceptual Art (MOCA) in San Francisco. In seiner der Konzept- und ›ideenorientierten‹ Kunst verschriebenen Zeitschrift veröffentlichte er (gemeinsam mit Liza Béar) Interviews mit kalifornischen Künstlern wie Chris Burden, Lowell Darling, Howard Fried, Stephen Laub, Bruce Nauman, Ed Ruscha – und Terry Fox. Über den Stil der Interviews, der den Künstlern möglichst nahe kommen wollte, schreibt Gwen Allen:

»According to Béar, whose extremely candid interviewing style produced some of the most fascinating art historical documents of the period, the *Avalanche* conversations were ›no kissing cousin of the celebrity interview, but a kind of investigative reporting that aimed to understand rather than to expose, in which the questioning voice was closely attuned to the artist’s sensibility.«⁴³³

Der umgangssprachliche, lockere Ton, den die Interviews ausstrahlen, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch diese Textform die *Konstruktion* eines authentischen Gesprächs ist.⁴³⁴ Die enge Verbindung des Magazins mit der Kunstszene in New York belegt Gwen Allen mit einem Statement von Laurie Anderson, für die das Sprechen der Künstler über ihre Kunst bereits ein Werk für sich war.⁴³⁵

Die Informationen, die über das Magazin *Avalanche* in Umlauf kamen, waren nicht auf die Kunst beschränkt. Über die (Selbst-)Darstellung von Künstlern hinaus blieb Raum für Werbeanzeigen von Galerien. Willoughby Sharp lehnte den Kunstmarkt keineswegs ab: »If anything I was trying to encourage these artists to get into the market, helping them market their work. I’m not against the market.«⁴³⁶

Doch finden sich in *Avalanche* beispielsweise auch politisch motivierte Protestkampagnen von Galerien (gegen den Vietnamkrieg). Klassische Ausstellungsrezensionen sucht man dagegen vergebens. Dafür wurden in Rubriken wie »Rumbles« und »Messages« Klatsch und Tratsch sowie Veranstaltungshinweise für die ›Community‹ publik gemacht: Über Terry Fox’ Performance *Cellar* wurde ebenso

and relied heavily on texts, photographs, and other kinds of documents. Conceptual art depended upon the magazine as a new site of display, which allowed it to be experienced by a broader public than the handful of people actually present to witness a temporary object, idea, or act [...] While artists used the magazine to document their work, they also began to explore it as a medium in its own right, creating works expressly for the mass-produced page.«, Allen 2011, S. 2.

⁴³³ Ebd., S. 104

⁴³⁴ »Though the *Avalanche* interviews have an unedited, informal quality, paradoxically, they were carefully edited to preserve each artist’s idiom and the nuances of spoken conversation. Such attentiveness reflects the magazine’s commitment to providing an authentic channel for the artist’s voice, even as it throws into question the very possibility of such authenticity, reinforcing [...] the always already mediated nature of the magazine as a representational site. Beyond their value as primary art historical sources, the *Avalanche* interviews attest to the important role of conversation in the process of making and viewing art in SoHo in the 1970s.«, so Gwen Allen, ebd., S. 111.

⁴³⁵ Laurie Anderson erinnerte sich an die Besonderheit der 1970er Jahre so: »The thing that I loved best about that time was how much people were involved in each other’s work. All of us did a lot of talking and a lot of writing. ... The talking was really a working method and a way of identifying with each other. ... The talking is not only a way to figure out what you’re doing, it’s the work itself. In fact I felt really frustrated with Gordon [Matta-Clark]’s shows and the exhibitions of other friends. Because without the talk, the background, the thing was left really blank. The life was out of it.«, zit. nach ebd. Laurie Anderson sah zudem die Gefahr, dass in Ausstellungen ohne diesen sprachlich basierten Hintergrund die Werke ihre Lebendigkeit verlieren könnten. Angeregt von diesen Überlegungen ließe sich weiterführend fragen, inwieweit TF’ Werk – reduziert um die sprachlichen Äußerungen des Künstlers – langfristig zugänglich bliebe.

⁴³⁶ Zit. nach ebd.

berichtet wie über die operative Entfernung seines Brustbeines: »For his first New York show, San Francisco artist Terry Fox performed a 30 minute piece in a dilapidated part of Reese Palley's basement.« und (unter der Rubrik »Messages«): »Terry Fox has had his sternum removed.«⁴³⁷

Das europäische Pendant *Interfunktionen*⁴³⁸ (Köln, 1968-1975) wurde aus Protest gegen die documenta 4 (1968) gegründet.⁴³⁹ Herausgegeben von Friedrich Heubach (Nr. 1-10) und Benjamin Buchloh (Nr. 11-12), begann das Magazin mit einer Auflage von 120 und steigerte sich auf 1000 Exemplare je Ausgabe. *Interfunktionen* war vor allem durch den praktizierten Austausch zwischen Kunst/Künstlern der Vereinigten Staaten und Europa bedeutend.⁴⁴⁰ Gwen Allen fasst den weitreichenden Einfluss von Magazinen wie *Avalanche* und *Interfunktionen* wie folgt zusammen:

»Edited and designed in loft spaces and distributed at independent and artist-run bookstores such as Printed Matter in New York and Art Metropole in Toronto – or sometimes given away for free – these publications were influential well beyond their limited circulations and brief life spans.«⁴⁴¹

Auch die unscheinbare Publikationsreihe *Art Information of* wurde in ihrer Bedeutung erkannt und 2013 im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München im Rahmen einer Sammlungsausstellung zu Künstlerzeitschriften gezeigt.⁴⁴² Die Künstler Anatol Herzfeld, Terry Fox, Michael Buthe, Jochen Gerz, Joel Glassman, Jean Le Gac, Sarkis Zabunyan wurden in jeweils einer Ausgabe präsentiert: *Art Information Nr. 2* hatte die Aktion *Isolation Unit* von Terry Fox und Joseph Bueys zum Inhalt.

Terry Fox fungierte als Mitherausgeber der Reihe und auch der Serie »Media News of«, von der vier Ausgaben erschienen.⁴⁴³ Hinter »mediacontact« (Oststraße 14, Düsseldorf, 1970-1974) verbarg sich der Herausgeber Dietmar Kirves »mit den Auslandskorrespondenten Jochen Gerz, Paris, & Terry Fox, San Francisco.«⁴⁴⁴ Wie flexibel die Rollenverteilung der Künstler der 1970er Jahre war, lässt sich auch an den Aktivitäten von *Avalanche*-Herausgeber Willoughby Sharp ablesen. Im Oktober 1970 eröffnete im MOCA die Video-Ausstellung *Body Works*, die durch die Vereinigten Staaten und Europa tourte:

»a travelling video exhibition curated by Willoughby Sharp and coordinated by Tom Marioni, the Museum of Conceptual Art. North American premiere took place October 18,

⁴³⁷ *Avalanche*, Frühjahr 1972, S. 9. In einer anderen Ausgabe von *Avalanche* waren beispielsweise Robert Smithsons Tod und die Geburt von Zwillingen (Rachel Lew) Thema. Nochmals Gwen Allen: »The inclusion of such information gives a decidedly local and personal tenor to *Avalanche*'s mode of address. It presumes a level of familiarity, even intimacy, with and among its readers and the artists it covered.«, Allen 2011, S. 114.

⁴³⁸ Siehe dazu Ausst.-Kat. Barcelona 2004.

⁴³⁹ »In its desire to encourage international dialog while supporting a local artistic community, *Interfunktionen* appears in some ways as the mirror image of *Avalanche*, founded two years after it in 1970.«, beurteilt Gwen Allen das Magazin im internationalen Kontext. Allen 2011, S. 213.

⁴⁴⁰ »Special editions of approximately 50 copies per issue included signed originals and multiples. Contributors included Joseph Beuys, Sigmar Polke, Rebecca Horn, Anselm Kiefer, Hans Haacke, Christo, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Valie Export, Jan Dibbets, Richard Long, Walter De Maria, Dennis Oppenheim, Michael Heizer, Robert Smithson, Vito Acconci, Bruce Nauman, Terry Fox, Carl Andre, Robert Morris, Philip Glass, Yvonne Rainer, Hollis Frampton, and Dan Graham.«, ebd., S. 266f.

⁴⁴¹ Ebd., S. 8.

⁴⁴² *Zines #1: 1971-1975. Künstlerzeitschriften aus der Sammlung Hubert Kretschmer, München. Archive Artist Publications*, 1. Februar bis 5. April 2013. Die Ausstellung wurde konsequent mit einer Publikation im Zeitungsformat begleitet.

⁴⁴³ Zu Kraftwerk, Landfried Schröpfer & Hansjürgen Bulkowski, Christine Franz & Tim Schröder und Fritz Schwegler.

⁴⁴⁴ Kirves 2015 [Web].

1970 in San Francisco at Breen's Bar (next to MOCA). Included video by American artists from both East and West coasts [...].«⁴⁴⁵

Der Rezensent Jerome Tarshis wird in der kalifornischen *Performance Anthology* mit folgenden Worten über Terry Fox' Ausstellungsbeitrag, das *Video Tonguings* (1970, Abb. 2015)⁴⁴⁶, zitiert:

»He stuck his tongue out and put it back in his mouth, moved it to left and right, made it turn up at the sides, and generally ran through the full range of movements possible with a long and well-controlled tongue.«⁴⁴⁷

Der Körper als skulpturales Material • »Body Works«

Der Begriff »Body Art« wurde unter anderem von Willoughby Sharp in Umlauf gebracht.⁴⁴⁸ In der ersten *Avalanche*-Ausgabe veröffentlichte er im Herbst 1970 einen Text mit dem Titel: »Body Works: A Pre-Critical, Non-Definitive Survey of Very Recent Works Using the Human Body or Parts Thereof«. Bruce McLean (»Bruce McLean smiled.«), Bruce Nauman (»Making Faces« und »clapped his hands«), William Wegman (»stuck toothpicks into his gums«), Dennis Oppenheim (»repeatedly rolled the underside of his right forearm over some wire«), Vito Acconci (*Hand and Mouth Piece*), Keith Sonnier (*Video Hand*) und Dan Graham (»vanishing point«) waren die Künstler der Wahl, deren »Body Works« Willoughby Sharp als Beispiele anführte:

»These nine works share a common characteristic – the use of the artist's own body as sculptural material. Various called actions, events, performances, pieces, things, the works present physical activities, ordinary bodily functions and other usual and unusual manifestations of physicality. The artist's body becomes both the subject and the object of the work. The artist is the subject and the object of the action. Generally the performance is executed in the privacy of the studio. Individual works are mostly communicated to the public through the strong visual language of photographs, films, videotapes and other media, all with strong immediacy of impact.«⁴⁴⁹

Die damals gegenwärtige »repressive sozio-ökonomische Situation« (»repressive socio-economic situation«) junger Künstler sah Willoughby Sharp logisch verknüpft mit der Zuwendung des Künstlers zum eigenen Körper als skulpturalem Material mit nahezu unbegrenzten Möglichkeiten (»almost unlimited potential«). Ebenso erkannte er eine Entwicklung von der *Land Art* hin zum Körper als Element der Kunst: »Some of these artists have turned from cutting into the land to cutting into their own bodies.«⁴⁵⁰

Noch bevor *Body Art* als Begriff etabliert war, beschrieb Willoughby Sharp das komische Potenzial der »body works«.⁴⁵¹ Er hielt es jedoch für unmöglich, den Körper

⁴⁴⁵ Jerome Tarshis zit. nach PA 1980, S. 33f.

⁴⁴⁶ Abb. in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 9 [Einzelansst.].

⁴⁴⁷ Zu sehen waren des Weiteren Video-Tapes von Vito Acconci, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Keith Sonnier und William Wegman: »According to Marioni this was the first video exhibition and first body works show on the West Coast.«, ebd.

⁴⁴⁸ Vgl. auch Nemser 1971.

⁴⁴⁹ Sharp 1970b, S. 14.

⁴⁵⁰ Ebd.

⁴⁵¹ »In focusing on the creative act itself, body works are yet another move away from object sculpture. If objects are used, they only serve to reinforce aspects of the body. But body works do not represent a return to figuration. At

als Objekt zu nutzen, denn der einzige Moment, in dem dieser Fall eintreten könne, sei derjenige, in dem der Körper zu einer Leiche werde. In diesem Zusammenhang kommt er in seinem Text überraschenderweise auf Terry Fox zu sprechen:

»Strictly speaking it is impossible to use the body as an object. The only case in which a body approaches the status of an object is when it becomes a corpse. Nevertheless, several artists have proposed works which utilize cadavers while others have presented their own bodies as if they were dead. [...] John Baldessari recently proposed a piece in which a corpse was to be exhibited in a refrigerated glass container in the Museum of Modern Art. Fox, who has been pushing parts of his body into walls and corners of rooms, is trying to procure a corpse for his next show at the Richmond Art Center in the fall. Much of this work, especially Fox's, reveals a sober acceptance of physical facts of death and a willingness to exploit their artistic potential.«⁴⁵²

Dieser Plan von Terry Fox, im Richmond Art Center mit einer Leiche zu arbeiten, wird an keiner anderen Stelle erwähnt. Einzig in der Vorgeschichte zur Aktion *Cellar* wird von der Idee, einen Katzenkadaver zu verwenden, berichtet.⁴⁵³

Zwei Aktionen, die das Atmen als Ausgangspunkt nahmen, werden von Willoughby Sharp in seinem Text erwähnt; durchgeführt von Vito Acconci (*Breathing In*, 1969) und Bruce McLean.⁴⁵⁴ 1970 widmete sich auch Terry Fox in einem Super 8-Film⁴⁵⁵ mit dem programmatischen Titel *Breath* (Super 8, Farbe, San Francisco) dem Thema und der Technik des Atmens. Der Film gilt als verschollen, wird jedoch in einer Video-Publikation erwähnt.⁴⁵⁶ Aus Sicht eines Künstlers wurde der Film von Paul Kos 2015 im Rückblick anekdotisch beschrieben – einschließlich der Wirkung auf das anwesende Publikum, das zu Nachahmungsversuchen angeregt worden sein sollen:

»There was a film festival showing, I believe at the San Francisco Art Institute, and artists' Super 8mm films were projected. Terry's opened with a shot of himself drawing in a very, very deep breath, many if not most of the viewing audience did the same. Everyone holding their breath trying to beat the 3-minute clock determined by the Super 8mm film cartridge, making a mirror of Terry's actions. His eyes and veins on his forehead bulged, gasps were heard in the audience of some people giving up. Terry continued and finally exhaled in a burst of air. No one in the auditorium made it to the 3-minute end-of-film mark.«⁴⁵⁷

most their relation to figurative art is ironic. Assumptions about our modes of being are questioned and explored, often with a wry sense of humor. Picking one's nose is presented as an artistic statement.«, ebd. Es folgen Absätze zu »The Body as Place« (Dennis Oppenheim und Vito Acconci) und dem Körper »used as a backdrop« und »as prop« (Bruce Nauman, William Wegman, Keith Sonnier und Joseph Beuys).

⁴⁵² Ebd., S. 16.

⁴⁵³ Willoughby Sharp diskutierte in seinem Text des Weiteren »The found body« und »The body in normal circumstances«, einer Variante der »Body Works«, die er in der Folge von Marcel Duchamps »found object« sah: »While Duchamp recognized the integrity and power of ordinary ready-made objects and their esthetic relevance, a number of artists have presented simple physical functions like breathing and sneezing as works of art. Bruce McLean has done more than thirty works of this nature: walking, running, jumping, and smiling. The last piece is a favorite, *Smile Piece* (1969), is a vertical sequence of three photographs of the artist in different stages of smiling. Most body works presented through still photos show various views of an ongoing process and approach the effect of films. But even if a single photo is offered as the work one is still very conscious of a continuous process.«, ebd.

⁴⁵⁴ »In *Breathing In* (1969) which consisted of taking deep breaths, holding them for as long as possible, and exhaling, Acconci's performance improved in time. As opposed to McLean's breathing piece which concentrates on this as a unique bodily function, Acconci is concerned in both raising his level of awareness of breathing and his control over this function.«, ebd.

⁴⁵⁵ Der Großteil der Super 8-Filme von TF ist verschollen (vermutlich im Zuge eines Einbruchs in seinem Atelier in New York).

⁴⁵⁶ Vgl. Ausst.-Kat. Los Angeles 2008.

⁴⁵⁷ Kos 2015, S. 279 [Künstlertext].

Willoughby Sharp wies im Zusammenhang seiner Analyse noch auf eine andere Aktion von Terry Fox hin: »Fox's *Push Wall Piece* (1970) was similar in that he wanted to experience a special bodily sensation. He wanted to test the wall's massiveness in relation to his own body.«⁴⁵⁸ Weniger den Körper selbst, als das, was in solchen Aktionen mit ihm getan wurde, hielt Willoughby Sharp für charakteristisch, wenn er von *Body Works* sprach. Den Prozess der Herausbildung dieser Kunstform hielt er für noch nicht abgeschlossen.⁴⁵⁹

Bezeichnenderweise wollten Terry Fox, Vito Acconci und Dennis Oppenheim mit ihrer gemeinsamen Aktion in der Reese Palley Gallery in New York (*Environmental Surfaces: Three Simultaneous Situational Enclosures*, 1971, Abb. 2015)⁴⁶⁰, deren einzelne Teile parallel in verschiedenen Bereichen des Raumes stattfanden, unter anderem vor Augen führen, dass sie es für widersinnig hielten, ihre im Kern so unterschiedlichen Haltungen unter dem Begriff *Body Art* zu subsumieren. Auch die Kuratorin Brenda Richardson schien diese Meinung im Bezug auf die Aktionen von Terry Fox zu teilen, als sie 1973 schrieb: »It is ironic that Fox has been categorized as a ›body artist,‹ when in fact the focus in all his art is escape from the confines of body.«⁴⁶¹

Die Konzeptkunst der kalifornischen Bay Area

Museum of Conceptual Art (MOCA), San Francisco

1970 gründete der Künstler Tom Marioni in San Francisco das Museum of Conceptual Art (MOCA). Zu dieser Zeit arbeitete er unter dem Pseudonym Allan Fish als Künstler und zeitgleich als Kurator im Richmond Art Center, »but I wanted to do more radical things than I could do at Richmond«.⁴⁶²

Das MOCA war ein experimenteller Ort. Der Kern des ›Museums‹ (nicht zu verwechseln mit seinem musealen Namensvetter in Los Angeles) waren Aktionen bzw. *Situationen* – auch Tom Marioni präferierte diesen Begriff für seine Formen und Definitionen der Konzeptkunst: »I defined Conceptual Art as ›idea-oriented situations not directed at the production of static objects‹«⁴⁶³.

Das MOCA existierte zwischen 1970 und 1984, zunächst im Gebäude 86 der Third Street, ab 1972 in Haus Nummer 75 (südlich der Market Street in San Francisco): »Terry Fox was like an artist in residence.«⁴⁶⁴

⁴⁵⁸ Sharp 1970b, S. 17. Willoughby Sharp publizierte in seinem Text eine Photographie, welche TF bei der Durchführung von *Asbestos Tracking* zeigt und die seither, soweit dies recherchiert werden konnte, nicht mehr veröffentlicht wurde.

⁴⁵⁹ »In body works the body per se is not as important as what is done with the body.«; »As a body of work, body works are still very much in the process of defining themselves.«, ebd.

⁴⁶⁰ Abb. (Photos: Peter Moore; Harry Shunk und János Kender), in: Ausst.-Kat. 2015, S. 96-101; S. 270-273 [Einzelausst.], (Wiederabdruck aus *Avalanche*, Winter 1971).

⁴⁶¹ Richardson 1973, unpag.

⁴⁶² An anderer Stelle liest sich diese *Geschichte* zu Tom Marioni folgendermaßen: »Activities such as these proved too experimental for the community that supported the Richmond Art Center, and Marioni lost his job there in 1971. In the three years he was at the Art Center he had supported a number of artists early in their careers. Paul Kos and Terry Fox had first solo exhibitions there, and work by Stephen Laub and John Woodall was included in group shows. In order to provide a place for this type of art expression to continue, Marioni was prompted to establish his own exhibition space, the Museum of Conceptual Art, in March 1970. By so doing he moved such experimentation out of the realm of the public gallery and into the artist community, setting precedent for the artist-run alternative art space.«, Ausst.-Kat. San Francisco 1981, S. 11.

⁴⁶³ Marioni 2007, S. 104 [Künstlertext].

⁴⁶⁴ PA 1980, S. 376.

Gabriele Detterer bezeichnet das MOCA als »einen Ort für experimentelle Kunstformen« und führt es als Beispiel »einer Reihe für die Erprobung innovativer Kunstbewegungen einflussreicher Non-Profit-Artist-run-Spaces« an. Diese Orte würden sich »als von Künstlern gegründete, kollektiv getragene, gemeinnützige Vereinigungen, die ein transatlantisches Netzwerk zwischen den Kunst-Avantgarden der sechziger und siebziger Jahre schufen«, definieren.⁴⁶⁵

Terry Fox definierte das MOCA nicht, doch hat er sich in einem Vortrag ausführlich darüber geäußert. Es ist eine dritte Variante der Geschichtsschreibung über diesen Ort, formuliert mit persönlicher Prägung und dennoch oder gerade deshalb anschaulich und prägnant:

»The only place that anybody who did non-commercial work or performance or anything could show at that time was the Richmond Art Center where Tom was the curator. He got fired from that job, and he rented a space on Third St., that I shared with him, and it was my studio and his space. He started the Museum of Conceptual Art. [...] Since the beginning he's shown a group of people; people who are his friends, and people that he had confidence in. And he's also supplemented that with other people that he's discovered and liked. [...] at first, in 1970, there was a show just about every month. They were always group shows, and they were always performances. That's been the policy of MOCA ever since. All events and exhibitions are just for one night. It's always been a really good space. The space that we shared together, artists were able to do anything they wanted at all in there.

Mel Henderson shot a .38 bullet through the wall into the Peace and Freedom Party's office I remember, during one of the first events. There was a lot of activity in San Francisco at that time, and a lot of performance-type activity. There was really a lot of energy. And there was no outlet for it. So MOCA became an outlet. [...]. Tom offered membership at 25 dollars. I don't think he had any members, until the second year when he had three members from this area.

All the shows and the space were paid out of his pocket, and mine; we split the cost – which was nothing because the artists didn't get any money, and the space was only \$100, so it was \$50 each. MOCA went on like that for two years, and in 1973 it was evicted from its space, and moved across the street where it is now, above Breen's Bar at 75 Third St. In 1973 Tom got an NEA grant for \$5,000, a museum grant, and started serving free beer on Wednesdays, free beer and videotapes. So every Wednesday has been, up until recently, an open day at MOCA. I don't know why he stopped that. He has a mailing list of about 400 people that he mails announcements out to. I know at least 100 of those addresses are European. MOCA is a very well known place in Europe. I think it's one of the few places in San Francisco that's able to send out information to other places about what's going on here. And there's been a lot of exchange between Europe and San Francisco because of MOCA, I think.

I know that now there are fewer and fewer shows there, and Tom wants to do something else, but I don't know what it is, and he's not sure what it is. But he still looks at work, and gives shows, has a show every two or three months. I'll answer questions after, but that's about all for now.«⁴⁶⁶

⁴⁶⁵ Detterer 2010, unpag.

⁴⁶⁶ TF, »MOCA« in: Paul Kagawa (Hg.): »Floating Seminar # 2. A Survey of Alternative Art Spaces in San Francisco (a revised transcription of the meeting held on October 2, 1975 at The Farm, San Francisco)«, zit. nach Detterer/Nannucci 2012, S. 193f.

Um die Werke jener Zeit angemessen zu beurteilen, ist auch dieser soziale Zusammenhang zu beachten. Tom Marioni förderte Terry Fox direkt und indirekt, indem er ihn nicht nur zu Ausstellungen einlud, sondern auch Texte über ihn schrieb, aus denen sich nebenbei seine eigenen künstlerischen Präferenzen herauslesen lassen. So schrieb Tom Marioni 1973 über Terry Fox folgende Passage, deren ersten beiden Sätze besonders prägnant sind:

»In the daily life of Terry Fox every act of life is an act of art. The objects of routine life are potential works of art. A work table is covered completely with flour and water and allowed to dry. The light cords in his studio are heavy wrinkled wire that run from hanging bulbs onto and across part of the floor. The floor in his Third Street studio last year was covered with white paper. At the end of several months the surface of the paper had taken on a painterly quality that was an actual record of all of his movements and actions. There were sweepings of rusty piles of bits of wire and purple splotches of spilled wine. The wall, too, reflected this attitude to objects for it was covered with nails and indentations from the blows of a hammer.«⁴⁶⁷

In der Wertschätzung für eine Kunst, die allein im Atelier des Künstlers entstand und nur dort für eine gewisse Dauer existierte, klingt eine Haltung an, die nicht primär auf den Kunstmarkt ausgerichtet ist. Auch Barney Bailey, Ateliernachbar in der Rose Street, erinnerte sich an den Tisch mit Mehl im Arbeitsraum von Terry Fox.⁴⁶⁸

Die ›Sammlung‹ des MOCA bestand konsequenterweise ausschließlich aus Relikten⁴⁶⁹ der Aktionen und permanenten Eingriffen, die sich in die Architektur einfügten: »My museum was for action art, actions by sculptors, and site-specific installations.«⁴⁷⁰ *Cell* (auch: *Memento Mori*, Abb. 2015)⁴⁷¹ ist eine solche ortsspezifische, temporäre Installation, die Terry Fox 1973 im MOCA in San Francisco realisierte. Es existieren Beschreibungen des Künstlers und dokumentarische Photographien des lediglich über eine Leiter zu betretenden Ausstellungsbereiches. Leitern werden in Ausstellungen und Objekten in den folgenden Jahrzehnten noch häufiger in seinem Werk auftauchen.⁴⁷² Die Erfahrung des Raumes, den Terry Fox 1973 mit *Cell* inszenierte, ist, wie seine Aktionen, unwiederbringlich vergangen. Schon mit dem Katalog von 1973 lässt sich dennoch im Nachhinein ein Eindruck von *Cell* gewinnen.⁴⁷³ 2007 schrieb Tom Marioni im Rückblick seine Erinnerungen an das Betreten dieses Ausstellungsbereiches nieder:

»Terry Fox built a work in the skylight. You climbed up a ladder and into a little space where you were on your hands and knees under a board. After you crawled out from under the board, you realized that it had a sheet on it and was the size of a bed. The moon shining through the skylight was the only light. There was a metal bowl with a sponge in it that had been soaked in vinegar. Terry called the piece *Memento Mori*.«⁴⁷⁴

⁴⁶⁷ Marioni 1973, S. 39 [Künstlertext].

⁴⁶⁸ Vgl. Lewallen 2015, S. 36f.

⁴⁶⁹ Zum spezifischen Thema der *Aktionsrelikte* siehe weiterführend Herbstreit 2019.

⁴⁷⁰ Marioni 2007, S. 93f. [Künstlertext].

⁴⁷¹ Abb. in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 277.

⁴⁷² Vgl. *Ferrovía*, 1990, *Ovum Anguinum*, 1990, *LINKAGE* (Ausst.), Kunstmuseum Luzern, 1982.

⁴⁷³ Vgl. auch die dokumentarischen Photographien zu *Cell*, die sich u.a. im UC Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive befinden, inzwischen teilweise digitalisiert und in einer Datenbank online recherchierbar sind (9. Juli 2019).

⁴⁷⁴ Marioni 2007, S. 102 [Künstlertext].

Aus Tom Marionis Sicht war die Ausstellung *All Night Sculptures*, in deren Rahmen *Cell* installiert wurde, »probably the most interesting show«, die im MOCA stattfand:

»It was very serious. Nine artists⁴⁷⁵ designed works for all-night viewing. Installations that had something to do with nighttime or performances that went on for twelve hours from sunset to sunrise. People could come at any time during the night to see the show.«⁴⁷⁶

Den sozialen Ansatz seines künstlerischen Konzepts formulierte Tom Marioni mit den prägnanten Sätzen: »I wanted to make art as close to real life as I could without it being real life. Art and life should not be confused. God makes life. People make art.«⁴⁷⁷ In San Francisco wurde damit insgesamt eine Konzeptkunst geprägt, die ein wesentlich humorvolleres und sozialeres Naturell hatte als ihre Verwandten in New York.⁴⁷⁸

Sound Sculpture As, 1970

Eine für die Historie der Klangkunst wichtige Ausstellung fand im April 1970 im MOCA in San Francisco statt: Tom Marioni nimmt für sich in Anspruch mit *Sound Sculpture As* eine der ersten Klangkunst-Ausstellungen veranstaltet zu haben – bevor es so etwas wie eine Bewegung in diese Kunstrichtung gegeben habe: »Maybe it was the first Sound Art show anywhere.«⁴⁷⁹ In der Ausstellung *Sound Sculpture As* stieg Tom Marioni, genauer sein künstlerisches Alter Ego »Allan Fish«, auf eine Leiter und urinierte von dort aus in eine am Boden stehende Blechwanne. Der Titel lautete *Pissing*: »Marioni after drinking beer all day pissed into a tub and ›the sound pitch went down as the water level went up.«⁴⁸⁰ Wie unterschiedlich die Beschreibungen solcher Aktionen ausfallen können, dokumentieren die Erinnerungen von Tom Marioni an das an anderer Stelle auch etwas konzeptueller mit *Piss Piece* betitelte ›Stück‹:

»I climbed to the top of a stepladder and, with my back to the audience, peed into a big galvanized tub. As the water level went up, the sound level went down. It demonstrated a principle of physics. Since my back was to the audience, it was clear that this was not about exposing myself. It was funny and shocking, but mostly funny. The audience was laughing and applauding. I was famous in San Francisco for my *Piss Piece* for about twenty years, but it's faded from memories now.«⁴⁸¹

Über Terry Fox' Ausstellungsbeitrag verliert Tom Marioni nicht viele Worte:

»Terry Fox hit a bowl of water against the floor and made a sound like *bong*.«⁴⁸²

⁴⁷⁵ U.a. TF, Mel Henderson und Barbara Smith.

⁴⁷⁶ Marioni 2007, S. 100 [Künstlertext].

⁴⁷⁷ Ebd., S. 83.

⁴⁷⁸ Tom Marionis Konzept erinnert an einen Künstler in Europa: Robert Filliou (»Art is what makes life more interesting than art.«).

⁴⁷⁹ Marioni 2007, S. 94 [Künstlertext].

⁴⁸⁰ PA 1980, S. 12.

⁴⁸¹ Marioni 2007, S. 95f. [Künstlertext].

⁴⁸² Vgl. Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999 [Einzelausst.]. Siehe dazu auch: Marioni 2015, S. 276 [Künstlertext].

In einem Ausstellungskatalog aus den 1980er Jahren findet sich die Angabe »*Sound/bowl with water, M.O.C.A, San Francisco*«, die vermutlich dieser Aktion entspricht.⁴⁸³ Würde die auch als *Sound, Bowl, Water, Shovel* betitelte Aktion auf ihre Materialien reduziert, so ginge der Klang (»bong«) verloren. Zugleich ist die Rückbesinnung von Tom Marioni unvollständig, folgen wir diesem Katalog-Eintrag: »Materials: long-handled garden shovel pushed and turned across the floor, metal bowl ¼ full with water and tapped on the floor at different angles, making low to high sounds«. ⁴⁸⁴ Die Beschreibungen differieren, und eine eindeutige Rekonstruktion der Handlungen ist schwierig. Das Werk (die Aktion) ist nur in seiner Konstruktion mit den Mitteln der Sprache, als eine Art Werk zweiter Ordnung, von Dauer.

Besser dokumentiert wurde die Aktion von Paul Kos, der versuchte, die Geräusche von zwei je 25 Pfund schweren schmelzenden Eisblöcken mit Mikrofonen (8-12, Angaben variieren) und Verstärker zu übertragen: *Sound of Ice Melting*, 1970. Tom Marioni erklärte, weshalb es sich hierbei um eine Erfahrung von Konzeptkunst handelte. Man konnte sich den Klang nur vorstellen, zu hören war er nicht.⁴⁸⁵ Die auditive Vorstellungskraft der Besucher war gefragt.

Zweifellos ist eine besondere Schwierigkeit des Phänomens *Sound Art* die Wahl der passenden Worte, um das zu beschreiben, was zu hören war. Die Wahrnehmung ist im auditiven oder besser audiovisuellen Bereich noch individueller als im visuellen. Während man sich bei weitestgehend statischen Medien (Gemälde, Zeichnung, Photographie, Objekt) mehr oder weniger darauf einigen kann, was zu sehen war, sind Klänge um ein vielfaches abhängiger von der persönlichen Wahrnehmung, von Raum, Ort, Dauer, Atmosphäre – der *Situation*. Bei Terry Fox kommt hinzu, dass nicht nur seine Objekte, sondern auch seine Aktionen häufig »multi-layered« aufgebaut waren. Heidi Grundmann schreibt über *Sound Sculpture As*, die Ausstellung gelte als

»ein früher Meilenstein einer nicht unter Musikaspekten rubrizierbaren Sound Art. Sie war sicher eine der frühesten, wenn nicht die früheste, die ausdrücklich der Soundskulptur gewidmet war und zwar einer dematerialisierten Soundskulptur, die nichts mit den klingenden Skulpturen eines Harry Bertoia, der Brüder Baschet oder eines Stephan von Huene zu tun hat, wie sie 1975 in der von John Grayson kuratierten Ausstellung »Sound Sculpture«, zu der auch eine LP erschienen ist, in der Vancouver Art Gallery gezeigt wurde.«⁴⁸⁶

Im Zusammenhang mit der Entstehung des Begriffs Sound Art hat Tom Marioni darauf hingewiesen, dass Fluxus-Künstler in den 1960er Jahren, beeinflusst von John Cage, Klang im weitesten Sinne von Musik in ihre Aktionen (Konzerte) integrierten – mit anderen Intentionen als denen der Klangkunst. Sein Argument ist schlagend:

⁴⁸³ Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1981 S. 96 [Einzelausst.].

⁴⁸⁴ Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 98 [Einzelausst.].

⁴⁸⁵ »[...] Paul Kos was included in that show with his eight microphones trained on ice melting. It was conceptual sound because people were straining to hear the sound of the ice melting, and it became a conceptual experience because there was no sound. You could only imagine the sound.«, Tom Marioni in: *Conversation about Invisible Relics 2012*, unpag. [Interview].

⁴⁸⁶ Die Ausstellung fand nicht nur an Ort und Stelle statt; die »Sounds« wurden auch von einer Radiostation in Berkeley gesendet: »Tom Marioni dehnte sein MOCA als »Café Society« nicht nur in den öffentlichen Raum von Breens Bar aus – wo er übrigens auch Videos zeigte, – sondern auch in den medialen Radoraum: »Sound Sculpture As« wurde – zeitversetzt – gesendet, und ein Jahr später kuratierte Marioni unter dem Titel MOCA-FM 25 Ein-Minutenstücke von Künstlern. Sowohl »Sound Sculpture As« wie MOCA-FM wurden von KPFA-FM in Berkeley ausgestrahlt.«, Grundmann 2000, vgl. auch: Kunstradio.at 2015 und Kunstradio 2015a [Web].

»If somebody hammers a nail into a piece of wood, and if it's in a music context, it could be music. But if it's done by a sculptor to demonstrate the physics or materiality of sound, then it's Sound Art. In Sound Art, the sound is a sculpture material.«⁴⁸⁷

Tom Marioni betont, genau wie Terry Fox, die skulpturalen Qualitäten dieser Form künstlerischer Produktion. Die Unterscheidung zwischen Klang und Musik war auch für Terry Fox wichtig. In einem unveröffentlichten Interview mit der Kuratorin Constance M. Lewallen fragt diese mehrfach, ob John Cage ihn beeinflusst habe, und die eindeutige Antwort ist: Nein.⁴⁸⁸ Dennoch entstand ein Objekt, mit dem Terry Fox explizit Bezug auf John Cage nahm,⁴⁸⁹ dessen Schriften sein Interesse geweckt hatten.

Kunst und Komik der Westküste

Die Reaktion auf Tom Marionis *Piss Piece*, das Lachen des Publikums, macht etwas deutlich, worauf Thomas McEvilley mit Blick auf John Baldessari hingewiesen hat. Die *Conceptual Art* der Westküste »featured humour« und zwar im Gegensatz zu derjenigen »being made in New York«: »Kosuth, in his influential essay *Art after Philosophy* (1969), actually called Baldessari's work not Conceptual Art but cartoons of Conceptual Art.«⁴⁹⁰ Thomas McEvilley stellt im Vorwort zu Tom Marionis *Beer, Art and Philosophy. A Memoir* fest: »As early as the 1960s, New York City laid such a strong claim to being the proper home of Conceptual Art that the terms ›California‹ and ›Conceptual Art‹ were seen as contradictory, almost as a kind of joke.«⁴⁹¹

1963 von einem Fluxus-Künstler, Henry Flynt, in die Welt gesetzt, wurde aus dem Begriff der »Concept Art« 1967 durch Sol LeWitt die »Conceptual Art«.⁴⁹² Obwohl von Beginn an ein internationales Phänomen, wurde die Conceptual Art innerhalb der Vereinigten Staaten als New York-basierte Erscheinung angesehen: »When Conceptual Art sprang up in California too, something of a rivalry, not entirely without rancor, was under way.«⁴⁹³ Ein Beispiel für den Humor der Künstler der Westküste und die Komik ihrer Arbeiten ist der Beitrag von William T. Wiley zu einer von Tom Marioni organisierten Ausstellung im Richmond Art Center (*Invisible Painting and Sculpture*, 1969):

»William Wiley had these words lettered on the entrance to the gallery: ›Please do not touch yourself.«⁴⁹⁴

Constance M. Lewallen definiert Humor und Absurdität als Charakteristika der Künstler der Westküste: »Artists in New York felt that if a work was humorous it wasn't serious, failing to see that an artist could be humorous and serious simultaneously.«⁴⁹⁵

⁴⁸⁷ Marioni 2007, S. 94 [Künstlertext].

⁴⁸⁸ Lewallen/Fox 1991, unpag. [Interview].

⁴⁸⁹ Vgl. das Abbildungsmaterial der Ronald Feldman Gallery:

<https://feldmangallery.com/index.php/exhibition/302-the-armory-show-fox-3-6-10-2013> (20. September 2019).

⁴⁹⁰ McEvilley 2007, S. 11.

⁴⁹¹ Ebd., S. 9.

⁴⁹² Thomas McEvilley sieht Wurzeln in Dada und eine Entwicklung seit den 1950er Jahren mit Arbeiten wie Robert Rauschenbergs *Erased de Kooning Drawing* (1953) bis hin zum Ende der 1960er Jahre.

⁴⁹³ Ebd., S. 10.

⁴⁹⁴ Marioni 2007, S. 87 [Künstlertext].

⁴⁹⁵ Lewallen/Bui 2013, unpag. [Interview].

In einem solchen von Kunst und Komik unterwanderten Umfeld war Terry Fox künstlerisch aktiv. Constance M. Lewallen betont das Sprachspiel als Stilmittel der in Kalifornien lebenden Künstler: »[...] artists like William T. Wiley [...] and Bruce Nauman and Paul Kos were using language in the form of wordplay.«⁴⁹⁶

Mit William T. Wiley führte Terry Fox Ende der 1960er Jahre die Aktion *Dust Exchange* durch, Paul Kos war ein Kollege und Freund in San Francisco. Terry Fox' Arbeiten wirkten in den 1970er Jahren – bedingt durch Phasen schwerer, lebensbedrohlicher Krankheit – alles andere als komisch. Aktionskunst vor Publikum war zu dieser Zeit für ihn auch persönliches Therapieprogramm. Doch liegen wohl im kalifornischen Klima die Wurzeln für seine wortspielerischen Objekte (wie die *Rebus*-Serie). Auf die Komik dieser einzelnen Objekte und damit auf das Komische als Ebene in Terry Fox' mehrschichtigem und -spartigen Werk muss besonders ausdrücklich hingewiesen werden. Weder in englischsprachigen noch in deutschsprachigen Publikationen wurden seine Wortwitze und Sprachspiele bisher angemessen gewürdigt.⁴⁹⁷ Diese spielerische Seite des Werkes von Terry Fox wurde jedoch erfreulicherweise 2017 in Bern anschaulich, indem mehrere Rebus-Objekte als Einstieg in die dortige Einzelausstellung gewählt wurden. Aber auch aus Erinnerungen seiner Freunde spricht Humor, wenn beispielsweise Ron Meyers sich erinnert:

»I'd say humor is a cornerstone of Terry's very existence, and our days are filled with jokes, and puns, and a gentle, gentle sarcasm that can only be bantered between best friends.«⁴⁹⁸

⁴⁹⁶ Ebd.

⁴⁹⁷ Eine Ausnahme ist der Ausst.-Kat. München 2009.

⁴⁹⁸ Meyers 2014 [Künstlertext]. Siehe dazu auch Kuhn/Meyers 2018, S. 182f. [Interview].

VI. Terry Fox in den 1960er und 1970er Jahren

Eine biographische Werkbeschreibung

»1943: Born seven minutes after twin brother Larry, 10 May, Seattle, Washington«⁴⁹⁹

Ausst.-Kat. Berkeley 1973

»I am not the kind of person who wants to settle down permanently in one place. I like to move around, and I like the experience of different cultures and languages. That's where I get the sources of my inspiration.«⁵⁰⁰

Terry Fox

Die Reflexion biographischen Schreibens begleitete das Forschen zu Terry Fox. So ließen sich selbst an den Kurzbiographien, die in Katalogen veröffentlicht wurden, Stile der jeweiligen Jahrzehnte ablesen: Während in den 1970er Jahren noch Hochzeiten (und Scheidungen) Erwähnung finden, reduziert sich seine Biographie in Publikationen der 1990er Jahre bis hin zur puren Auflistung von Ausstellungen und Aktionen. Dabei sind die biographischen Stationen von Terry Fox besonders hilf- und aufschlussreich, um die Entwicklung seines Werkes nachzuvollziehen. Doch ist auch eine Vita eine Konstruktion: Dies bewies Terry Fox selbst am besten, als er 1971 in seiner *art information of Terry Fox*, publiziert zu *Isolation Unit* mit Joseph Beuys, sein Leben wie folgt notierte (unter der Überschrift »curriculum vitae«):

»BORN 1943

A TWIN

TAURUS

LEO

CANCER

22

MARSHA

SIR

DELAYED/PREMATURE ACTIONS

FELIX LEU – BARRY KLINGER – ROBERT FRANK«⁵⁰¹

Diese Biographie ist so gezielt reduziert und damit verrätselt, dass sie als Werk angesehen werden könnte.⁵⁰² Es lohnt sich jedoch ausführlicher zu werden, und zwar in Form einer durch thematische Einspieler erweiterten Chronologie seiner Lebens-, Aktions- und Ausstellungsstationen: Rom, Amsterdam, Paris, Berlin, Neapel, Florenz, San Francisco, New York, Liège, Köln: Die Metropolen und Städte, in denen Terry Fox lebte – mal länger, meist kürzer – sind keine biographische Randnotiz. Es gab in diesen

⁴⁹⁹ Ausst.-Kat. Berkeley 1973, unpag. [Einzelausst.].

⁵⁰⁰ Schröder/Fox 1999, S. 203 [Interview].

⁵⁰¹ *art information* 1971, unpag. [Einzelausst.].

⁵⁰² Der 1943 geborene TF war ein Zwilling; er erkrankte an Krebs; der Vorname seiner ersten Frau war Marsha; ihren Sohn nannten sie Sir. Die Hintergründe der Verbindung zu Felix Leu sind noch unklar. Barry Klinger fotografierte mehrere Aktionen. Mit Robert Frank stand TF in New York in Kontakt.

Städten zahlreiche Orte, die prägend für seine Kunst und sein Leben werden sollten: die Straßen von Paris als Schauplätze der Rebellion, Krankenhauszimmer in San Francisco als Räume der Isolation sowie unterschiedliche Ateliers als solche für das künstlerische Experiment. Vor allem Anfang der 1970er Jahre wurden progressive Kunstinstitutionen, unkonventionelle Galerien und alternative Ausstellungsräume der kalifornischen Bay Area zu Orten des Austauschs, der Aktion und öffentlichen Präsentation. Auch einzelne Bauwerke wirkten sich auf die Kunst des Terry Fox aus, besonders nachhaltig die Kathedrale von Chartres, die der Künstler 1972 besucht hatte. Von der Berliner Mauer über Häuserwände in Frankreich und Italien bis zur Deutzer Brücke in Köln konnte nahezu jede städtebauliche Besonderheit Einfluss auf die Recherche des Künstlers und dessen Werke nehmen. Seine nomadische Lebensweise unterbrach Terry Fox vor allem in zwei Städten für längere Zeit: in San Francisco (in den 1960er und 1970er Jahren) und in Köln (ab Mitte der 1990er). In den folgenden Kapiteln soll die Werkentwicklung der 1960er und 1970er Jahre ›beschrieben‹ werden. Terry Fox war ein Künstler, der ganz bewusst die Stationen, an denen er im Laufe seines Lebens haltmachte – ob geographischer oder thematischer Natur – auf seine Kunst wirken ließ. Die Qualität seines Werkes manifestiert sich in einer großen Unabhängigkeit von Kunstmetropolen, künstlerischen Strömungen und dem Kunstmarkt. Dabei führte Terry Fox keine isolierte Existenz, sondern mischte vor allem Anfang der 1970er Jahre mit seinen radikalen Aktionen die Kunst der Region um San Francisco auf. Auch in Europa machte er parallel auf sich aufmerksam.

Erste Stationen:

Vashon Island, Mercer Island, Issaquah und Seattle, 1943 bis 1962

In einem Interview betonte Terry Fox rückblickend die Erfahrung eines unbeständigen Familienlebens und schien darin ein Charakteristikum seines weiteren Lebensweges begründet zu sehen:

»My family used to move every two or three years. When I went to high school, we even moved four times in five years. Sometimes we moved to the house next to our home and the whole place consisted only of a population of 1200 people. Can you imagine? My whole existence was moving. I never stayed in a place for long. Somehow it just continued.«⁵⁰³

In Anbetracht der Großstädte, in denen Terry Fox lebte, gerät leicht aus dem Blick, dass die Natur einen starken Einfluss auf ihn hatte. Der Mount Tamalpais (Kalifornien), der Furkapass (Schweiz), die Bergdörfer Galignano und Formine (Italien), ein Nebenarm des Clark Fork River in Missoula (Montana) wurden beispielsweise Schauplätze seiner Aktionen. Einen Artist-in-Residence-Aufenthalt auf dem Barkenhoff in Worpswede genoss Terry Fox 2005 besonders.⁵⁰⁴ So wundert es nicht, dass es den Künstler in der

⁵⁰³ Schröder/Fox 1999, S. 203 [Interview].

⁵⁰⁴ Im Rahmen des Stipendiatenprogramms der Künstlerhäuser Worpswede (Niedersachsen) war TF nach Worpswede gereist: »Ein Besuch, der über die Dauer des Aufenthaltes hinaus menschlich und künstlerisch Spuren hinterlassen hat«, so Beate C. Arnold im Vorwort einer Publikation, die 2011 aus Anlass einer ersten Einzelausstellung nach TF' Tod erschien. Ausst.-Publikation Worpswede 2011, S. 2 [Einzelausst.].

kalifornischen Bay Area mit ihrer besonderen Lage und ihrem eigenwilligen Klima länger hielt als in New York City. Der in Seattle, Washington, geborene Terry Fox hat sich ausführlich zu seiner Kindheit in dieser Gegend geäußert. Auch seine Familiengeschichte kommt dabei nicht zu kurz.⁵⁰⁵ 2018 wurde eine weitere private *Geschichte* aus dieser Zeit durch seine Witwe Marita Loosen-Fox öffentlich gemacht, die man als retrospektiven Vorspann zu seinem Lebensweg als Künstler lesen könnte:

»Kaum jemand ahnt, dass der künstlerische Weg von Terry Fox mit einem Zufall beginnt. Als er 16 Jahre alt ist, schenkt ihm sein Onkel Alan, selbst Künstler und Fotograf, all seine Malutensilien: Pinsel, Farben und eine Staffelei. Terrys Zwillingsbruder Larry gibt er seine Fotoausrüstung. So kommt es, dass Larry Fotograf wird und Terry Maler – zunächst.«⁵⁰⁶

In der Biographieforschung wird darauf hingewiesen, dass im biographischen Schreiben immer nur ein »inszeniertes Leben« nachvollzogen werden kann.⁵⁰⁷ Das zutiefst Menschliche bleibt dabei meist ausgespart. So sind auch die biographischen Anteile dieser Arbeit eine Konstruktion. Es gilt das, was schon mit Blick auf die Werke deutlich wurde: Man könnte die (Lebens-)Geschichte ganz anders erzählen. Der Schwerpunkt der folgenden Variante liegt auf den Werken und Begriffen. Das »inszenierte Leben« lenkt den Blick auf das für die Hauptperson Wesentliche. Die (Künstler-)Geschichte, die hier erzählt wird, folgt in weiten Teilen den Erinnerungen von Terry Fox. Übertreibungen und Untertreibungen sind also nicht auszuschließen.⁵⁰⁸

Zweite Station: Rom, 1962

In seinem 1973 publizierten, ersten umfangreichen Ausstellungskatalog ist in einer Kurzbiographie festgehalten, wie der junge Terry Fox nach seinem Schulabschluss den Aufbruch aus den Vereinigten Staaten nach Europa realisierte: »1961: Graduates from high school; works at Boeing for one year to earn money to go to Europe.«⁵⁰⁹ 1962 reiste Terry Fox, 18 Jahre alt, nach Rom. Der Grund für seinen Aufbruch nach Italien lag in der Malerei, mit der er als Teenager ungeahnt klassisch begonnen hatte. Das Zeichnen wird zeitlebens eine seiner liebsten Techniken bleiben:

»I went into the mountains, into the forests. Painted mills, woodmills with smoke coming out. Things like that. And I copied plates from a book about Michelangelo, that my uncle had given me. My father caught me doing a drawing of David, drawing his penis. So he tore up all my drawings. He thought I was on the road to ruin. Then I decided that I had to get out of that town, out of Seattle and away from everything, and that I wanted to be an artist. From that book it appeared to me that Rome was the centre of the art world. Because that's where Michelangelo lived. Stupid, huh? Naive. By that time my parents got divorced. My mother remarried a truck driver, who lived on a

⁵⁰⁵ Dieser persönliche Hintergrund wird in den folgenden Kapiteln anklingen, jedoch nicht in die Tiefe verfolgt: Im Zentrum steht die Werkentwicklung, nicht die Lebensgeschichte. Es soll keine Biographie mit nebenbei erwähnten Werken entstehen, sondern die Werke wollen mit den künstlerischen und damit teils auch persönlichen Entwicklungen des Künstlers in Resonanz gebracht werden.

⁵⁰⁶ Loosen-Fox 2018, S. 9.

⁵⁰⁷ Vgl. das Vorwort von Christopher F. Laferl und Anja Tippner in: Laferl/Tippner 2011, besonders S.10.

⁵⁰⁸ Die Künstleraussagen wurden mit den Erinnerungen der Zeitzeugen, die im Zuge der Recherche interviewt werden konnten, sowie mit Archivmaterial und Publikationen abgeglichen.

⁵⁰⁹ Ausst.-Kat. Berkeley 1973, unpag. [Einzelausst.].

tug-boat. And my father lived in a house trailer, a caravan. So there was no family home anymore. I worked for a year to get the money and I went to Rome. I was eighteen when I got out. Took a train to New York, took a ship – the ›Leonardo da Vinci‹ – to Naples, a train to Rome, and I stayed there for a year. And that was the beginning of everything. Being away from Issaquah, and living in Rome.«⁵¹⁰

Mit einem Schiff, das Leonardo da Vinci heißt, den Atlantik überqueren, um in Rom Kunst zu studieren – was sich liest wie ein Künstler-Mythos, kam für Terry Fox anders als geplant. Einen Monat nach seiner Ankunft wurde die Akademie bestreikt und geschlossen. So lebte er statt als Kunststudent als ›freier Maler‹ in Rom – und blieb Autodidakt. Ein Ereignis des Jahres 1962 aus dem Privatleben des Künstlers fand Eingang in eine 1973 publizierte Kurzbiographie: »Travels to Italy to attend Accademia di Belle Arti, Rome (free art academy); after one month, academy is closed by strikes and does not re-open; meets Marsha Landry, and they live in Rome for several months.«⁵¹¹ Die Biographien der Frauen, mit denen Terry Fox in den 1960er und 1970er Jahren zusammenlebte (Marsha Landry, Dorothy W. Reid), werden in seinen Berichten nicht weiter erwähnt, obwohl sie ebenfalls künstlerisch/gestalterisch aktiv waren und teils an ähnlichen Orten ausstellten wie er selbst.⁵¹²

Dritte Station: San Francisco (mit Unterbrechungen), ab 1963

Als Terry Fox in Rom das Geld ausging, zog er 1963 nach San Francisco, wo er und Marsha Landry heirateten. In einem Brief an das San Francisco Museum of Modern Art (1975) definierte Terry Fox San Francisco bereits ab den frühen 1960er Jahren als seinen Hauptwohnsitz: »I moved to San Francisco in 1962 [...] I have made the following stays away from San Francisco. All for the purposes of exhibition: (except the year in Paris).«⁵¹³

1967/68 folgte der einjährige Aufenthalt in Paris. Nach der Rückkehr nach San Francisco 1968 wurde Sohn Foxy⁵¹⁴ geboren, für den Terry Fox einige Jahre später seine *Children's Tapes* (1974) drehte.⁵¹⁵ Im Katalog von 1973 lesen sich die persönlichen Stationen der 1960er Jahre kurz gefasst folgendermaßen:

»1963: Moves to San Francisco; marries Marsha
1967: Moves to Paris to live for one year
1968: Returns to San Francisco, son Fox is born«⁵¹⁶

⁵¹⁰ Peer/Fox 1993, zit. nach OL 2000, S. 158f. [Interview].

⁵¹¹ Ausst.-Kat. Berkeley 1973, unpag. [Einzelausst.].

⁵¹² Doch ist aus einem Vortrag von TF herauszuhören, dass es wechselseitige Beeinflussungen gab, und ihn zum Beispiel der berufliche Werdegang seiner ersten Frau nach Amsterdam führte. Vgl. Vortrag TF Amsterdam 1977 [Dokument].

⁵¹³ Brief TF an SFMOMA 1975 [Dokument].

⁵¹⁴ Der Sohn von TF wurde von seinen Eltern auch »Sir« und »Fox« genannt; später nannte er selbst sich Marc Fox.

⁵¹⁵ Kopien der erhaltenen, gekürzten Fassung befinden sich in zahlreichen Video-Sammlungen in Museen in den Vereinigten Staaten und Europa. Die *Children's Tapes* gehören zu den bekanntesten Werken des Künstlers und werden häufig ausgestellt.

⁵¹⁶ Ausst.-Kat. Berkeley 1973, unpag. [Einzelausst.].

Vierte Station: Köln, 1967, »first action« • Der Abschied von der Malerei

Bis in die späten 1960er Jahre bestimmte die Malerei Terry Fox' Kunst, wobei nicht die Herstellung von Bildern als Produkte oder Objekte sein Antrieb war, sondern die *Handlung* des Malens: »the act of doing it«:⁵¹⁷ »In the whole time that I painted – that was a long time, seven years maybe – I never did any good paintings, maybe not even one. But, except for the product, I really enjoyed everything about painting.«⁵¹⁸ Seine Unterscheidung zwischen Malerei und Aktion begründete Terry Fox im Interview mit Robin White 1979 mit seinen Erfahrungen in Frankreich Ende der 1960er Jahre:

»For me it partly came out of my living in Paris in 1968 and experiencing direct confrontation. The difference between being involved in a direct confrontation, and reading about it, say, it's just so different! It's the difference between performance and painting, to me. I decided instead of making something that's permanent, or that moves away from me into another context, I could be responsible for the context of my art.«⁵¹⁹

Im Oktober 1967⁵²⁰ verabschiedete sich Terry Fox in Köln – der Stadt, in der er von 1996 bis zu seinem Tod 2008 leben sollte – radikal und endgültig vom Medium der Malerei. Die Handlung wurde zur Kunst, zur Aktion: Der Künstler ließ seine Bilder, die er aus Paris antransportiert hatte, in der Galerie von Rudolf Zwirner zurück, ohne den Galeristen zu informieren: »The first action I did was a way of finishing with this work. I took all the paintings on glass I had in Paris to Köln and left them as an ›Art Deposit‹ with Rudolf Zwirner without his permission or knowledge. I don't know what happened to these works.«⁵²¹

Was Terry Fox in Köln zurückließ, waren Bilder auf Glas (ohne Titel, ca. 1966-1967), die in den beiden Jahren zuvor entstanden waren und die er aus Paris, seinem temporären Wohnort, nach Köln transportiert hatte.⁵²² Diese Gemälde waren zuvor noch nicht öffentlich ausgestellt worden – und konnten durch die Aktion *Art Deposit* auch später nicht mehr ausgestellt werden. Doch äußerte sich Terry Fox ausführlich dazu, wie eine solche Ausstellung hätte aussehen sollen: Die Bilder wären so präsentiert worden, dass die Besucher dazu motiviert werden sollten, körperlich aktiv zu werden, um die feinen Linien und Worte erkennen zu können, die er mit Injektionsnadeln in die schwarze Emailfarbe eingraviert hatte. Die Bilder wären idealerweise am Boden stehend – gegen die Wand gelehnt – gezeigt worden, mit ihrer spiegelnden Seite nach vorne.

Bereits in diesen frühen Arbeiten wollte Terry Fox das Gegenüber in seine Kunst involvieren: Durch den Spiegeleffekt, das auf die Knie Gehen, das Verfolgen der Linien. Die Ausstellungsbesucher, hätten sie sich auf dieses Spiel eingelassen, wären zu einer unmittelbaren körperlichen Erfahrung des Sehens und des sich im Raum Bewegens angeregt worden.

⁵¹⁷ »I wanted to be an artist, and an artist, to me, was a painter. I sort of got in a trap of being a painter. And continued on, even though – actually, working on a painting was extremely satisfying, the act of doing it, was wonderful. But I never liked the product. And I don't think I ever did one good painting the whole time, and that was a long time, too. Ten years. «, erinnerte sich TF in: White/Fox 1979, S. 12 [Interview].

⁵¹⁸ Peer/Fox 1993, zit. nach OL 2000, S. 159 [Interview].

⁵¹⁹ White/Fox 1979, S. 13 [Interview].

⁵²⁰ Vgl. Liste der Aktionen (*Actions*) in: Ausst.-Kat. Berkeley 1973, Anhang, unpag. [Einzelausst.].

⁵²¹ *Untitled (Paris Drawings)* [Text TF], S. 6.

⁵²² In einem Interview im Jahr 2005 erinnerte sich TF daran, dass es sich um zwei Bilder gehandelt habe, die ca. 45 x 45 cm maßen, was den späteren Angaben widerspricht. Er sprach auch davon, dass ein Film über den Transport der Bilder nach Köln entstanden sei. Vgl. Ausst.-Kat. 2015, S. XXIII/Anhang.

Terry Fox selbst äußerte 2005 die Vermutung: »I think that was the beginning, for me, of a performance sort of idea.«⁵²³ Der Aspekt der Kommunikation wurde ab Ende der 1960er Jahre wichtiger für ihn und die Lenkung des Ausstellungsbesuchers im Raum sollte immer wieder Thema sein. Auch der Spiegel ist ein wiederkehrendes Phänomen in seinem Werk.⁵²⁴ Die Materialangaben zu den verschollenen Spiegel-Bildern variieren in Terry Fox' Beschreibungen (die das einzige Dokument sind), so dass es sinnvoll erscheint, Dopplungen in den folgenden Zitaten in Kauf zu nehmen:

»The previous 2 years [vor der Entstehung der *Paris Drawings*, Mai 1968, Anm. LS] had been involved in paintings done with black enamel paint on sheets of glass. The enamel was spread on the backside of the glass and very thin colored lines were etched into the enamel using hypodermic needles. The glass panels, measuring on average one square meter, were presented on the floor leaning against a wall. The viewer was confronted with a dark mirror. In order to see the painting the viewer had to go on hands and knees, very close, and find a line and follow it to the succeeding branch line, etc.«⁵²⁵

»In 1966 I was making black mirror paintings. They were done on three foot square sheets of clear glass, sprayed on one side with a solid coat of black paint which produced a mirror on the other. Fine marks or words were etched into the black paint. They were meant to be shown propped against the wall, with the shiny side out. The scratches were almost invisible, so when you saw the piece, you thought you understood it but in fact you didn't. I was trying to get the spectator involved in the work. One way of doing this was by giving him his reflection, which would automatically interest him, enough so that he would give it a little more attention than usual. But in order to see the scratches – some were colored with a fine blue spray – you had to get down on your hands and knees and really scrutinize the surface. You might detect a line or two, but it would disappear if you changed your field of focus even slightly. If you put your eye very close to it and got the right lighting, you could follow the line all over the surface. The minute you stepped back you couldn't see it. Those paintings were never exhibited.«⁵²⁶

Fünfte Station: Amsterdam und Paris, 1967/1968

Photographie und Zeichnung • Ins Bild gesetzte Dauer

In Amsterdam, wo Terry Fox Ende der 1960er Jahre einige Monate lebte, unternahm er am 19. Juli 1968 um elf Uhr vormittags einen Spaziergang durch die Stadt: Innerhalb einer Stunde fotografierte er Objekte, denen er begegnete (unter anderem einen Müllsack, Teller- und Zeitungsstapel sowie Schnüre und Pflastersteine), in zufälligen Konstellationen: 36 Photographien entstanden, genau so viele, wie auf der verwendeten Filmrolle Platz fanden. Terry Fox' Fokus lag auf dem Unscheinbaren, wenig Beachteten. Einzelne Motive wiederholen sich in nahezu identischer Form (beispielsweise ein Pflasterstein im Sand), so dass die Photo-Serie den Eindruck vermittelt, Terry Fox sei zum Ausgangspunkt seines Spazierganges zurückgekehrt.

⁵²³ TF zit. nach Ausst.-Kat. 2015, S. 293.

⁵²⁴ Vgl. *Dal cielo del fuoco (for Joseph Beuys)*, 1986, Spiegel, gekratzt, Kunstmuseum Bern, Abb. (Farbe) in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 129 [Einzelausst.] und *The Eye is Not the Only Glass that Burns the Mind*, 1989, Spiegel, Tinte auf Papier, Privatsammlung, Abb. (Photo: Marita Loosen-Fox) in *The eye* 2018, S. 14.

⁵²⁵ *Paris Drawings* [Text TF], S. 6.

⁵²⁶ Sharp/Fox 1971, S. 73 [Interview].

Eine Zeitspanne wird ins Bild gesetzt. Titel und Titelzusatz nennen Datum und Dauer: *Photographs, Amsterdam (19 July 1968, from 11:00 a.m. to noon)*.⁵²⁷

Tom Marioni erwähnt die Serie 1973 in einem Magazin-Beitrag (wobei Terry Fox' Amsterdam-Aufenthalt auf 1969 datiert wird) und betont dabei das Interesse des Künstlers an den »skulpturalen Qualitäten« dieser einfachen Gegenstände und ihrer Materialität: »While in Amsterdam in 1969 Fox photographed for their sculptural qualities such common objects as rope, pieces of string, cobblestones and general street debris. The subject matter in this case was the materiality of objects.«⁵²⁸

Über den »Vollzeit-Bildhauer« Terry Fox hält Tom Marioni des Weiteren fest:

»Fox is a full-time sculptor and has a heightened awareness to ordinary objects and actions. He has a way of ›selecting‹ discarded objects in the street and presenting them virtually unchanged in a context of art in the manner that drugs change our perception of the simplest qualities of objects. His sensibilities and concerns are completely sculptural in that he uses materials in a direct and honest way. The objects in his everyday life are potential works of sculpture.«⁵²⁹

Über diese »potenziellen Skulpturen« schrieb die Kuratorin der ersten Museums-Einzelausstellung von Terry Fox in Berkeley 1973, Brenda Richardson, nüchtern: »A series of thirty-six photographs (a complete roll of film) Fox took of street debris during a one-hour walk in Amsterdam.«⁵³⁰

Ein Sprung in das Jahr 1979 zum Videotape *Holes and Entrances* (30 Minuten, schwarz-weiß, Ton; produziert von Terry Fox, Kamera: Terry Fox, Abb. 2015⁵³¹): Eine inhaltliche Nähe zum Nebensächlichen der Amsterdam-Photoserie wird in der Kurzbeschreibung im ersten Retrospektive-Katalog (Kassel, 2003) deutlich. Dieses Mal nahm Terry Fox die Stadt New York unter die Lupe:

»In einer Reihe von Einstellungen zoomt eine Kamera in unterschiedliche Öffnungen wie zerbrochene Fenster, Mauer- und Abflusslöcher in der Gegend um die Houston Street, im Süden von New York hinein. Die Einblicke in die verfallenen, mit Schutt und Müll übersäten Durchlässe und Löcher geben ein Bild der Stadt wieder, das zumeist unbemerkt bleibt.«⁵³²

Dass Terry Fox den Blick auf Gitterstrukturen, Absperrketten und Kanaldeckel lenkte, bestätigt eventuell auch seine eher negativen, zumindest zwiespältigen Aussagen über die Stadt New York.

⁵²⁷ Die Serie wurde im ersten kleinen Katalog, der nur wenige Seiten umfasste, zu TF' Ausstellung in der Reese Palley Gallery in San Francisco (1970) abgedruckt. Die Originalabzüge befanden sich zum Zeitpunkt der Recherche in einer Privatsammlung in den Vereinigten Staaten und konnten im privaten Kontext gesichtet werden. Inzwischen ist die Photoserie vom Museum of Modern Art in San Francisco angekauft worden.

⁵²⁸ Marioni 1973, S. 39 [Künstlertext].

⁵²⁹ Ebd., S. 41.

⁵³⁰ Ausst.-Kat. Berkeley 1973, unpag. [Einzelausst.].

⁵³¹ Abb. (Videostills) in: Ausst.-Kat. 2015, S. 206f. [Einzelausst.].

⁵³² Ausst.-Kat. Kassel 2003, S. 53 [Einzelausst.]. Das Video wurde auch in Installationen eingesetzt: »Content: A collection of in camera edited 10 second zooms into and out of holes and sub basement entrances in the Houston Street, Bowery neighborhood. Used together with ›Flour Dumpling‹ in video installations.«, Videoliste, unveröffentlicht [Dokument]. Farbabb. (Videostills) aus *Flour Dumpling* (1980) in: Ausst.-Kat. 2015, S. 184f. [Einzelausst.].

Sechste Station: Paris, Mai 1968, *Untitled (Paris Drawings)*

Im Mai 1968 entstand eine besondere Form der Stadtansicht von Paris: eine Serie von vier Tuschezeichnungen mit malerischer Qualität, *Untitled [(Paris Drawings), Abb. 2015*⁵³³]. Nach Brenda Richardson realisierte Terry Fox diese Serie wie die Amsterdam-Photographien innerhalb einer Stunde:

»Fox did a series of four of these ›surface‹ drawings in Paris in 1967 – all four done in the space of about an hour. He poured ink over the surface of the paper, lightly folded the paper in half and rubbed the surfaces together, opened the sheets, and finished the drawings by rubbing his hands and fingers through the wet ink. The drawings were never shown until the Reese Palley San Francisco exhibition of October 1971.«⁵³⁴

Beide Serien haben eine zeitliche Komponente, auch wenn Terry Fox berichtete, die vier Tuschezeichnungen seien an einem Tag entstanden (s.u.). Über den Herstellungsprozess ist bekannt, dass er Tusche auf angefeuchtetes Papier auftrug und verteilte, indem er das Papier faltete, die Flächen gegeneinander rieb und die Farbe zusätzlich mit bloßen Händen bearbeitete. Durch diese Technik versuchte er, die Oberflächen von Pariser Häusermauern darzustellen. Im Original entfalten die von Terry Fox als Zeichnungen klassifizierten, flächigen Bilder eine räumliche Tiefe, die in Reproduktionen kaum erkennbar ist.⁵³⁵

Das Schopplein Studio (Joe Schopplein, San Francisco) fertigte für den Katalog von 1973 Reproduktionen der vier Zeichnungen an.⁵³⁶ Vergleicht man die Kurzbeschreibungen der Kuratorin (Brenda Richardson) mit denjenigen des Künstlers, fällt auf, wie unterschiedlich die gewählten Charakteristika ausfallen. Während einmal vor allem auf Arbeitsweise und Ausstellungshistorie der *Paris Drawings* verwiesen wird, betont Terry Fox den Status der Serie in seiner künstlerischen Entwicklung als eine letzte Manifestation der »Kunst, um der Kunst Willen«. Er wirkte damit explizit an der Einordnung dieser Einzelwerke in den Kontext seines Gesamtwerkes mit:

»The *Paris Drawings* (4 drawings, ink on paper, each measuring 26 x 20 inches, Paris, May 1968), were the last I did after 10 years as a painter. I did all 4 drawings in one day. They were meant to be representative of the surface of the Paris walls. All were done by brushing wet ink into the dampened paper and then pressing my hands into the surface, folding and refolding. They were the final manifestation from me of ›art for art's sake‹.«⁵³⁷

Als *manifestations* wird Terry Fox Ende der 1960er Jahre auch einige seiner frühen Aktionen bezeichnen (vgl. *Public Theatre*). Zehn Jahre lang war seine Kunst von der Malerei geprägt. Die *Paris Drawings* sind die letzten Arbeiten mit malerischer Qualität, die aus dieser frühen Werkphase erhalten sind. Ihre dunkle Bildfläche

⁵³³ Abb. einer der vier Zeichnungen in: Ausst.-Kat. 2015, S. 240 [Einzelausst.].

⁵³⁴ Ausst.-Kat. Berkeley 1973, unpag. [Einzelausst.].

⁵³⁵ Mein Dank geht an die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des San Francisco Museum of Modern Art, die es ermöglicht haben, dass ich 2011 eine der Zeichnungen im Original – aus dem Depot geholt – sichten durfte.

⁵³⁶ Siehe zum Photographen Joe Schopplein dessen Website: »From 1959 until 2002 I worked in San Francisco as a freelance photographer and as a contract photographer for the Unified School District, the Legion of Honor, the Fine Arts Museum, and the Asian Art Museum. The flying carpet image, above left, was sent as a self promotional mailer to my clients in 1961«, Schopplein Studio 2015 [Web].

⁵³⁷ *Untitled (Paris Drawings)* [Text TF], S. 6.

erinnert an die späte Serie der *Silence Drawings* (2001, Abb. 2018).⁵³⁸In einem Interview mit Terri Cohn erläuterte Terry Fox 2005 rückblickend die Entstehung der *Paris Drawings* recht lapidar: Papier sei damals sehr preiswert gewesen, und so habe er Tusche und Papier gekauft und angefangen, an den Zeichnungen zu arbeiten: »From my painting experience, which was very conventional, I needed a subject, so I tried to reproduce the Paris walls.«⁵³⁹

Siebte Station: Amsterdam, 1967 • Erste Erweiterungen der ›Skulptur‹

»I do art because I get pleasure from doing it, or I have to do it, or I need to do it, or I want to do it. I do it – I do it basically for myself.«⁵⁴⁰

»There isn't much difference between my life and what I do. My art is always the same, in the house, in the hospital, in the studio, in the gallery.«⁵⁴¹

Terry Fox

1967 ließ sich Terry Fox illegal auf einem Markt in Amsterdam seine kranken Zähne ziehen – etwa 16 Stück sollen es gewesen sein, wie er in einem Interview mit Willoughby Sharp berichtete. Der Interviewer richtete seine Frage immer wieder gezielt auf die von ihm mitgeprägte Kategorie der *Body Art*, d.h. auf den Körper als Element der Kunst. Ort der Aktion von Terry Fox war ein Hinterhaus, direkt hinter einem Laden für falsche Zähne:

»[WS:] [...] When did you first become conscious of the body as an element of your work?

[TF:] I've always been aware of my body when I'm working with things. When I went to Amsterdam in 1967 I had really bad teeth, four or five abscesses. It was horrible and painful. I decided to have them pulled in the public market, illegally. It was far out. There was a little storefront with a guy making false teeth. When you go in, he acknowledges you and rings a buzzer. Another guy in street clothes comes in through the back door, closes it and leads you out across the garden and through a wooden wall into a little house with one room, a chair and table. There's a pile of teeth on the table. He gave me about eight shots of novacaine and pulled out all my back teeth, upper and lower, without a word. About sixteen teeth. It was great. I'm terrified of dentists, but I didn't have to go through any of the usual paranoia. He was really rough, pulled them one right after the other and put them in the pile. As it happens he didn't do a very good job. He left some roots in. I didn't have the rest pulled because we left Amsterdam. It cost [sic] \$ 50 for the pulling and the false teeth. There were four grades. The low grade was really shitty, like the teeth you get in a joke store.«⁵⁴²

⁵³⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Kassel 2003, S. 50 [Einzelausst.]. Abb. in: *The eye 2018*, S. XVII-XX/Anhang.

⁵³⁹ TF zit. nach Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 293.

⁵⁴⁰ White/Fox 1979, S. 5 [Interview].

⁵⁴¹ Bonito Oliva/Fox 1973, zit. nach OL 2000, S. 61 [Interview].

⁵⁴² Sharp/Fox 1971, S. 75 [Interview].

Durch eine Auflistung von Materialangaben (Zähne, falsche Zähne, vier oder fünf Abszesse, etwa acht Spritzen eines Betäubungsmittels und 50 Dollar) würde kaum greifbar, was sich hier auf welche Weise zugetragen hat. Reduziert um die *Anekdote/Geschichte* des Künstlers wird das Geschehen unverständlich. Außer den Interview-Äußerungen existieren keine weiteren Dokumente oder Dokumentationen.

Im Ausstellungskatalog von 1973 führte Terry Fox dieses ›Werk‹ noch nicht in der Liste seiner Aktionen (*actions*) auf. Erst später bürgerte sich der Titel *Excision* ein. Doch schon im Moment der ›Werkentstehung‹, während des Zähneziehens im Jahr 1967, war sich Terry Fox bewusst, dass diese Prozedur nicht allein ein unangenehmes Übel des Lebens war. Es ging ihm um mehr, es ging ihm um die unerklärlichen Dimensionen von Kunst, die ein banaler Zahnarztbesuch nicht ermöglicht hätte (»It was great.«).

Auf die Frage von Willoughby Sharp, ob diese Erfahrung nicht einfach nur Teil seines Lebens gewesen sei, antwortete Terry Fox: »Yeah, but it was a piece.« Es sei für ihn jedoch zu diesem Zeitpunkt weniger eine Skulptur gewesen als ein *event*.

Zum Zeitpunkt des Interviews konnte er *Excision* bereits unter dem Begriff der Skulptur (*sculpture*) fassen, denn seine Definition der Bildhauerei hatte sich erweitert:

»[WS:] How does that relate to the body works?

[TF:] I think it relates because I purposely sought out that experience.

[WS:] Wasn't that just part of your life?

[TF:] Yeah, but it was a piece.

[WS:] Did you think about that as a piece before you did it?

[TF:] Yeah, sure. Otherwise I would have gone to a dentist. Since I had to have my teeth pulled anyway, why not do it in an interesting way. But I didn't think of it as sculpture. I thought of it as an event.

[WS:] Do you think of it as sculpture now?

[TF:] Uh...yes. Because my definition of sculpture has broadened.

[WS:] How does you define sculpture now?

[TF:] Well, I can't define it unless I can figure out its boundaries, and I can't do that yet.«⁵⁴³

⁵⁴³ Ebd.

Achte Station: Europa • Vereinigte Staaten, Ende der 1960er Jahre

Dust Exchange (mit William T. Wiley) • »The first sculpture«

Art Deposit (Köln, Oktober 1967) bezeichnete Terry Fox als seine erste *Skulptur*; dokumentiert ist – außer den Fakten Titel, Ort und Zeit – wenig. Auch in anderen Fällen beschränkt sich das dokumentarische Material primär auf die ›Geschichten‹ von Terry Fox. So ist von *Dust Exchange* mit William T. Wiley der Substanz entsprechend kaum etwas erhalten. Es handelt sich um eine Art unsichtbare Kunst im öffentlichen Raum. Terry Fox hatte kurz vor seiner Abreise nach Europa von den Plänen seines Kollegen erfahren: »Wiley told me, ›I hear you are going to Europe – would you exchange dust with me while you are there?‹ Alain Robbe-Grillet's book *Dans le Labyrinthe* inspired him to do this dust exchange with me. First I went to Amsterdam for two months and then I moved to Paris and began to send dust to Wiley.«⁵⁴⁴

Unter dem Titel *Dust Exchange* ist der transatlantische Briefwechsel in die Kunstgeschichte eingegangen. Diese ›stille‹ Post hatte wenig mehr als den flüchtigen Staub, verpackt in kleine Plastikbeutel, zum Inhalt. Doch kam die *Kommunikation* der Künstler über die Orte des Austauschs hinzu. Terry Fox erinnerte sich an etwa neun bis zehn Staubtransfer-Vorgänge. So behauptete er, Staub von den Rahmen einiger Gemälde im Louvre (der Name Botticelli fällt) gesammelt zu haben sowie von Büchern aus einer bestimmten Abteilung einer Pariser Bibliothek.

Eine der größten Herausforderungen für Terry Fox war es, einen Wagen der Pariser Metro wiederzufinden, in dem er zum Staubsammler geworden war. Zwei Tage lang habe er gewartet, um William T. Wileys Staub (der die Herkunft seines Staubes weitestgehend undokumentiert ließ) an möglichst dieser Stelle verteilen zu können:

»I exchanged dust from some very odd places! I went to the Louvre and took dust off of the top of some frames with my finger. I carried a little plastic bag with me for these jobs, and I put the dust in the bag and then put the bag in a letter I mailed to him, explaining where the dust came from. In this case it said: This is dust from a top of a frame of a Botticelli painting in the Louvre. Then he sent me dust, but didn't tell me where it came from, but it ended up on the Botticelli frame! Another time I went to a great library in Paris. I went to a very obscure section. The books were covered in dust. So I took a lot dust off the top of these books, there were very old books, and filled my little plastic bag and sent it also wrapped in a letter that told where and when the dust was coming from. He sent me his dust and I went back to the library and sprinkled his dust on those books. I always tried to put his dust in exactly the same place as the dust I sent him. The most complicated one I did, and I did many, was taking a Metro and I took some dust from it and sent that off to California. I wrote down the time, what section it was, the number of the train and the car on the train, the seat, etc. Then I brought Wiley's dust back to the same place. I waited two days for this train, waiting, waiting..., it did not come. One Saturday it arrived! It was the same train! I got on the third car, like before, but two people were sitting in my old seat. I excused myself and put Wiley's dust on the heater next to them, a very thin layer of dust!«⁵⁴⁵

⁵⁴⁴ Ausst.-Kat. Köln 2008, S. 222. Den Hinweis, dass Alain Robbe-Grillet's *Dans le Labyrinthe* eine Inspirationsquelle für den Staub-Tausch gewesen sei, lohnt es mit dem Ausblick auf TF's späte Arbeiten (die direkt auf Literatur Bezug nehmen, so auch auf dieses Buch) zu bedenken.

⁵⁴⁵ Ebd.

Liest man lediglich die Erinnerungen von Terry Fox an *Dust Exchange*, könnte der Eindruck entstehen, allein er habe mit William T. Wiley Staub getauscht. Eine kurze Passage aus einem retrospektiven Katalog zu William T. Wiley legt jedoch anderes nahe. Dabei klingt an, dass die Künstler Martial Westburg und Ray Johnson die Wiley'sche Staubsammel-Anfrage wohl nicht recht ernst nehmen konnten. Überraschend ist auch, dass Martial Westburg von William T. Wiley einen sehr genauen Auftrag erhalten haben soll, nämlich Staub aus dem Whitney Museum mit demjenigen aus dem Museum of Modern Art zu tauschen. Terry Fox, der zu diesem Zeitpunkt bereits in Paris lebte, sollte ihm – als Tausch gegen Staub aus dem Atelier von William T. Wiley – Staub aus der ägyptischen Abteilung des Louvre schicken:

»Intrigued by Duchamp's incorporation of everyday materials such as a bicycle wheel into his art as well as the neo-Dada practice of mail art, Wiley initiated a ›dust exchange‹ in 1967. He wrote to sculptor Martial Westburg, asking him to make a dust relief with dust from the Whitney Museum and place it in the Museum of Modern Art. Westburg replied that he couldn't get the dust, so Wiley made the same request of mail artist Ray Johnson and enclosed dust from his studio in the envelope. Johnson wrote back and confessed that he had eaten the dust. Wiley then sent a packet of dust from his studio to fellow artist Terry Fox in Paris and asked him to collect and send dust from the Egyptian section of the Louvre.«⁵⁴⁶

William T. Wiley scheint doch recht konkret und zugleich spielerisch die ›verstaubten‹ Museen in den Vereinigten Staaten und Europa aufs Korn genommen zu haben.⁵⁴⁷ Terry Fox nahm den *Dust Exchange* ernst wie kein zweiter: In einem Interview mit Willoughby Sharp bezeichnete er das ursprünglich von William T. Wiley initiierte Vorhaben als seine erste *Skulptur*. Dabei blieb auch die Anekdote über Ray Johnsons angeblich hungrige Reaktion auf William T. Wileys Anfrage nicht unerwähnt. Terry Fox äußerte in diesem Interview, er habe Staub aus der *American Express paperback library* tatsächlich durch Staub aus der ägyptischen Abteilung des Louvre ersetzt. Doch auch alltägliche Orte wie das Boot eines Freundes von Terry Fox und das Atelier einer Künstlerin aus New Jersey werden genannt. Wieder wird die Pariser Metro zum Highlight des *Dust Exchange* erklärt. Eine neue Information ist hingegen, dass Terry Fox sich bei William T. Wiley erkundigte, ob er nach wie vor an einem Tauschpartner interessiert sei. Die Antwort, die Terry Fox in Paris erhielt, war: Staub.

Ein Auszug aus dem Interview:

»[WS:] What was your first piece of sculpture?

[TF:] The first sculpture I ever did was *Dust Exchange* with William T. Wiley in 1967. I made nine or ten transfers while I was in Europe. Once I exchanged dust from a shelf in the American Express paperback library with dust on an Egyptian tomb in the Louvre. Another time I sent a big piece of dust from a friend's barge to Wiley in New Jersey, and replaced it with dust he sent me from a girl's studio. Then I shipped Wiley a package of dust from a Paris metro, and put Wiley's dust in place of the dust I had removed.

[WS:] In exactly the same place?

⁵⁴⁶ Ausst.-Kat. Washington/Berkeley 2009, S. 30.

⁵⁴⁷ Im Gespräch begann der höchst humorvolle Künstler William T. Wiley zu lachen, was für eine ursprüngliche Leichtigkeit des Staubaustausch-Konzeptes spricht. Wiley/Steib 2011 [Interview].

[TF:] Yes, they have a fabulous network of metros. The trains are numbered and I waited two days for that particular train to come by again.

[WS:] How did those exchanges start?

[TF:] I read something about Wiley before I left San Francisco, he had sent packages of dust to a lot of people and wanted to do a dust exchange. Ray Johnson just wrote back saying that he was hungry and that he ate it. No one would send him dust. So when I got to Europe I wrote a letter asking if he was still interested. And I got dust back.

[WS:] How long did you keep it up?

[TF:] Quite a while. After that I made *Fish Vault*. [...]«⁵⁴⁸

Terry Fox wurde zu einem gewissenhaften Staubsammel-Partner und erhielt ein besonderes Geschenk von seinem Kooperationspartner in Kalifornien, nachdem er selbst nach San Francisco zurückgekehrt war:

»I wrote Wiley every time about where and when I got my dust and where and how I put his dust, but I can't remember if he ever said where his dust came from. When I got back to San Francisco he gave me a beautiful gift he made. It was a long, squarish tube, filled with dust, handmade, of wood. It had a small hole at one end and when you pushed the other end, dust shot out of the hole.«⁵⁴⁹

Eine objektive Rekonstruktion des *Dust Exchange* erscheint zum einen unmöglich (auffällig ist, wie sehr sich die Beschreibungen unterscheiden), zum anderen widersprüchlich zur Flüchtigkeit des Konzepts. Jede Werkbeschreibung der Aktionen bleibt eine *Konstruktion* aus heterogenem Dokumentationsmaterial (in diesem Fall aus Künstleraussagen und Katalogbeiträgen). Je nach Schwerpunkt der Interviews kommen andere Versionen des *Dust Exchange* zum Vorschein. Die Erfahrung des Sammelns und Verteilens konnten lediglich die Künstler selbst machen, für das Publikum bleibt von Anfang an nur die *Anekdote*.

In einem Telefon-Interview zwischen Chris Cobb und Terry Fox (1999) wurde der (mögliche) Einfluss von Marcel Duchamp diskutiert; erneut war das Staub-Geschenk mit fluxus-artigem Potenzial Thema. Besonders aufschlussreich ist, dass die sich wandelnde Haltung des Künstlers zum Problem der Dokumentation und zum Anspruch an Dokumentationsmaterial deutlich wird. Terry Fox äußerte sich dazu, dass ihn zum Zeitpunkt der Durchführung die Dokumentation noch nicht interessiert habe und der Status des *Dust Exchange* als *art piece* noch nicht klar gewesen sei. Nebenbei ist zu erfahren, dass William T. Wiley *Levitation* besuchte und bei Howard Fried Bücher zu Marcel Duchamp im Regal standen.⁵⁵⁰

Das nur schwer zu fassende Werk *Dust Exchange* kunsthistorisch festzuhalten, versuchte auch Lucy Lippard. Anekdotenhaftes blieb dabei zugunsten namhafter Vergleiche auf der Strecke:

⁵⁴⁸ Sharp/Fox 1971, S. 73f. [Interview].

⁵⁴⁹ Ausst.-Kat. Köln 2008, S. 222.

⁵⁵⁰ Cobb/Fox 1999, S. 3ff. [Interview, unveröffentlicht].

»William Wiley and Terry Fox (among others working with Wiley) make Dust Exchange, dust having been used as a medium by Marcel Duchamp in 1920, by Barry LeVa in 1968, and Bruce Nauman (flour dust) 1968.«⁵⁵¹

Staub sammelte Terry Fox auch in einem alten Gebäude in Utrecht. In welchem Jahr dies stattfand, ist nicht bekannt, jedoch muss es vor einem Interview 1971 gewesen sein, in dem er sich an die Materialien seiner Staubsammel-Vorrichtung erinnerte: an einen Plexiglas-Turm, am Boden festgeschraubt, zwei Meter hoch, mit einer Grundfläche von zehn Quadratcentimetern. Der Begriff *work* gerät in diesem Interview in Schwierigkeiten: Terry Fox formuliert einen Unterschied zwischen einem vergänglichen *work of art* (Willoughby Sharp fragte nach »a work of yours«) und einem *art object* mit einem die Jahrhunderte überdauernden Wert (»something permanent«):

»[TF:] [...] I really like dust as a sculptural element but I didn't work with it very much. The one thing I made to collect dust was an open plexiglas tower two meters high and ten centimeters square, screwed into the attic floor of an ancient building in Utrecht.

[WS:] Will you go back and look at it in a few years?

[TF:] In a few hundred years. That would be nice.

[WS:] Do you think it's possible to go back in a few hundred years and find it?

[TF:] Yeah, but the house might not be there.

[WS:] Did you think of that as a work of yours?

[TF:] No. I thought of it as an art object, though, something permanent. Think of it, being there for centuries. The house is already two or three hundred years old.«⁵⁵²

⁵⁵¹ Lippard 1973, S. 23.

⁵⁵² Sharp/Fox 1971, S. 74f. [Interview].

Neunte Station: Paris, 1968 • »first idea of sculpture«

Mit *Excision*, *Fish Vault* und *Dust Exchange* begannen 1967 Erweiterungen der Bildhauerei, die im revolutionären Paris des Jahres 1968 ihre Fortsetzung fanden. Dort erklärte Terry Fox das Öffnen von Wasserhydranten, das Werfen von Pflastersteinen und die Polizei zu Formen von *Skulptur*. Die angehenden Künstler verließen ihre Kunstschulen, um mit Plakaten⁵⁵³ und Straßentheater auf sich aufmerksam zu machen, so berichtete Terry Fox. Vermutlich inspirierten ihn diese Beobachtungen auch zu seinem *Public Theatre*:

»When I moved to Paris in 1968, there was the revolution. The art schools were closed and the artists were making posters and street theater. Until then I was a painter and did not make sculptures. In Paris I had my first idea of a sculpture, which consisted of odd things, because I did not have a history or a training in sculpture. I had not done it before. What I saw happening in Paris was done live and so instead of making a sculpture and put it into a gallery where maybe 100 people would go to in one month I rather would do things in the streets. So 1000 people would see it in one hour. I started making sculpture by opening fire-hydrants. I liked the water running down the streets: turning and running, turning and running. Even the throwing of cobble stones and the police all that was sculpture to me.«⁵⁵⁴

Diese *Skulpturen*, die auf den Straßen von Paris entstanden, und in den allgemeinen politischen Unruhen und Tumulten jener Tage nicht für weiteres Aufsehen sorgen konnten, existierten nur für den Moment. Die ›Werke‹ wurden dementsprechend nicht mit Titeln in Katalogen aufgeführt. Protestaktion und Materialexperiment gingen im wahrsten Sinne fließend ineinander über. Wasser sollte Terry Fox noch häufig einsetzen: Als spielerisches Element des kalkulierten Zufalls (*Children's Tapes*, 1974, *Capillary Action*, 1975, Abb. 2018⁵⁵⁵), als Charakteristikum des Ortes (*Culvert*, 1977, *Solluble Fish*, 1970) oder auch in gefrorenem Zustand (*Locus Harmonium*, 1990)⁵⁵⁶. Im Paris des Jahres 1968 war der Künstler über das Wasser als reizvollem Material hinaus von seinem potenziellen Publikum angetan. Aktionskunst als einen Ableger der Bildhauerei vor Zuschauern zu sehen, ist eine der Aussagen von Terry Fox, die seine künstlerische Haltung eindrücklich auf den Begriff bringt:

»I began there and I felt that sculpture was something what you do for an audience. For me a performance is a form of sculpture being done in front of an audience. It becomes visible how it is done. It is like raising bread [...].«⁵⁵⁷

⁵⁵³ An »Handzettel und Plakate, hergestellt von den Kommilitonen der Kunsthochschule ›Beaux Arts‹«, erinnerte sich auch der Physiker Alain Geismar (geboren 1939), der 1968 in der Funktion des Vorsitzenden der Gewerkschaft der Universitäts-Assistenten in Erscheinung trat., vgl. SPIEGEL ONLINE 2008 [Web].

⁵⁵⁴ Schröder/Fox 1999, S. 201 [Interview].

⁵⁵⁵ Abb. (Photo: TF) in: *The eye* 2018, S. 136.

⁵⁵⁶ Zur Aktion *Locus Harmonium* vgl. die Ausführungen mit zahlreichen bisher unveröffentlichten Abbildungen von Max Wechsler, ders. 2018.

⁵⁵⁷ OL 2000, S. 201.

Zwischenhalt:

Die Narration des Künstlers • »sculpture being done in front of an audience«

Dass Terry Fox das Phänomen der Aktionskunst mit dem Gehenlassen von Brot verglich, überrascht nicht, war eben dieser Prozess doch Element in mehreren seiner Aktionen. Der Gedanke, dass die Bildhauerei ein künstlerisches Verfahren sein könnte, in dem der Herstellungsprozess für das Publikum in jeder Minute sichtbar bleibt, ist ein nahezu demokratischer: Der ›Performer‹ überhöht sich nicht, auch wenn er im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen kann. Terry Fox sah sich und seinen Körper als ein Element unter anderen Elementen seiner Aktionen. Es gilt sicherlich nicht für alle seine Aktionen, Situationen, ›Manifestationen‹ und ›Demonstrationen‹, doch ein Grundprinzip seiner Kunst war es, prinzipiell für jeden Anwesenden einen Zugang zu ermöglichen (ob dieser ihn fand oder nicht), ohne eine eindeutige Grenze zwischen Bühne und Publikum zu markieren, zwischen Kunst und Nicht-Kunst. Somit nähert sich die Aktionskunst des Terry Fox zumindest in Teilen auch dem an, was unter dem Begriff *happening* subsumiert wird – und ist mit seiner Tendenz zu Reduktion und Diskretion doch das Gegenteil. Bisweilen war die Publikumsbeteiligung so subtil, dass sie weitestgehend unbemerkt blieb (vgl. *The World's Largest Guitar*, 1978).

Der Begriff *audience* schließt für Terry Fox auch ein Publikum ein, das nicht weiß, dass das, was es sieht und hört, Kunst sein könnte. Jedoch gab es immer wieder auch Situationen, in denen die Besucher bewusst aus bestimmten Arealen des Ausstellungsraums herausgehalten wurden (z.B. auf der *documenta 5*, 1972). Im Moment des Weitererzählens kann aus Leben Kunst werden. Das Medium der Weitererzählung ist im Fall von Terry Fox bisher noch meist der Text des Künstlers.⁵⁵⁸

Die Publikation *Ocular Language*, die Texte und Interviews von und mit Terry Fox versammelt, ist erschwinglich wie reichhaltig. Originalabzüge dokumentarischer Photographien hingegen haben auf dem Kunstmarkt unter Umständen einen beachtlichen Wert – zumal wenn namhafte Kollegen wie Joseph Beuys oder Ute Klopheus beteiligt waren. Die Kommerzialisierung, die viele Künstler der 1970er Jahre eigentlich unterwandern wollten, ist vor allem im Bereich der Videokunst ein kunstgeschichtlicher Widerspruch in sich.⁵⁵⁹ Die Künstlertexte sind daher für die Dokumentation, Aufarbeitung und Wertschätzung der Kunst der 1960er und 1970er Jahre eine unverzichtbare Quelle.

⁵⁵⁸ Sprache ist wohl einer der wenigen Bestandteile der Gegenwartskunst, die der Markt noch nicht recht zu verkaufen weiß, auch wenn Künstlerbücher und Original Exemplare von Kunstzeitschriften immense Preise erzielen können.

⁵⁵⁹ Mit Vito Acconci (1940-2017) konnte ich 2010 ein aufschlussreiches Gespräch über TF und die 1970er Jahre in New York führen. Acconci/Steib 2010 [Interview].

Zehnte Station: Frankreich, Mai 1968

»A Deux Chevaux with cobblestones and gasoline«

Wie können Aktionen und Objekte, die nebenbei Erwähnung finden, keine Titel tragen, nicht in den Listen der Aktionen aufgeführt sind, aber für das Selbstverständnis des Künstler und für seine späteren Arbeiten von Bedeutung sind, ›verzeichnet‹ werden? Besonders brisant wird diese Frage in der Konfrontation mit folgendem Ereignis:

Im Mai 1968 belud Terry Fox einen Deux Chevaux mit Pflastersteinen und 100 Litern Benzin. An einem Grenzübergang bei Saarbrücken wurde er von Grenzbeamten zu den im Kontext der revolutionären Verhältnisse plötzlich verdächtig wirkenden Materialien, die er mit sich führte, verhört:

»[TF:] During the May 1968 riots in Paris I deliberately loaded a Deux Chevaux with cobblestones and gasoline. I crossed the border at Saarbrücken the day Daniel Cohn-Bendit was expected to come through. There were French and German soldiers at the frontier. I had thirty gallons of gas. No one had gas in France because of the strikes. It was really scary.

[WS:] How so?

[TF:] I was stopped immediately. The car was searched. I was taken into the German Controle and made to explain why I was bringing cobblestones into France. The gasoline they could understand. Still, gasoline and cobblestones were the elements in the riots. I was questioned by four officials.«⁵⁶⁰

Diese *Aktion* war eigentlich nur Mittel zum Zweck und zielte auf *Objekte* ab: Terry Fox wollte auf dem Dach des Hauses, in dem er in Paris lebte, aus den Pflastersteinen eine Skulptur errichten. Er konstruierte kleine, labile Türme und fügte größere mit Epoxidharz zusammen:

»[TF:] In fact, I was planning to stack the cobblestones on my roof in Paris as a sculpture. They just wouldn't believe me. Finally, I told the fifth official I was going to use them in my garden to make a patio. That was fine.

[WS:] How did you use the cobblestones?

[TF:] I built very small towers. They slanted in different directions and just balanced. In Europe the prisoners make them. If you stepped too hard in the room they'd all go down. Then outdoors I make some really tall ones put together with rubber epoxy.«⁵⁶¹

1971, also rund drei Jahre nachdem sich die Ereignisse laut Terry Fox so zugetragen hatten, wurden sie durch das Medium des Interviews fixiert (geführt von Willoughby Sharp, *Avalanche*). Erst retrospektiv betrachtet kommt ihnen eine Bedeutung innerhalb des Gesamtwerkes zu: Das Balancieren, im Sinne eines Zusammenfügens von alltäglichen Materialien zu labilen Konstruktionen, ist ein Merkmal vieler späterer

⁵⁶⁰ Sharp/Fox 1971, S. 75 [Interview].

⁵⁶¹ Ebd.

Arbeiten von Terry Fox (*Ovum Anguinum*, 1990, [Abb. 2015/2018](#)⁵⁶²; *Cynosure*, 1990⁵⁶³).⁵⁶⁴ Vor allem die Ausstellung/Installation *Instruments to Be Played by the Movements of the Earth* (1987, [Abb. 2015](#)⁵⁶⁵) ist ein Meisterwerk des Balanceakts, realisiert in den Räumen des Capp Street Project in San Francisco.⁵⁶⁶ Terry Fox konstruierte hierfür mehrere »Instrumente«, die sensibel auf Erschütterungen in ihrer Umgebung reagieren (würden). In einem Gebiet, in dem Erdbeben alles andere als unwahrscheinlich sind, hatten diese Arbeiten eine brisante Komponente, die in späteren Ausstellungssituationen einzelner dieser Objekte nur noch über Begleittexte erfahrbar gemacht werden kann. Aber auch Einzelwerke wie *A Metaphor* (1976, [Abb. 2015](#)⁵⁶⁷), *Bird of Pray* (1981), *Ovum Anguinum* (1990), *Cynosure* (1990) oder *Envelope* (1991, [Abb. 2015](#)⁵⁶⁸) demonstrieren, dass sie fragile Konstruktionen sind, die sich leicht aus dem Gleichgewicht bringen lassen könnten.⁵⁶⁹ Bereits im Jahr 1968 scheint diese Werkgruppe, die sich bisher nicht explizit als solche zu erkennen gegeben hat, ihren Ausgangspunkt zu haben.

Elfte Station: San Francisco, 1968 bis 1971

Transformationen von Materialzuständen

»In his work before 1971 when his basic interest was with the kineticism of the object, the elements of wind and water were his materials and his attention was focused upon the transformation of energies, e.g. electricity into heat and water into steam. This preoccupation with energy was carried further in *Push Piece* [[Abb. 2015](#)]⁵⁷⁰ in which the artist directed the energy of his body against an immovable brick wall.«⁵⁷¹

Tom Marioni

Zwischen 1968 und 1971 hatte Terry Fox' Kunst häufig die Transformationen von Materialzuständen zum Inhalt. Der Ausgangspunkt war das Experiment mit Material und Energie. Ab 1971 wurde der Klang zu einem immer wichtigeren Element. Der Begriff *demonstration* taucht sowohl 1970 als auch in den 1980er Jahren in den Titeln bzw. Beschreibungen von Aktionen auf (*Four Demonstrations*, 1970). Folgt man den Berichten über *A Sketch for Impacted Lead* (San Francisco, April 1970, [Abb. 2015](#)⁵⁷²), so führte Terry Fox diese Aktion zum einen vor der Kamera aus, zum anderen in seiner Ausstellung in der Reese Palley Gallery – über diesen Plan berichtete er zumindest:

⁵⁶² Abb. in: Ausst.-Kat. 2015, S. 168 [Einzelausst.] und in: *The eye* 2018, S. 61.

⁵⁶³ Vgl. Ausst.-Kat. Mönchengladbach 1991, S. 13ff. [Einzelausst.].

⁵⁶⁴ Siehe dazu und speziell zu *Cynosure* Steib 2018.

⁵⁶⁵ Abb. in: Ausst.-Kat. 2015, S. 154f. [Einzelausst.].

⁵⁶⁶ Ich danke Ann Hatch (San Francisco) für die Informationen über TF und über seine Aufenthalte in San Francisco sowie für die detaillierten Informationen zu mehreren Einzelwerken.

⁵⁶⁷ Abb. (Farbe) in: Ausst.-Kat. 2015, S. 213 [Einzelausst.]. Siehe zu *A Metaphor* auch die Abb. der Installationsanweisung (1976, San Francisco Museum of Modern Art), in: *The eye*, S. XXV/Anhang.

⁵⁶⁸ Abb. (Farbe) in: Ausst.-Kat. 2015, S. 165 [Einzelausst.].

⁵⁶⁹ Siehe dazu Steib 2018.

⁵⁷⁰ Abb. in: Ausst.-Kat. 2015, S. 248f. [Einzelausst.].

⁵⁷¹ Marioni 1973, S. 39 [Künstlertext].

⁵⁷² Abb. in: Ausst.-Kat. 2015, S. 248f. [Einzelausst.].

»I wanted to do a work with lead using physical forces, and I thought of bullets. When a bullet is fired through the barrel of a rifle, it spins at an incredible rate, moving forward faster than the speed of sound. On impact, the lead changes its shape, just from the pure force of that energy. Hopefully the way I'm going to execute this piece at the Reese Palley Gallery is to fire the bullets close together in a straight horizontal line. Then they might form a small fragile bar of lead.«⁵⁷³

Im Juni und August 1969 fanden zwei Aktionen in der Pine Street und am Strand des Golden Gate Park statt, die denen der ersten Gruppenausstellung nahestehen. Folie und Wind waren die primären Elemente/Materialien in den folgenden Aktionen.

Air Pivot, Pine Street, San Francisco, Juni 1969 [Abb. 2015]⁵⁷⁴:

»I attached a polyethylene sheet to a freely rotating pivot so that the material responded to changes in the wind direction. The sheet swung in a 360° arc. These photographs show segments from one complete turn in front of a stationary camera.«⁵⁷⁵

Free Flying Polyethylene Sheet, Golden Gate Park Beach, August 1969 [Abb. 2015]⁵⁷⁶:

»I held a nine-by-twelve-foot polyethylene sheet out to the wind. When it started billowing I released it into the air. It moved vertically down the beach like a flame.«⁵⁷⁷

1993 betonte Terry Fox unter Verweis auf seine frühen Arbeiten mit Wasser, Plastikfolie und Steinen, dass auch bei diesen Klang ein entscheidendes Element war.⁵⁷⁸ Die Photographien der Aktionen im Sommer 1969 nahm Barry Klinger auf. Publiziert wurden die Abbildungen der Aufnahmen mit dem Bildrechte-Hinweis »Courtesy of Museum of Conceptual Art, San Francisco«.

Terry Fox' Umgang mit Aktion und Dokumentation war, wie diese Beispiele zeigen, bereits Ende der 1960er Jahre ein sehr bewusster. Dass sich seine Kunst ausschließlich für den Moment ereignete, kann nicht festgestellt werden. Vielmehr wurde die Inszenierung vor der (Photo-)Kamera für Werke wie diese sehr dezidiert vorbereitet und in Szene gesetzt.

Die Dokumentationen der ›unalltäglichen‹ Aktionen wurden im Mai 1970 veröffentlicht. Mit seriellen Abbildungen in einer Art Filmstreifen sollte die Handlung nachvollziehbar werden, begleitet von den Kommentaren des Künstlers.⁵⁷⁹ Im Katalog *Metaphorical Instruments* (1982) wurden in der Liste der »Performances« zudem im Jahr 1970 *Four Demonstrations*, die im Pine Street Studio stattgefunden haben sollen, aufgelistet.⁵⁸⁰

⁵⁷³ Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 15 [Einzelausst.].

⁵⁷⁴ Abb. in: Ausst.-Kat. 2015, S. 246f. [Einzelausst.].

⁵⁷⁵ Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 12 [Einzelausst.].

⁵⁷⁶ Abb. in: Ausst.-Kat. 2015, S. 246f. [Einzelausst.].

⁵⁷⁷ Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 12 [Einzelausst.].

⁵⁷⁸ Vgl. OL 2000, S. 176.

⁵⁷⁹ Vgl. Abb. Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 12-51 [Einzelausst.]; Wiederabdruck aus Arts Magazine, Mai 1970. Auch in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 246-249 [Einzelausst.].

⁵⁸⁰ Welche Aktionen damit genau gemeint sind, ist bisher unklar. Vgl. Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 96 [Einzelausst.].

Zwischenhalt: Der Einfluss von Bruce Nauman, 1969

»the possibility of working with several different elements at once«

Die Ausstellung *Audio/Video. Projects* von Bruce Nauman (9. Dezember 1969 bis 10. Januar 1970) hinterließ einen bleibenden Eindruck bei Terry Fox. Auf die von Willoughby Sharp gestellte Frage »What was it like?«, erinnerte er sich wie folgt:

»He [Bruce Nauman, Anm. LS] had a half hour film loop of himself painting his body all over in four different colors, one color at a time. It was really beautiful. Then at the back of the gallery there were two television monitors and a detective video camera. When you entered the space you could see yourself on the monitor, upside down and from the back. The first time I saw it I was put off. It seemed too simple and obvious. But then I realized that was the beauty of it in that space. There was nothing else.«⁵⁸¹

Auf die Frage, wie die Videobänder und die Filmschleife von Bruce Nauman seine Kunst beeinflusst hätten, antwortete Terry Fox:

»What they suggested to me was the possibility of working with several different elements at once. Previously I could work with only one element at a time. I had tried working with air currents, for instance, using clear polyethylene sheets to indicate their direction. But when I was interested in the air currents I couldn't think about anything else. Or I would just work with water. I could never combine elements because I didn't understand the interaction. At the time I didn't want to force anything. I would start a process but not force it too much. What the Nauman show confirmed for me was the realization that I was an element equivalent to others, that I could work with them without fear of interfering with their processes. That's what I'm doing now in the performances. I stopped trying to make pieces and instead got involved in creating situations.«⁵⁸²

Constance M. Lewallen fasste den Einfluss der Kunst seines Kollegen wie folgt zusammen: »It was Nauman who led Fox to regard his body as a sculptural material.«⁵⁸³ Von seiner Beschäftigung mit jeweils *einem* Material (wie Wasser oder Wind) kam Terry Fox somit, angeregt von Bruce Naumans Ausstellung, Ende der 1960er Jahre zu einer veränderten Arbeitsweise. Seine Wortwahl wandelt sich vom *piece* zur *situation*.⁵⁸⁴

⁵⁸¹ Sharp/Fox 1971, S. 75 [Interview].

⁵⁸² Ebd.

⁵⁸³ Lewallen 2015, S. 26.

⁵⁸⁴ Ob TF auch mit einzelnen Werken wie *Levitation* Bezug auf Bruce Nauman nahm (vgl. Bruce Naumans *Failing to Levitate in the Studio*, 1966) – oder diese Ähnlichkeiten dem Zufall geschuldet waren – wird durch seine Äußerungen nicht transparent.

12. Station: Straßenaktionen in San Francisco und Europa, 1969

»theater with no actors, no script, no plot, no stage, and no director«⁵⁸⁵

Terry Fox (1991)

Public Theatre: San Francisco, London, Köln

Nach seinem Umzug von Paris nach San Francisco begann Terry Fox 1969 mit einer Serie von Aktionen bzw. »Straßensituationen« (»street situations«). Für dieses in Köln, London, Amsterdam und San Francisco angekündigte *Public Theatre* verteilte und verschickte er Plakate und Einladungen, unter anderem an von ihm geschätzte Künstlerkollegen wie Joseph Beuys. Das vor Ort anwesende Publikum bestand meist aus Freunden von Terry Fox oder zufällig vorbeikommenden Passanten. Die Serie wurde nicht konsequent dokumentiert, vor allem Photographien einer der Aktionen wurden veröffentlicht (*What Do Blind Men Dream?*, Abb. 2015⁵⁸⁶). Im Nachlass haben sich zudem Einladungsplakate erhalten, die bisher nicht publiziert wurden und eine wichtige Quelle darstellen.

Erneut sieht man sich angesichts vereinzelter Kurzerfassungen der Aktionen in Ausstellungskatalogen mit dem Problem konfrontiert, dass das, was geschah, kaum greifbar ist. Erst durch das Zusammentragen der einzelnen Informationen entsteht ein Eindruck dessen, was diese Serie im Werk von Terry Fox für eine Stellung einnimmt, einschließlich der widersprüchlichen Aussagen des Künstlers (mal bezeichnet Terry Fox die Aktionen als seine ersten *performances*, mal waren sie dies gerade nicht):

»[Robin White:] *When did you do your first performance?*

[TF:] I did public theatre, but those weren't really performances, they were – street situations. That was in 1969 – I did one a month, and I just made announcements, printed them myself. The performances were on street corners, like one was on the corner of Fillmore and McAllister [*Theater of the Void*, Anm. LS]. One was indoors at Anne Halprin's studio, and it took place simultaneously with Wolf Vostell in Cologne [*Simultaneous Theater*, Anm. LS].

[RW:] *So, who came to them? Who did you send the announcements to?*

[TF:] I just put them up all over, you know, stuck them up on walls – especially down South of Market, where I was. All along Third Street. Mostly just friends came. I sent some to people that I admired – artists here and in Europe. For instance, I sent Beuys every one of them. So, when I met him, he sort of knew me, already, although I hadn't really done anything in a gallery.«⁵⁸⁷

Die Straßen-Situationen des *Public Theatre* waren im Einzelnen:

⁵⁸⁵ Lewallen/Fox 1991 [Interview], zit. nach Lewallen 2015, S. 25.

⁵⁸⁶ Abb. (Photo: Barry Klinger) in: Ausst.-Kat. 2015, S. 119, 248f. [Einzelausst.].

⁵⁸⁷ White/Fox 1979, S. 9f. [Interview].

Theater of the Streets

Mit der Aktion *Theatre of the Streets* (»Manifestation 1«, 29. März 1969, 12 Uhr mittags) lud Terry Fox sein Publikum dazu ein, eine bestimmte Straßenecke in San Francisco aufzusuchen, genauer eine Stelle, an der sich die Fillmore und die McAllister Street kreuzen. Die Ecke galt als besonders gefährlich (»It was a dangerous place to hang out.«⁵⁸⁸).⁵⁸⁹

Theatre of the Void/What Do Blind Men Dream?, San Francisco

Als »Manifestation 2« des *Public Theatre* kündigte Terry Fox unter dem Untertitel *Theatre of the Void* laut Plakat die Aktion *What Do Blind Men Dream?* an, die am 26. April um 17:30 Uhr in der 2001 Union Street in San Francisco stattfand (Abb. 2015)⁵⁹⁰. Das Photo, das für das Plakat verwendet wurde, stammte von Barry Klinger, mit dem Terry Fox in dieser Zeit häufig zusammenarbeitete. Auffällig ist, dass im Ausstellungskatalog von 1973 von *Public Theatre (Six Manifestations)* in Köln, London und San Francisco die Rede ist, die Aktion *What Do Blind Men Dream?* jedoch zusätzlich separat aufgelistet wird – im Gegensatz zu den anderen fünf *manifestations*. Bei dieser Aktion hatte Terry Fox eine blinde Straßenmusikerin, die üblicherweise an der Market Street in San Francisco musizierte, gebeten, stattdessen einmal auf der Union Street zu spielen. Begleitet von einem Mann sang und spielte sie ihr Akkordeon vor einer Baugrube – von Sonnenaufgang bis zum Einbruch der Dunkelheit: »[...] But there was one that I set up – the one where I transposed a blind lady from Market Street to Union Street where she sang and played her accordion in front of a huge construction pit, from sunset until dark.«⁵⁹¹

Billingsgate Market, Buying and Selling, London

In London kündigte Terry Fox den Billingsgate Market als »öffentliches Theater« (»Manifestation 3«) an. Tag und Uhrzeit wählte er so, dass der Markt möglichst belebt sein würde. Nach Aussage des Künstlers war es ein Samstagmittag: »I made a poster, Billingsgate Market as a public theatre, with a date and time. It was the market's most crowded day, Saturday, at noon. I had it put up on the walls all over London.«⁵⁹²

Auf die Frage von Willoughby Sharp »Did people go to look at it?« antwortete Terry Fox lapidar: »I don't know, I was here. Marsha went.«⁵⁹³ Marsha Landry (bzw. 1969 Marsha Fox, seine damalige Frau) ging zum angekündigten Termin zum Markt (Lower Thames Street, London), Terry Fox blieb seiner Aktion fern. Zu sehen war nichts weiter als das Markttreiben und somit zugleich sehr viel. Der Alltag wurde zur Kunst erklärt.⁵⁹⁴

⁵⁸⁸ Lewallen/Fox 1991 [Interview].

⁵⁸⁹ Dieses *Public Theatre* könnte man als eine Art Vorwegnahme der Aktion von Santiago Sierra *Publikum wird zwischen zwei Punkten der Stadt Guatemala transportiert* (Guatemala City, Guatemala, 2000) mit einfacheren Mitteln sehen. Bei der Vernissage wurde das Publikum mit einem präparierten Bus (durch die Fenster war kein Ausblick möglich) auf einer 45 Minuten langen Fahrt in einen Slum transportiert. Vgl. Santiago Sierra 2015 [Web].

⁵⁹⁰ Abb. (Photo: Barry Klinger) in: Ausst.-Kat. 2015, S. 119, 248f. [Einzelausst.].

⁵⁹¹ White/Fox 1979, S. 10 [Interview].

⁵⁹² Sharp/Fox 1971, S. 73 [Interview].

⁵⁹³ Ebd.

⁵⁹⁴ Noch immer wirbt der Billingsgate Market mit seinem Fischangebot: »The Market has a tremendous and colourful variety of quality fresh and frozen fish. [...] Each trading day at Billingsgate Market offers buyers an opportunity to see the largest selection of fish in the United Kingdom.«, City of London 2015 [Web]. Der Fischmarkt findet nicht mehr an seinem ursprünglichen Ort statt, der ihm seinen Namen gab: »In 1699 an Act of Parliament was passed making it »a free and open market for all sorts of fish whatsoever'. [...] In 1982 the Market relocated to Docklands.«, City of London 2015a [Web].

Durch den auf der Ankündigung zu entdeckenden Zusatz »Plenty of Fish« bekommt dieses *Public Theatre*, zumindest auf dem Plakat, eine humorvolle Konnotation. Mit dem Fisch als Thema in seiner Kunst hat sich Terry Fox intensiv beschäftigt und es in unterschiedlichen Zusammenhängen – mal konkret, mal metaphorisch – in seine Werke überführt.⁵⁹⁵ Sein Interesse an der Lebensweise eines Fisches formulierte er im Bezug zu seiner *Public Theatre*-Aktion in London anschaulich:

»A fish's eye is always open, staring. They are the strangest creatures. They are an extreme case of an isolated kind of existence – a creature that fits only into its own environment. It's absurd to catch a fish and put him in the market. A creature like that, in the market! Beautiful colors and scales, cold, can't breathe [sic] in the air. That's why I presented the Billingsgate Market in London as a *Public Theatre*.«⁵⁹⁶

Auch zu einem bestimmten Verkaufsstand in einer Filiale der Kaufhauskette Woolworth lockte Terry Fox sein Publikum. Unklar ist, ob das Billingsgate Market-Plakat mit *Buying and Selling* auch auf diese Aktion anspielt:

»When I moved from Paris to San Francisco I did public theatre. I just picked a strange thing which was happening in the street or nothing. Then I took a photograph and I made a poster. I put the posters all around the city. It would say for instance: »Woolworth counter 18, Saturday at 2.30 p.m.« And there was a man selling something. He was like a magician. He operated really good. Suddenly he had like thirty people all around him as I had announced it as my thing which was called *Buying and Selling at Woolworth Counter 18*. I did about six of such pieces which were the beginning of doing performances for me.«⁵⁹⁷

Im privaten Archiv des Künstlers hat ein Polaroid die Zeit überdauert, auf dem – so ist zu vermuten – eben jener Verkäufer zu sehen ist. Dieser Schnappschuss wurde nicht publiziert. Die einzige Aktion, deren visuelle Dokumentation veröffentlicht wurde, war *What Do Blind Men Dream?* (Photograph: Barry Klinger). Dass es sich jeweils um Einzelaktionen innerhalb einer Serie gehandelt hat, muss mitgedacht werden. Eine detaillierte Kommentierung des Abbildungs- und Archivmaterials als Quelle wäre damit in künftigen Ausstellungen und Katalogen wertvoll.

Simultaneous Theatre, San Francisco/Köln

Die letzte Aktion der Serie *Public Theatre* fand unter dem Untertitel *Simultaneous Theatre* im Atelier der Tänzerin Anna Halprin statt, zeitgleich zu einer Aktion von Wolf Vostell in Köln. Die Informationslage ist dürftig: »In the one in Anne Halprin's studio, one of the chief dancers, Patrick Hickey, took over and they did whatever they wanted. I didn't have any control.«⁵⁹⁸

⁵⁹⁵ Siehe dazu weiterführend Renz 2018.

⁵⁹⁶ Sharp/Fox 1971, S. 17 [Interview].

⁵⁹⁷ Schröder/Fox 1999, S. 201 [Interview].

⁵⁹⁸ White/Fox 1979, S. 10 [Interview]. Im privaten Archiv von TF haben u.a. Kontaktabzüge die Zeit überdauert, die evtl. in einem Zusammenhang stehen könnten, jedoch genauer untersucht und bewertet werden müssten.

Zwischenhalt: Anna Halprin

Zu Anna Halprins Schülern zählten Meredith Monk, Trisha Brown, Yvonne Rainer und Simone Forti. Mit ihrem 1955 gegründeten *San Francisco Dancers' Workshop* wurde sie zu einer zentralen Figur des ›neuen amerikanischen Tanzes‹⁵⁹⁹. Terry Fox hielt sich nach eigener Aussage häufiger nachts in Anna Halprins Studio auf: »The last one of this series was in Ann Halprin's studio where I used to be around at night for improvisational movements, just for myself. So the poster just said ›At Ann Halprin's studio at a certain time‹ and so on.«⁶⁰⁰

Anna Halprin erforschte seit den späten 1950er Jahren die Möglichkeiten des Tanzes als »healing art«. Seit Anfang der 1960er Jahre entwickelten sich Kooperationen »to bridge the fields of dance/movement, art, performance, somatics, psychology and education.«⁶⁰¹ Unter anderem arbeitete die Tänzerin mit New Yorker Fluxus-Künstlern zusammen und mit ihrem Ehemann, dem Landschaftsarchitekten Lawrence Halprin.⁶⁰² Es ist zu vermuten, dass diese Aktivitäten auch von Terry Fox wahrgenommen wurden. Vor allem Anna Halprins *Blank Placard Happening* (1968) ist im Vergleich mit *Public Theatre* eine interessante Ausformung kalifornischen *happening*.⁶⁰³ Das Plakat, das Terry Fox in Umlauf brachte, war dagegen alles andere als leer: Es gehört zu den humorvollsten typographischen Lösungen in seinem Werk. Mit Hilfe von Buchstabensuppe sind die Informationen zusammenmontiert und können entziffert werden: Am 30. Juni 1969 um 21 Uhr fand die Aktion im »Halprin Workshop« (321 Divisidero) statt und am 1. Juli um fünf Uhr früh das »Simultane Theater« von Wolf Vostell am Hauptbahnhof in Köln.⁶⁰⁴

Zwischenhalt: Wolf Vostell • Joseph Beuys • Fluxus

Mehrfach hat Terry Fox in Interviews den Einfluss der von Wolf Vostell herausgegebenen Zeitschrift *décoll/age. Bulletin aktueller Ideen* (1962-1969) auf sein eigenes Werk betont. Welche Aktion Wolf Vostell 1969 zeitgleich in Köln durchführte, ist nicht bekannt. Fest steht, dass Terry Fox trotz seines Umzugs von Paris nach San Francisco Ende der 1960er Jahre die Kontakte nach Europa kontinuierlich pflegte.

Joseph Beuys scheint Terry Fox zu diesem Zeitpunkt noch nicht begegnet zu sein (sondern erst 1970 in Düsseldorf), was auch eine Aussage von Willoughby Sharp

⁵⁹⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Museum Ludwig. Zu Anna Halprins Aktivitäten in den 1960er Jahren siehe auch Anna Halprin 2015 [Web] und die Ausstellung: *Anna Halprin*, 2006, im Musée d'Art Contemporain de Lyon.

⁶⁰⁰ Schröder/Fox 1999, S. 201 [Interview].

⁶⁰¹ Halprin 2015a [Web].

⁶⁰² »In the late 1960s, American landscape architect Lawrence Halprin and avant-garde dance pioneer Anna Halprin organized a series of experimental, cross-disciplinary workshops in San Francisco and along the coast of northern California that brought dancers, architects, environmental designers, artists, and others together in a process designed to facilitate collaboration and group creativity through new approaches to environmental awareness.«, Graham Foundation 2015 [Web].

⁶⁰³ Anna Halprins *Blank Placard Happening* wurde unter anderem in Portland reinszeniert: »Thirty years later, this simple but powerful choreographic score for pedestrians still resonates with a country at war and on the eve of a presidential election. Participants are encouraged to wear white and bring their own blank white sign, some signs available on site. No previous performance or dance experience is required. The happening participants will parade one mile from PNCA Swigert Commons across the Broadway Bridge to THE WORKS at Leftbank.«, Portland Institute for Contemporary Art 2015 [Web].

⁶⁰⁴ Das verwendete Photo stammte von Jerry Wainwright.

nahelegt: »When I met Terry Fox in Berkeley in 1970, we became fast friends. I felt his sensibility had a lot in common with Beuys, whom I'd known for some time, and I helped get them together.«⁶⁰⁵ Constance M. Lewallen geht davon aus, dass Terry Fox durch die Zeitschrift *décoll/age* erstmals auf Joseph Beuys aufmerksam wurde, den sie für seinen stärksten Einfluss hält.⁶⁰⁶ Die Dezember-Ausgabe 1969 des *Artforum* habe Joseph Beuys in den Vereinigten Staaten bekannt gemacht; Terry Fox aber kannte ihn (wie auch die Arte Povera) bereits von seinen Aufenthalten in Europa und habe seinen Künstlerfreunden in San Francisco davon berichtet und sie beeinflusst:⁶⁰⁷

»While Fox, in his admiration for Beuys, never assumed the role of preacher, it was largely because of Fox that the young San Francisco conceptual artist [sic] made work that had more in common with their European counterparts than those in New York who, with the exception of Acconci and a few others, tended to base their work on systems and linguistic structures.«⁶⁰⁸

Vito Acconci wiederum war der Meinung: »He wanted to be a non-religious religious person.«⁶⁰⁹ Diese Einschätzung korrespondiert mit Howard Frieds Aussagen darüber, dass Terry Fox Gegenstände mit Energien aufladen konnte – mit einer bezaubernden Wirkung auf das Publikum.⁶¹⁰ Die Serie der *Public Theatre*-Aktionen erinnert in der Einfachheit der Handlungen an Fluxus-Events. Eine entscheidende Abweichung ist jedoch, dass die Fluxus-Künstler ihre Aktionen häufiger auf der Bühne auf- bzw. vorführten oder im Rahmen von Fluxus-Festivals bewarben. Anders Terry Fox: Er hielt sich aus den einzelnen *Situationen* des *Public Theatre* gänzlich heraus, ließ Zufallsakteure auf offener Straße zu Performern oder Zuschauern werden.⁶¹¹ Die häufig publizierte Photographie, welche die Fluxus-Künstler Dick Higgins, Lette Eisenhauer, Daniel Spoerri, Alison Knowles und Ay-O 1964 vor einer Wand sitzend zeigt, ähnelt jedoch beispielsweise den Ankündigungsstrategien von Terry Fox.⁶¹²

13. Station: Berkeley, 1970, *Defoliation* • Eine art performance

Im Mai 1970 wurde im *Arts Magazine* ein Text von Willoughby Sharp publiziert, in dem dieser eine Anekdote zu Terry Fox wiedergab, die in ein euphorisches Lob eines »sculptural project« mündet:

»Several days before the March 16th opening of **The Eighties** exhibition at the University Art Museum in Berkeley, Terry Fox poured a small amount of gunpowder into a glass ashtray at the Mediterranean Café on Telegraph Avenue and lit it. The explosion which gave him a third-degree burn on his right hand could almost have been one of his works, whose use of violent physical and chemical changes often involves a significant element of

⁶⁰⁵ Willoughby Sharp zit. nach privaten Notizen LS aus Archivmaterial.

⁶⁰⁶ Lewallen 2015, S. 28.

⁶⁰⁷ Ebd.

⁶⁰⁸ Ebd.

⁶⁰⁹ Ebd., S. 30. Ähnlich äußerte sich Vito Acconci im Gespräch 2010, Acconci/Steib 2010 [Interview].

⁶¹⁰ Vgl. ebd., S. 37.

⁶¹¹ Ein Vergleich der Werbestrategien zu Straßenaktionen von Howard Fried, Linda M. Montano oder Ben Vautier könnte aufschlussreich sein, um das Spezifische der Fox'schen *Situation* weiter herauszuarbeiten.

⁶¹² Im Hintergrund lesen wir mit weißer Farbe fixiert: »STREET EVENTS / EACH WEEKEND / MARCH TO MAY / SEND 50 ¢ FOR / ALL ANNOUNCEMENTS«, vgl. Fluxus codex 1995, S. 238.

danger. Fortunately, this accident did not prevent Fox from executing *Defoliation Piece* [...]. After seeing the exhibit three times, I thought this sculptural project was the most prophetic statement in a pioneering exhibition containing new work by many of the major Bay Area artist.«

Eine entscheidende Passage aus Willoughby Sharps Text ist der Schluss:

»Fox's basic concern is with the interaction of matter and energy in different forms; he has little interest in exploring formal problems, and his choice of artistic media – fluid, amorphous, or non-material – precludes a tight control over the final configuration of his pieces: ›I am only conscious of how the piece looks when I see the photographs.« Fox works in close collaboration with a friend, the photographer Barry Klinger; the series of photographs reproduced here (none of which is complete) form unique works in their own right. The photograph no longer merely serves the utilitarian function of providing factual information, although it does provide aesthetic information. It is not a ›souvenir‹ of the work; in several important ways, these photographs act as surrogate sculpture.«⁶¹³

Ein Blick in das Künstlerbuch *Low Life Slow Life* von Paul McCarthy zeigt einige solcher ›Ersatzskulpturen‹ von *Defoliation*.⁶¹⁴ Terry Fox nahm mit seiner Kunst also durchaus auch Einfluss auf seine Kollegen.

Fiona McGovern hat mit Blick auf Installationsphotographien auf einige Besonderheiten hingewiesen, die auch für Photographien von Aktionen zu bedenken sind:

»[...] der Installationsshot kann [...] nie die aufgenommene Situation adäquat wiedergeben, sondern immer nur einen Ausschnitt aus einer ganz bestimmten Perspektive, eben dem fixen Standpunkt der Kamera. Da Installationshots zumeist ohne Publikum aufgenommen werden, geht zugleich das Verhältnis für den Maßstab des abgebildeten Gegenstands verloren. Dem ungeachtet rückt – selbst wenn die Ausstellung persönlich gesehen wurde – das Installationsfoto mit voranschreitendem zeitlichen Abstand zunehmend an deren Stelle und verdrängt darüber die Erinnerung an die reale Situation. Das Foto dient daher entweder als Gedächtnisstütze oder aber [...] von vornherein [sic] als Ersatzerfahrung.«⁶¹⁵

Auch wenn Terry Fox durch seine Anwesenheit die Maßstäbe greifbar macht, ist doch die Erfahrung der Aktion schon Minuten nach dem Geschehen nur noch über Ersatzmedien erfahrbar: Geschichten, Photographien und Filme, Tondokumente etc. So müsste man wohl eher von *Ersatzerfahrungen* sprechen, die sich aus unterschiedlichen Teilen und auf verschiedenen zeitlichen Ebenen zusammensetzen. Eine Photographie wäre damit ein *Fragment einer Ersatzerfahrung*.

⁶¹³ Zit. nach Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 14 [Einzelausst.].

⁶¹⁴ Paul McCarthy versammelt in diesem 2010 erschienenen Buch »his archive of materials that have influenced him«: »*Low Life Slow Life* presents a diverse range of artists and artworks related to Paul McCarthy's memories of his own career. [...] An artwork in itself, the book showcases a vast range of works that have influenced McCarthy's career, presenting a personal map of his individual art history and philosophy.«, Hatje Cantz 2015 [Web].

⁶¹⁵ McGovern 2016, S. 23f.

Defoliation (Abb. 2015)⁶¹⁶ oder auch *Defoliation Piece* war die erste Aktion von Terry Fox, die er selbst als »Kunstperformance« (*art performance*) verstand und explizit so bezeichnete. Die Kuratorinnen Brenda Richardson und Susan Rannels hatten Terry Fox zu ihrer Gruppenausstellung *The Eighties* eingeladen, die 1970 in Berkeley stattfand.⁶¹⁷ Im Rahmen des Eröffnungsabends der Ausstellung schritt Terry Fox zur Tat: Des Künstlers Zielgruppe waren reiche Kalifornier, von denen er annahm, dass sie den Vietnamkrieg unterstützten. Am Lieblingsplatz dieser Vernissage-Gäste, im Garten des Museums, zerstörte er am Abend der Eröffnung Jasminsträucher, die, so hieß es seitens des Künstlers, nur alle sieben Jahre blühen würden und zu diesem Zeitpunkt bereits lange sechs Jahre auf ihre Blüte hingewachsen waren. Mit einem Flammenwerfer brannte Terry Fox eine quadratische Fläche von etwa 2,5 x 2,5 Metern aus der Pflanzung heraus. Nur wenige Pflanzen blieben verschont, die jedoch später ausgegraben werden mussten, da auch sie durch die Aktion beschädigt worden waren. Diese *art performance* wurde von einem Fernsehteam gefilmt und somit auch der Klang des Feuers aufgezeichnet; Photographien der Aktion wurden in der Ausstellung gezeigt (neun Abzüge, ungerahmt an die Wand gepinnt). Im Katalog *Free*, der zur Ausstellung *The Eighties* erschien, wird die Aktion kurz und bündig zusammengefasst, wobei von Sternjasmin die Rede ist: »Terry Fox: a defoliation piece involving the burning off of approximately four square feet of star jasmine plantings in front of the gallery.«⁶¹⁸ Im Ausstellungskatalog ist zudem ersichtlich, dass auch Terry Fox' damalige Frau Marsha in der Ausstellung vertreten war – dabei wird deutlich, dass die Kunst und das Design der Bay Area in diesen Jahren alles andere als humorfrei waren: »Alvin Duskin and Marsha Fox: a bra for a cow, with snap-on cups for each nipple.«⁶¹⁹ In einem Interview zwischen Terry Fox und Robin White, das neun Jahre nach *Defoliation* veröffentlicht wurde, erinnerte sich der Künstler folgendermaßen:

»[TF:] The first performance I did as an art performance was at Berkeley in 1969 [1970], for the 80's show [Ausstellungstitel: *The Eighties*, Anm. LS] at the old Berkeley Museum. It was the defoliation of the jasmine plants.

[RW:] *Oh, yes. Now, that was a very political piece. It was about Viet Nam. I mean, that's what I thought.*

[TF:] Yes. It was also designed specifically for the people that I knew would be there.

[RW:] *Were they veterans, or were they people that would be sympathetic, or were they people that you were out to shock?*

[TF:] They were extremely rich people, who obviously supported the war in some way or another. The garden was one of their favorite places to eat lunch. If you went there on a normal day there'd be two or three very rich looking people sitting around having lunch – having their bottle of wine there, because it was beautiful; it smelled really good, it was real quiet, a wonderful place.

[RW:] *And the museum let you do it? They didn't mind?*

⁶¹⁶ Abb. in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 32, 102f. [Einzelausst.].

⁶¹⁷ Vgl. Lewallen 2010.

⁶¹⁸ Ausst.-Kat. Berkeley 1970, unpag. [Einzelausst.].

⁶¹⁹ Ebd.

[TF:] Yeah, they let me do it. I don't think they knew how extensive it was going to be. It takes seven years for those plants to bloom, and they were in their sixth year. It was a garden – it wasn't very big, it was like, eight feet by eight feet, and I burned a square – I burned the whole thing with a flame thrower, and it just left a slight border of these plants, and they ended up having to dig them all out – it destroyed them. So, then, the next day when these people came to have their lunch there, it was just a burned-out plot, you know. I mean, it was the same thing that they were doing in Viet Nam. Nobody would get excited about napalming Viet Nam, but you burn some flowers that *they* like to sit near, and it's like –

[RW:] *But do you think they ever made the connection?*

[TF:] Oh, yeah. Definitely. Definitely.«⁶²⁰

Constance M. Lewallen hat darauf hingewiesen, dass an Terry Fox' Straßenaktionen meist Künstlerkollegen und Freunde teilgenommen hätten und somit eine Besonderheit auch darin lag, dass *Defoliation* vor einem großen Publikum aufgeführt wurde – das nicht mit dem Geschehen rechnete:

»Viewers of Fox's street theater pieces were largely fellow artists and friends, but *Defoliation* [...], the most public of Fox's several powerful works in response to the Vietnam War, was enacted before a large unsuspecting audience. *Defoliation* took place outside of the University Art Museum's temporary quarters, in the former power plant on the University of California campus, on the night of the opening of Brenda Richardson and Susan Rannells's forward-looking exhibition *The Eighties*. Wielding a flamethrower of the type the U.S. military used to destroy vegetation in Vietnam, Fox burned an area in the bed of jasmine plants.«⁶²¹

14. Station: San Francisco, 1970

Wall Push, Minna Street • »the earliest body work«

Unter dem von Willoughby Sharp ins Spiel gebrachten Aspekt der Ersatzfunktion der Photographien als »surrogate sculptures« sind mehr noch als die Aktion *Defoliation*, bei der die Atmosphäre des Eröffnungsabends eine große Rolle spielte, *Corner Push* und dessen Gegenstück *Wall Push* (Abb. 2015)⁶²² aus dem Frühjahr 1970 zu nennen. *Wall Push* (auch: *Push Piece*⁶²³, April 1970) dauerte laut Terry Fox etwa acht bis neun Minuten. In dieser Zeitspanne presste er sich gegen eine Ziegelmauer, und zwar bis zur Erschöpfung. Es sei eine Art Dialog mit der Mauer gewesen, ein Austausch von Energie zwischen Wand und Künstler. Der Ort war eine Allee, in der Terry Fox regelmäßig einen Parkplatz für sein Auto suchte. Er habe stets auf diese Mauer geschaut, sie aber zunächst nicht berührt. Als er sie nun zum ersten Mal anfasste, habe er eine Ähnlichkeit zu ihr gespürt – sie wurde für ihn lebendig. Eine Kurzbeschreibung von

⁶²⁰ White/Fox 1979, S. 10f. [Interview].

⁶²¹ Ausst.-Kat. Berkeley/Los Angeles/London 2011.

⁶²² Abb. in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 25 [Einzelausst.].

⁶²³ Vgl. Ausst.-Kat. Berkeley 1973, unpag. [Einzelausst.].

Terry Fox wurde im *Arts Magazine* veröffentlicht:

»When we moved Tom out of his studio, I noticed a brick wall in an alley. I went over and started feeling it. Then I started pushing. When I did that, I realized what that wall was, what material strength it had. I don't think I could say what that meant to me right now.«⁶²⁴

In einem Interview zwischen Terry Fox und Willoughby Sharp wird *Wall Push* in Beziehung zu *Corner Push* (Abb. 2015)⁶²⁵ gesetzt. *Corner Push* (auch: *Pushing into a Corner*, Mai 1970), durchgeführt in den Räumen der Reese Palley Gallery in San Francisco, könnte als *Aktion vor einer Photokamera* bezeichnet werden. Es war kein Publikum anwesend. Über die Dauer ist lediglich bekannt, dass es ein kurzes Stück gewesen sei (»That was a short piece«): Terry Fox drückte seinen Körper mit so viel Energie wie möglich in die Ecke eines Raumes der Galerie. Er verstand *Corner Push* als Gegenstück zu *Wall Push*. Photographien von *Corner Push* wurden in Ausstellungen präsentiert und in Publikationen reproduziert, besonders präsent auf dem Cover der materialreichen kalifornischen *Performance Anthology*. Interessant mit Blick auf spätere Objekt-Arbeiten ist, dass es sich um einen Balanceakt handelte:

»[WS:] To go back to the body. What do you see as your earliest body work?

[TF:] The *Wall Push* piece. It was like having a dialogue with the wall, exchanging energy with it. I pushed as hard as I could for about eight or nine minutes, until I was too tired to push any more. I used to park my car every day in that alley and I always looked at those walls but never touched them. Then one day I touched one of the walls, felt its solidity, its belly. I realized we were both the same but we had had no dialogue, in a sense. We normally just walk by these things, not feeling connected to them.

[WS:] You could say that a lot of the new art is about looking at aspects of reality and realizing the unexpected energy they possess.

[TF:] Oh, sure. For me, in a performance, all the elements have exactly the same weight, including myself. Exactly. And dialogues can take place between them, psychically and physically. When I was pushing the wall, I felt it was somehow alive, like a person.

[WS:] What other work came out of that realization?

[TF:] *Pushing into a Corner* at Reese Palley in San Francisco. That was the negative of the *Wall Push* piece. A corner is the opposite of a wall. That was a short piece, it was hard to do. I was trying to push as much of my body as I could into the corner. My feet got in the way. I tried to stand on my toes, but it didn't work. You lose your balance.

[WS:] Did you have the same relation to the corner as you did to the wall?

[TF:] It was even more fantastic. I really felt those walls coming together. I became the juncture of those two walls. The corner of a room hold tremendous physical pressure.

⁶²⁴ TF zit. nach Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 15 [Einzelausst.]. Die Beschreibung wurde begleitet von Barry Klingers Photographien.

⁶²⁵ Abb. in: Ausst.-Kat. 2015, S. 253 [Einzelausst.].

[WS:] Did you intend partly to show that other people can have a strong experience by pushing themselves into a corner?

[TF:] Well, that may be a result of communicating the piece, but it wasn't my intention.

[WS:] Usually the only experience a spectator has of a work is a visual one. But I think that people could not really appreciate a piece like *Pushing into a Corner* without doing it themselves. It isn't a gestalt. It doesn't mean much visually, but it does present a strong experience and that makes it new and important as a sculpture.

[TF:] Mmmmmm.«⁶²⁶

Es ging Terry Fox also um ein Zwiegespräch mit dem Material, nicht um ein Vorführen seiner Aktion vor Publikum oder gar einen Dialog mit dem Publikum. Allein Wand und Ecke waren sein Gegenüber, allerdings beobachtet von einem Photographen. *Wall Push* war Teil einer Serie von Aktionen, mal öffentlich, mal privat: »Over a period of months, Fox did several publicly announced exhibitions along with public and private performances at MOCA (which was also his studio at the time).«⁶²⁷

15. Station: San Francisco, 1970, Terry Fox Exhibition, Reese Palley Gallery

Corner Push fand im Rahmen einer Einzelausstellung von Terry Fox in der Reese Palley Gallery in San Francisco statt: *Terry Fox Exhibition* (19. Mai bis 13. Juni 1970). Zur Ausstellung wurde ein wenige Seiten umfassender Katalog publiziert – mit einem Text von Willoughby Sharp, der zuvor bereits im *Arts Magazine* abgedruckt worden war.⁶²⁸ Die Ausstellung schloss folgende drei Aktionen ein, die allesamt nicht vor Publikum stattfanden: *Corner Push*, *Asbestos Tracking* und *Opening My Hand as Slowly as Possible* (jeweils datiert auf Mai 1970).⁶²⁹

Asbestos Tracking, 18. Mai 1970

Die Aktion *Asbestos Tracking* (wiederum vor einer Photokamera, hinter der einmal mehr Barry Klinger stand) fand auf der gesamten Länge des Ausstellungsraumes in der Reese Palley Gallery statt. Die Materialien waren laut Terry Fox seine Schuhe und Asbest; nach Willoughby Sharp handelte es sich um Teer. In diese schwarze Flüssigkeit tauchte der Künstler seine Schuhsohlen und bewegte sich daraufhin in unterschiedlichen Bewegungen und Geschwindigkeiten durch den Raum: Von einem Ziehen, Schlurfen und Hüpfen ist die Rede. Die Spuren, die er im Raum hinterließ, verstand Terry Fox als Dokumentation der Aktion. Die Photographien wären

⁶²⁶ Sharp/Fox 1971, S. 75f. [Interview].

⁶²⁷ Ausst.-Kat. San Francisco 1981, S. 132. Ähnlich seinem *Public Theatre* kündigte TF diese Aktionen demnach öffentlich an. Genaueres über seine Werbestrategien konnte bisher nicht in Erfahrung gebracht werden. Zu dieser Serie gehörten: *Wall Push* (s.o.), Februar oder April 1970 (Angaben variieren); *A Sketch for Impacted Lead*, April 1970; *Liquid Smoke*, April 1970; *My Hand is a Fine Porcelain*, Mai 1970; *Hand Slide*, Mai 1970; *Blowing Smoke*, August 1970.

⁶²⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 246-249 (Wiederabdruck *Arts Magazine*-Artikel, mit Abb.) und S. Iif./Anhang (dt.).

⁶²⁹ Constance M. Lewallen hat in einer Chronologie auf folgendes Detail hingewiesen: »Following exhibition preview May 18, party at MOCA included appearance by performing group The Cockettes. This event is documented in *Avalanche*, Fall 1970, p. 10, as if it were a scheduled event in MOCA's program, which it was not.«, Ausst.-Kat. San Francisco 1981, S. 132.

dementsprechend eine Dokumentation der Dokumentation. In *Avalanche* wurde berichtet, dass die Aktion am Vorabend der Eröffnung stattfand:

»During the morning of Monday May 18, just prior to the opening of his one-man show at the Reese Palley Gallery, San Francisco, Terry Fox executed a three-part piece *Asbestos Tracking*. In one part, *Skipping*, he laid down a broken line of black foot marks on the gray concrete floor.«⁶³⁰

Im Interview mit Willoughby Sharp gibt Terry Fox über *Asbestos Tracking* zu Protokoll:

»[TF:] I took up the whole length of the room. I put my shoes in a pan of asbestos at one end and made three parallel tracks along the wall. The first was running. No, not running. Shuffling and skipping. Dragging, shuffling, and skipping. Shuffling was first. I kept both my feet on the floor all the time, the way old men walk. I got into a slumpy posture and shuffled real slow. It was theatrical, but no one saw me. I wanted tracks of that action. If I had shuffled just for the sake of it, and if I hadn't been dejected when I did it, I don't think the prints would have been the same.

[WS:] Were these body pieces or don't you think of them in those terms?

[TF:] Oh, absolutely, with the tracks as documentation.

[WS:] How do you see them relating to body works by other artists?

[TF:] You know, I'm not sure what body works are, exactly. Everyone is doing them in a different way. I don't see one consistent way of working with the body.

[WS:] What would you say are its central features for you?

[TF:] For me the most important aspect of it is treating the body as an element in its own right rather than as an initiator of some act. Instead of disregarding it in the making of sculpture, using it directly as a tool. The body is an element like any other, only a lot more flexible.«⁶³¹

Asbestos Tracking sieht Terry Fox einerseits als *body piece*, mit den Spuren als »Dokumentation«, andererseits äußert er in diesem Interview eine Skepsis *body works* gegenüber, womit er in seiner kritischen Haltung seinem Kollegen Vito Acconci ähnelt. In einer Ausgabe des *Avalanche*-Magazins schrieb Willoughby Sharp:

»Terry Fox has done both indoor and outdoor works with his feet. In *Skipping* he dipped his shoes in black tar and skipped over a concrete floor leaving a thirty foot trail of black residue. Two other parallel lines were made, one dragging one foot and the second shuffling.«⁶³²

⁶³⁰ Willoughby Sharp, zit. nach PA 1980, S. 8.

⁶³¹ Sharp/Fox 1971, S. 76 [Interview].

⁶³² Sharp 1970b, S. 14.

Impacted Lead, Pusten* und *Two Diffused Parallel Lines

Einer Kurzbeschreibung der Ausstellung in *Avalanche* sind weitere Details zu entnehmen: »**Terry Fox**, one-man exhibition, Reese Palley Gallery, May 18-June 13, 1970. *Pusten*, twenty-five gallons of clear water poured directly on the floor, 7' diameter. ***Impacted Lead*** (against left wall) and ***Asbestos Tracking***.«⁶³³

Von *Pusten* existieren Abbildungen, nicht jedoch von *Impacted Lead* in dieser, in den Galerieräumen realisierten Form (lediglich von derjenigen im »öffentlichen Raum«). Es scheinen demnach zwei Aktionen unter gleichem Titel vermerkt zu sein.

Seine wertvollen Erinnerungen an die bis dahin wenig beachtete Aktion/Installation *Pusten* teilte Paul Kos 2015, wobei er sich aber nicht an einen Werkstitel erinnerte:

»The [...] piece was sculptural, perhaps untitled. On the concrete basement floor of the Reese Palley Gallery in the Frank Lloyd Wright Building on Maiden Lane in San Francisco in 1970, Terry poured a bucket of water, which found a natural hollow in the floor. The water reflected the gallery lighting. Prior to this intervention, no one had ever noticed that the floor was not level and the water called attention to this otherwise insignificant architectural detail creating an unexpected aesthetic and possibly spiritual experience.«⁶³⁴

Paul Kos hält *Pusten* und den Film *Breath* von Terry Fox für zwei »memorable pieces that utilized the specifics and confines of their medium.«⁶³⁵ Ohne diese aus zeitlicher Distanz erinnerte Beschreibung zu *Pusten*, allein durch die in *Avalanche* vermerkten Kurzangaben, lief dieses Werk bisher Gefahr, wenn auch nicht vergessen, so doch zumindest verkannt zu werden. Denn Terry Fox' Ansatz vermittelt sich in diesem Fall über die erhaltenen Photographien der Aktion/Installation nur unzureichend. Sein Eingriff in den Raum war minimal und zugleich radikal. Wie viel Mut zum Experiment die Reese Palley Gallery zu dieser Zeit hatte, wird ebenfalls deutlich. Sich im Jahr 1970 von einem Künstler durch einen ausgeschütteten Eimer Wasser auf die Unebenheit des Galeriebodens hinweisen zu lassen, hätte leicht zu unüberbrückbaren Differenzen führen können. Dass Paul Kos den künstlerischen Eingriff als ästhetische und unter Umständen spirituelle Erfahrung bezeichnet, lässt die Veränderung des Raumes in den Fokus rücken. Man könnte dieses Werk als *skulpturale Aktion* bezeichnen: Eine oder mehrere Handlungen des Künstlers (das Bemerkens der Unebenheit, die Untersuchung des Galeriebodens, das Ausschütten des Wassers) führten im Zusammenspiel mit der gegebenen Architektur zu einem Werk, das nur für eine gewisse Dauer existierte. Paul Kos' Hinweis darauf, dass sich im Wasser die Galeriebeleuchtung spiegelte, lässt zudem an mehrere, im Gesamtwerk häufiger auftauchende Elemente denken: Licht, Spiegeleffekte, sich verändernde Aggregatzustände, Dauer, minimaler Aufwand. Durch eine Art niedergeschriebene *Oral History* teilt Paul Kos auch seine Erinnerung an den Menschen Terry Fox, an dessen Haltung als Künstler und an seinen Humor:

»My wife, Isabelle Sorrell, and I, often when speaking about Terry Fox, claim that he is one of the few artists who can make art from nothing; someone for whom being an artist was a condition not a career.

Since I had been working with ice since 1969, Terry sent me these two riddles in his

⁶³³ *Avalanche*, Herbst 1970, S. 11.

⁶³⁴ Kos 2015, S. 279 [Künstlertext].

⁶³⁵ Ebd.

unique handwriting:

– A prisoner was found in his jail cell who had hung himself with his belt slung over a ceiling pipe, but there was no stool on which to stand, only a large puddle below his dangling feet. How did he do it?

– A man was found stabbed to death in another cell, but no weapon could be found. How did it happen?

Answers: (Terry wrote these upside down)

A block of ice

An icicle«⁶³⁶

Neben seiner Leidenschaft für das Spiel mit Sprache und Objekt wird hier auch ein weiteres Motiv erwähnt, das sich im Gesamtwerk von Terry Fox häufiger findet: Das Bild eines gehängten oder erhängten Mannes. Ein eher *performatives Objekt* der Ausstellung 1970 in der Reese Palley Gallery, mit einer im wahrsten Sinne eingeschlossenen Aktion, wurde erstmals von Seraina Renz 2018 in den Blick genommen: *Two Diffused Parallel Lines* (Abb. 2018⁶³⁷). Auch diesem Werk wird – jedenfalls aus zeitlicher Distanz – das Unterwandern von Parametern zugeschrieben und ein Auflösen von klaren Trennlinien zwischen den Gattungen zugetraut:

»Die Vögel konnten auf einem Rundholz sitzen. Der Boden der Käfige war vergiftet, denn wie der Titel der Arbeit verrät, ging es Fox um die linienförmigen Spuren der Verdauung, die die Tiere auf dem Galerieboden hinterließen. Der an eine formalistische Zeichnung erinnernde Titel steht im Kontrast zu dem niederen ›Produkt‹, das die beiden gefiederten Künstlerinnen täglich anfertigten.

Fox unterlief, indem er mit Tieren **das Andere** in die Kunstproduktion einführte, gleich mehrere für die Kunst traditionell konstitutiven [sic] Parameter: Gattung, Werk und Autorschaft. Die Arbeit verändert sich im Prozess, ist Malerei und Skulptur zugleich, ohne sich aber auch nur eines einzigen mit Kunst konnotierten Materials zu bedienen. Sie steht aber auch an der Grenze zu Performance, obwohl der zu erwartende menschliche Performer abwesend ist. Es gibt kein ästhetisch und/oder materiell hochwertiges Objekt, sondern Kunst erscheint hier als Abfallprodukt einer Lebensfunktion. Die Autorschaft ist auf zwei Tauben übertragen, die die *Two Diffused Parallel Lines* intentionslos und als formal Kontingentes hervorbringen.«⁶³⁸

Hinzuzufügen wäre, dass *Two Diffused Parallel Lines* womöglich auch ein ironischer Kommentar zu den konzeptuellen Entwicklungen in der Kunst jener Jahre war. Diese leicht überhebliche Spielart des Humors, die Ironie, findet sich in Terry Fox' Werk ansonsten kaum – wenn überhaupt. Barney Bailey hingegen sah gerade das Ironische als (Überlebens-)Strategie von Terry Fox, wie Constance M. Lewallen dokumentiert hat:

»According to fellow artist Barney Bailey, despite his condition, which required repeated hospitalizations including four months in isolation at the University of California Medical Center, Fox retained a sense of humor. He was ›especially drawn to the ironic, which he would use as a bridge to another world and, once there, make it his own.«⁶³⁹

⁶³⁶ Ebd.

⁶³⁷ Abb. (Photo: TF) in: *The eye* 2018, S. 98.

⁶³⁸ Renz 2018, S. 97.

⁶³⁹ Lewallen 2015, S. 26.

Die Komik seiner Werke ist in jedem Fall eine, die es nicht auf andere absieht. Festzuhalten ist, dass die *Terry Fox Exhibition* in der Reese Palley Gallery in San Francisco 1970 eine bisher nur in Ansätzen zur Kenntnis genommene Fülle an unkonventionellen und wegweisenden Aktionen und Objekten des Künstlers enthielt. Dem wäre weiter nachzuforschen.

Zwischenhalt: Reese Palley Gallery

In der Reese Palley Gallery realisierte Terry Fox zwischen Mai 1970 und Januar 1971 insgesamt vier Ausstellungen: Auf die Einzelausstellung in den Galerieräumen in der Maiden Lane in San Francisco (Mai und Juni 1970) mit Aktionen wie *Corner Push* und *Asbestos Tracking* folgte Terry Fox' erste Ausstellung in New York im Juli 1970 (*Cellar*, 1970). Im Januar 1971 führte Terry Fox im Rahmen einer weiteren Einzelausstellung gemeinsam mit Vito Acconci und Dennis Oppenheim einen Performance-Abend in den New Yorker Galerieräumen durch. Im Oktober 1971 folgte schließlich in San Francisco die Installation/Ausstellung *Hospital* in der dortigen Galerie (550 Sutter Street).

Die Reese Palley Gallery, 1968 bis 1972 in San Francisco ansässig, war eine kommerzielle Galerie mit experimentellem Programm. Während die Galerie mit Boehm Porzellan-Tierfiguren ihr Geld verdiente, konnte nebenbei vergleichsweise Unverkäufliches gezeigt werden. 1968 hatte der aus Atlantic City stammende Galerist Reese Palley seine Reese Palley Gallery in Haus Nummer 140 der Maiden Lane in San Francisco eingerichtet – einem von Frank Lloyd Wright konzipierten Gebäude, das, 1948 erbaut, mit seiner spiralförmigen Architektur ein Vorläufer des Solomon R. Guggenheim Museums in New York ist. Dave Hickey war Direktor der New Yorker Dependance. Die Direktorin der Reese Palley Gallery in San Francisco, Carol Lindsley, zeigte Ausstellungen von unter anderen Bruce Nauman, Steve Kaltenbach, Dennis Oppenheim, Howard Fried, Paul Kos, Jim Melchert – und Terry Fox.⁶⁴⁰ Der Galeriechef Reese Palley präsentierte sich in selbstironischen Werbekampagnen, die an diejenigen von Willoughby Sharp in *Avalanche* erinnern.

In ihrer Rolle als Kuratorinnen zeigten Brenda Richardson (in Berkeley) und Carol Lindsley (in San Francisco) früh und mutig »conceptualist work«, und somit Künstler wie Terry Fox mit seiner »more private form of conceptual art«, so die Einschätzung von Thomas Albright:

»Brenda Richardson, an associate curator of the University Art Museum in Berkeley, introduced conceptualist work to its exhibition schedule at an early date, and Conceptualism also established an unexpected San Francisco beachhead in a chic gallery opened by an East Coast dealer, Reese Palley, in the Frank Lloyd Wright building on Maiden Lane. The gallery's mainstay was the sale of kitsch porcelain birds by Boehm, which were featured prominently in a street-floor showroom. But a more informal exhibition space was installed in the basement, and under the direction of Carol Lindsley it became the site for an active schedule of conceptualist shows and performances.

This more private form of conceptual art emerged most dramatically at the Richmond Art Center in 1970, in a work by Terry Fox entitled *Levitation*.«⁶⁴¹

⁶⁴⁰ PA 1980, S. 28.

⁶⁴¹ Albright 1985, S. 195.

Viele Institutionen in der kalifornischen Bay Area, ob Verkaufsgalerie, museale Institution oder Künstler-Ausstellungsraum, waren durch experimentierfreudige Kuratoren in der Lage, eine besondere Form des *Conceptualism* auszustellen. Hinzu kamen die ›Ausstellungsflächen‹ in Magazinen (begleitet von Werbemaßnahmen der Galerien). Weiterzuverfolgen wären die Wege, die europäische Kuratoren wie Harald Szeemann bis an die Westküste führten,⁶⁴² um einzukreisen, was aus der Perspektive der Ausstellungsmacher das damals Neue und Spezifische der Kunst der Bay Area war. Denn neben Terry Fox waren 1972 in der documenta 5 beispielsweise auch Howard Fried, Jim Melchert und William T. Wiley vertreten.

16. Station: New York City, 1970, *Cellar*, Reese Palley Gallery

›Well, things have just changed so much – in my earlier performances, people just thought I was nuts, you know, like the first time in New York, at the Reese Palley Gallery – [...] I heard people saying, as they were leaving, ›He's crazy, you know, he's just nuts.‹⁶⁴³

Terry Fox

Im Sommer 1970 hielt sich Terry Fox in New York auf. In einem Interview mit Willoughby Sharp äußerte er sich im Nachhinein zu seinen Erfahrungen in der Stadt und mit Drogen, zum Einfluss dieses urbanen Umfelds auf seine Arbeit – und zu seinen Beobachtungen der Obdachlosen in den Straßen. Wir erfahren, dass Terry Fox in New York Kontakt zu Robert Frank hatte, und in einem Loft in der Bowery Street lebte. Er spricht über New York City als »total environment« – Tom Marioni wird eben diese Worte wählen, um Terry Fox' Aktion/Installation *Levitation* zu beschreiben, die im Herbst des Jahres 1970 in Richmond stattfinden sollte. Über die Obdachlosen, die er in diesem Sommer 1970 in seinem Viertel sah, sagte Terry Fox: »The Bowery bums are real New Yorkers. They know how to handle the environment.« (s.u.).⁶⁴⁴

Die Aktion *Cellar*, die Terry Fox in den Räumen der Reese Palley Gallery entwickelte, hatte das Phänomen der Zeit zum Ausgangspunkt:

»[WS:] Can you say something about your New York experience last summer?

[TF:] Well, I didn't have plans, but I wasn't apprehensive. I was excited about seeing Robert Frank and living in a loft on the Bowery.

[WS:] I remember your first few days in New York you said you were impressed by the grittiness of the city.

[TF:] It was a total environment that you couldn't possibly avoid, even in your head. Not

⁶⁴² Harald Szeemann machte in den 1970er Jahren beispielsweise auch einen Atelierbesuch bei William T. Wiley in Woodacre, wie dieser durch die Erzählung einer Anekdote nebenbei berichtete. Wiley/Steib 2011 [Interview].

⁶⁴³ White/Fox 1979, S. 15 [Interview].

⁶⁴⁴ In einem Brief an den Künstler Petr Štembera schrieb TF über seinen Aufenthalt in New York: »Its [sic] good to move to New York because of the enviroment [sic] and for no other reason. the [sic] art alternatives are the same here as anywhere but the physical city offers me something i [sic] can find in no other u.s. city. [...]«, Brief TF an Petr Štembera, undatiert [Dokument].

even by getting stoned. I couldn't take acid in New York. It would be my first bad trip. I could get high, but I couldn't avoid the environment. Not that I wanted to, but it was too heavy for me never to be able to feel different. In contrast to San Francisco the environment really hit you the minute you walked out of the door.

[WS:] What effect did that have on your work?

[TF:] It made a tremendous impact. Together with the heat and location. I wanted to do an event at Reese Palley but I had no idea what it would be. After about three weeks I knew. It was a piece that took in everything I felt about the place and that I was involved in from day to day. And the context, like the bum's sense of time. That was very clear to me, the Bowery bums' special relationship to time.

[WS:] So you were trying to get into Bowery bum's head.

[TF:] In a way. The Bowery bums are real New Yorkers. They know how to handle the environment. They don't fight it. They just let themselves go and are acted upon by the place. I thought they were beautiful people. I couldn't figure out what they felt. They were free, in a sense, in a city which forces you into hustling. Everyone who hustles is working against the pressure of the city.

[WS:] And they're not.

[TF:] Not, they're not. They just take the pressure full force.«⁶⁴⁵

Auch der Schlaf ist ein Phänomen, das Terry Fox interessierte. Als Zeitelement hatte er zunächst über die Verwendung von Katzenkadavern nachgedacht und darüber, selbst in den Galerieräumen zu schlafen (was er 1971 in der Aktion *Pisces*⁶⁴⁶ auch tatsächlich tat). Doch dann entschied er sich, stattdessen einen Obdachlosen als ›Element‹ in die Aktion zu integrieren, wobei er wohlgerne eine große Wertschätzung für speziell diese New Yorker hegte (»I thought they were beautiful people.«, s.o.).

»[WS:] What were the origins of the piece, how did you envision it?

[TF:] I wanted to use sleep. Originally I wanted to sleep myself – stay up about three days, then enter the space and fall into a deep sleep, not a theatrical sleep. Then I wanted to include different senses of time. It takes a bum maybe three days to go a block. He goes a third of a block and meets a crony, sits down, drinks, falls asleep, wakes up, falls asleep. He gets up the next day. No one's sitting around him so he moves down a little further but actually he's walking a block. Once I saw two bums fighting. One picked up a bottle; he was going to break it and stab the other bum with it. His movements were so slow that he couldn't even break the bottle. The other guy left.

[WS:] Far out.

[TF:] So the sleep was a reference to time. But then I decided that I wouldn't be able to do it myself. I'd have to start taking drugs. So I used the bum to sleep for me, as a physical embodiment of the element of time. While he slept his relation to time was totally

⁶⁴⁵ Sharp/Fox 1971, S. 76 [Interview].

⁶⁴⁶ Siehe zu *Pisces* Renz 2018.

different from ours because only his body was functioning. [...] Originally I was going to use dead cats as the time elements, but I couldn't find any. That was a trip. Robert [Frank] came running up to me one night and said, I found one, a great big tom in the garbage can at Houston street subway station. When I got there, some guys were going through the garbage. I was afraid they'd take my cat. But they didn't, and nor did I. I had to stand twelve feet away from the can because of the smell.«⁶⁴⁷

Ronnie, »a bowery bum«, wird zu seinem Kooperationspartner. Der Künstler erinnert sich folgendermaßen an die erste Begegnung mit dem New Yorker Obdachlosen, bei der Terry Fox in Begleitung seiner damaligen Frau Marsha unterwegs war:

»He was in my doorway for about three days. The first time I met him, Marsha and I were going out. I accidentally kicked him as we stepped over him. When we came back he was standing up in the doorway. We had been out for the whole night and meanwhile he had got himself into an upright position. I introduced myself to him in the morning. His name was Ronnie.«⁶⁴⁸

Cellar war eine Aktion mit Publikum, somit eine derjenigen Aktionen, die als *situation* oder *performance* beschrieben werden könnten. In den 1970er Jahren waren hingegen die Begriffe *event* (von Terry Fox verwendet) und *piece en vogue* (letzterer wurde gern von Willoughby Sharp ins Spiel gebracht). Aus der Rubrik »Rumbles« der ersten Ausgabe des Magazines *Avalanche* ist bekannt, dass rund 25 Zuschauer (»about two dozen friends«, s.u.) die 30minütige Aktion *Cellar* beobachteten. Berichtet wird zudem davon, dass sich Terry Fox während der Aktion (unabsichtlich) durch Glasscherben im Gesicht und am linken Handgelenk verletzte. Die Wunden seien im Saint Vincent Hospital genäht worden. Ein eigentlich privates Ereignis, die Behandlung nach einem Unfall, wird in den Raum der Kunst transferiert. Hier wird nochmals der gemeinschaftsstiftende Aspekt von *Avalanche* für die New Yorker Kunstszene deutlich. Das Menschliche wird nicht ausgespart. *Avalanche* war einerseits eine Art Lokalzeitung, andererseits ein internationales Kommunikationsmittel. Über *Cellar* wurde recht ausführlich berichtet:

»For his first New York show, San Francisco artist Terry Fox performed a 30 minute piece in a dilapidated part of Reese Palley's basement. Fox, pressed back against the far wall of the tiny space, broke eight window panes with a rusty knife, smashed a live light bulb, taped Xs on the decrepit brick walls, washed his hands in a small white basin, and then sprayed the dirty, soapy water from his mouth through the broken glass. Besides the audience of about two dozen friends, a Bowery bum whose chest was covered with the tattoo of a large snake had been invited by Fox to sleep at his feet throughout the performance. In the execution of this event flying glass cut the artist's face and left wrist. Stitches were taken at a nearby Saint Vincent's Hospital.«⁶⁴⁹

Materialien, die Terry Fox einsetzte, waren: Pappe, schwarze Kleidung, weiße Schminke, ein Stück Seife, eine Schale mit Wasser, ein Spiegel, ein Messer (Robert Franks Jagdmesser), sechs Glasscheiben, eine Schnur, eine Zigarette, eine Glühbirne und Kreide. Allein durch solcherlei Materialangaben bleibt unklar, welche Handlungen

⁶⁴⁷ Sharp/Fox 1971, S. 76 [Interview].

⁶⁴⁸ Ebd.

⁶⁴⁹ *Avalanche*, Herbst 1970, S. 5 [in der Rubrik »Rumbles«].

Terry Fox durchführte. Auch die Anekdoten um die eigentliche Aktion herum sind wichtiges Quellenmaterial, versucht man sich *Cellar* historisch zu nähern.

Mit Ronnie hatte Terry Fox im Vorfeld vereinbart, dass er, gegen Bezahlung in Form einer Flasche Wein, schlafend an der Aktion teilnehmen würde. Die Kooperation begann genau genommen zwei Stunden vor *Cellar*:

»We started drinking at Fanelli's [in der Erstveröffentlichung: Fanelo's, Anm. LS] about two hours before the exhibit. He [Ronnie] was very paranoid about going into the bar, said they wouldn't let him in there at all, but it was a loose kind of place so they did. And he just sat there, didn't drink too much. Five glasses of wine maybe and then that bottle.«⁶⁵⁰

Erst nach diesem Ausflug ging es zurück in den Raum, den Terry Fox im Keller der Reese Palley Gallery als für seine Aktion geeignet entdeckt hatte. Die Maße werden mit 4,5 x 3 Metern angegeben; Terry Fox selbst spricht von einem schmalen Raum zwischen einer Wand des Gebäudes und einer zusätzlich eingezogenen:

»[...] my performance at Reese Palley was in between the drywall of the gallery and the real wall of the building, it was between two walls. A real wall and a fake wall. The space was only three feet wide, and the performance was there, and people managed to fit in there. The audience took care of themselves.«⁶⁵¹

Im Vorfeld seiner Ausstellung hatte Terry Fox diesen Raum zunächst auf seine Klangqualitäten untersucht und dabei das Tropf-Geräusch einer Abwasserleitung entdeckt, das während der Performance – verstärkt durch ein Mikrofon – zu hören war. Er verband sechs Glasscheiben durch Schnüre miteinander, befestigte sie an einem Rohr an der Decke und kratzte eine quadratische Fläche Farbe von der Wand. Für Ronnie legte er die Pappe im Raum aus: »I laid a piece of cardboard on the floor because it was covered with rubble, broken crockery and glass, and told him to lie there and just fall asleep. [...] He rolled off the cardboard into the rubble. Pulled up his shirt. He had beautiful tattoos.«⁶⁵² Während des öffentlichen Teils von *Cellar* begleiteten das laute Schnarchen des schlafenden Ronnie und das Tropfen der Wasserleitung die Handlungen von Terry Fox, der schwarze Kleidung trug: »One of the sounds was from the sewer underneath the floor. There was a space where three toilets had been removed. The holes were still there. I dropped a mike down to amplify the sound of the sewer trickling. But besides that, Ronnie snored really loudly.«⁶⁵³

Was Terry Fox genau tat, während Ronnie schnarchte, ist nur aus der kurzen Notiz in *Avalanche* und seinen eigenen Beschreibungen bekannt. Demnach bemalte er sich zunächst sein Gesicht mit weißer Schminke, wusch seine Hände mit einem Stück Seife in der Wasserschale und beugte sich über den Spiegel, der am Boden lag. In die Mitte des Spiegels hatte er das von Robert Frank geliehene Messer gelegt, mit dem er die Scheiben zerbrach. Das Seifenwasser nahm er nun in den Mund und spuckte es über die Scherben:

⁶⁵⁰ Sharp/Fox 1971, S. 78 [Interview].

⁶⁵¹ White/Fox 1979, S. 6 [Interview], ebd. äußert sich TF ausführlich zur Rolle des Publikums.

⁶⁵² Sharp/Fox 1971 [Interview], S. 78.

⁶⁵³ Ebd.

»First, I painted my face white with clown make-up. Then I washed my hands with a bar of soap in a little pail of water I had in front of me. I bent over a mirror on the floor which had a knife in the center of it. The knife was an abstraction of the kind of thing which is in front of you all the time. The point of the make-up was to isolate myself as a person. Then I broke the window panes with the knife. It was Robert's [Robert Frank(s), Anm. LS] hunting knife. Then I took the soapy water in my mouth and spat it out through the broken glass. What did Beuys say, ›If you cut your finger you should bandage the knife, not your finger.‹ After that I smoked a cigarette which I borrowed from someone in the audience.«⁶⁵⁴

Anschließend rauchte Terry Fox eine Zigarette (er hatte im Publikum nach Zigarette und Streichholz gefragt). Ohne die Zigarette zu berühren, ließ er den Rauch aus seinem Mund strömen. Des Weiteren klebte Terry Fox mit schwarzem Klebeband Kreuze auf sein Gesicht und auf die Wand. Mit Kreide zeichnete er weiße Kreuze auf seine Brust und auf das schwarze Quadrat, das er aus der Wand gekratzt hatte.

Teile der Aktion waren geplant (z.B. das Waschen der Hände oder das Zerschlagen der Scheiben, das auch in der Aktion mit Joseph Beuys *Isolation Unit* eine Rolle spielte), andere geschahen spontan wie das Ausspucken der Seife.

Zwischenhalt: Die ›Zeugen‹

Terry Fox äußerte sich im Zusammenhang mit seiner Performance *Cellar* ausführlich zur Rolle des Publikums. Er sah den Kern der Aktion darin, dass er den Raum in eine Skulptur verwandelt habe. Die Zuschauer seien als Zeugen anwesend gewesen:

»Well, I was making the space into a sculpture. I transformed the space, that was the point of the performance. The spectators were there because I wanted them to witness the actions that brought about the change in the space. To see it and then leave. I was interested in the idea of someone having a kind of memory knowledge about a space, having an environment transformed through their memories. Bunker Hill is just a hill, unless you remember a famous battle was fought there. Then it is changed. It's the same with a space where you have seen certain acts performed.«⁶⁵⁵

Er habe die Aktionen nicht für das Publikum durchgeführt, sondern vielmehr mit Objekten gearbeitet; das Publikum konnte dabei zusehen, was passierte. Nur die Anwesenden hätten die Möglichkeit gehabt, das Geschehen zu verstehen – und in der Tat ist es ein halbes Jahrhundert nach *Cellar* schwer, die Abläufe (*acts*) nachzuverfolgen und die Stimmung (*moods*) des Künstlers nachzuempfinden:

»The only people who would be able to understand that space, that sculpture, would be the ones who'd seen it being created. I wasn't performing for the people: I was working with objects and the audience could see what was happening. And whether their interpretation was right or not, they knew how the glass got broken, they saw the acts and

⁶⁵⁴ Sharp/Fox 1971 [Interview], S. 79. Zum künstlerischen Rat von Joseph Beuys im Fall einer Schnittverletzung vgl. Kapitel VII.

⁶⁵⁵ Ebd., S. 80.

moods that led to the breaking, what happened afterwards. And so for them the space has some meaning. No one else could understand it completely.«⁶⁵⁶

Doch auch 1970 ging Terry Fox nicht davon aus, dass jeder seinen Handlungen zuschauen wollte. Ob die Zuschauer blieben oder gingen, saßen oder standen, das was er tat verstanden oder nicht – das war nicht sein Problem:

»The audience took care for themselves. I always figure that if they want to stay, they'll stay. If they don't want to stay, they'll go. If they want to sit down, then they'll figure it out how to do it, and if they can't figure it out, then that's too bad for them. Or, if they watched the performance and didn't understand it – then there's a mental block somewhere. You can't give them all that pabulum, you know, I mean, they've got some intelligence. I still feel that way. The spectators may give up all their preconceptions and just open themselves up to what I'm doing, and get out of it what they can, or, they're going to retain all their preconceptions and get out of it what they can. It may be something different. Or, maybe they're not going to get anything. Or, maybe they're going to laugh and go away. I mean, that's up to them – that has nothing to do with me. I do my best, that's my only job.«⁶⁵⁷

Zwischenhalt: »To make that space into a sculpture« • Raum als Skulptur

Kritisch äußerte sich Terry Fox zur Veränderung der Haltung des Publikums und dem Begriff der *performance* – und erwähnte, dass Journalisten seine Aktionen zunächst oft für langweilig gehalten hätten, da sie nichts mit Unterhaltung (*entertainment*) zu tun hatten. Kritik übte Terry Fox 1979 vor allem an der Tendenz zur Medialisierung der Aktionskunst:

»It wasn't the situation of the passive crowd, sitting there in silence, nobody getting up, or leaving, or even moving, until it's all over, no matter how painful it is, or how uncomfortable they are, and then tremendous applause at the end. I mean, that wasn't the point, you know, and there was no such – no such audience. And I've talked to a lot of people who've stopped doing performance, because of that reason. [...] Because they couldn't stand the audience anymore. Performance has been media-ized [sic], or something, so that now it's not any different than listening to a record or watching a film, to go to a performance. Performance now is something completely different than it was before. And I'm not saying it shouldn't change, but there was a reason for it to exist in the first place, and that reason has been subverted or diluted. At the beginning it was very direct, and it didn't deal with entertainment. Entertainment wasn't part of it at all. [...] In fact, that's why at first I got a lot of bad press, because journalists thought it was boring.«⁶⁵⁸

Dass eine Aktion wie *Cellar* eigentlich nur für den Moment, für die Anwesenden gedacht und gemacht war, wird auch in einer Rezension festgestellt:

⁶⁵⁶ Ebd.

⁶⁵⁷ White/Fox 1979, S. 6f. [Interview].

⁶⁵⁸ Ebd., S. 15.

»Earlier in his work, sound was an adjunct to Fox's involvement in the creation of the performance space as a physical work of art, as a ›theatrical sculpture‹. In 1972, Fox did a piece in the basement vault next to the lower level of the Reese Palley Gallery (now closed), where he amplified ambient sounds, like the trickle of a sewer under the vault and the snoring of a bum he had brought to sleep on the rubble-strewn floor as part of the work. By such means, through the various objects he brought into the space, and through his own gestures, Fox sought then to ›make that space into a sculpture. I transformed the space – that was the point of the performance. The only people who would be able to understand that space would be the people who'd seen it being created.‹ [...]«⁶⁵⁹

Im Widerspruch hierzu steht die ausführliche visuelle Dokumentation, die beispielsweise in Terry Fox' Ausstellungskatalog von 1973 publiziert wurde. Es ist immer wieder ein gewisser Zwiespalt zwischen der Idee und Realisierung von Aktion als Skulptur und als Form der direkten Kommunikation einerseits erkennbar – und andererseits der kontinuierlichen Dokumentation und deren Veröffentlichung in Zeitschriften und Katalogen. Diese Widersprüchlichkeiten gilt es nicht zu minimieren oder den Aktionen damit ihre Qualität abzusprechen. Doch scheint es wichtig, diese Aspekte wahrzunehmen, spricht daraus doch auch die Veränderung der Arbeitsweise und des Umgangs mit den Herausforderungen des Mediums seitens des Künstlers. Beeindruckend erscheint im Rückblick die Offenheit des Galeristen Reese Palley und der gute ›Riecher‹ seiner Kuratoren in San Francisco und New York in ihrer retrospektiv betrachtet beeindruckenden Künstlerauswahl Anfang der 1970er Jahre.

17. Station: Richmond Art Center, 1969/1970

»something new was appearing on the local art scene«

Thomas Albright

»Later I changed from doing posters to making performances myself. 1970, Tom Marioni who was at that time a curator at the Richmond Art Center invited me for a show there. He liked what I did. And I did *Levitation*, which was my first solo exhibition.«⁶⁶⁰

Terry Fox

Tom Marioni arbeitete 1969 bis 1970 als Kurator im Richmond Art Center in Richmond nahe San Francisco. Vor allem mit drei Gruppenausstellungen machte der ›Künstlerkurator‹ erster Stunde dort auf sich aufmerksam, die eine veränderte künstlerische Haltung publik machten: *Invisible Painting and Sculpture* war eine Gruppenausstellung, in der ›Werke‹ gezeigt wurden, die unter anderem Raum als skulpturales Material begriffen. Im Oktober 1969 präsentierte Tom Marioni eine

⁶⁵⁹ In dieser Rezension wird die Aktion fälschlicherweise auf 1972 datiert. Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 68 [Einzelausst.].

⁶⁶⁰ Schröder/Fox 1999, S. 201 [Interview].

weitere Gruppenausstellung, *The Return of Abstract Expressionism*:

»[...] when the Richmond Art Center staged a large exhibition of sculpture that featured a 7,000-pound block of melting dry ice, it was clear that something new was appearing on the local art scene. [...] Most viewers could find little in it to justify such a title – or, for that matter, to justify any claim to representing ›art‹. But their excursion to Richmond did allow them to witness the first extensive display of the developments that eventually came to be known under the umbrella term of Conceptualism or ›conceptual art.«⁶⁶¹

Thomas Albright sieht die Wurzeln für diesen »*Bay Area Conceptualism*« in einem Avantgarde-Bewusstsein, das sich in den späten 1950er Jahren vor allem im Bereich von Tanz, Theater und Musik entwickelt hätte. Es ist denkbar, dass hierdurch Terry Fox' Interesse an Antonin Artaud sowie an improvisierten und rituellen Handlungen geweckt wurde: »Ann Halprin and Welland Lathrop, inspired by the ideas of Artaud, elaborated forms of dance theater which became increasingly dominated by improvisation and elements of ritual, and which embraced audience involvement in actual space and real time.«⁶⁶²

Die ›Werke‹, die in *The Return of Abstract Expressionism* zu sehen waren, existierten zu einem großen Teil nur für die Dauer der Ausstellung und waren oft nach Instruktionen der Künstler realisiert worden: »Terry Fox installed a polyethylene sheet blown by a fan inside the gallery and a similar sheet outside the building to be blown by the wind.«⁶⁶³ In der *Sculpture Annual*-Ausstellung im Jahr 1970 sah Thomas Albright die »most iconoclastic gesture in programming.«:

»Traditionally this had been a well-respected competitive annual exhibition. However, Larry Bell, the sole juror, selected only three artists in the competition: Terry Fox, Paul Kos, and James McCready. Each of their pieces was an event or situation that occurred somewhere else and was documented by photographs and descriptions at the Art Center during the exhibition. The prize money was distributed equally among all the entrants to the competition. This amounted to five dollars – coincidentally, the cost of the entry fee.«⁶⁶⁴

18. Station: Richmond, 1970, *Levitation* • Die erste Einzelausstellung/Aktion

Virtual Volumes (1970) war eine Aktion ohne Publikum vor einer Photokamera, die einmal mehr Barry Klinger prägnant für Terry Fox in Bildern festhielt. Unklar ist, ob *Virtual Volumes* mit *Blowing Smoke* (August 1970) identisch ist, wie von Willoughby Sharp in seinen Texten erwähnt (s.o., vgl. [Abb. 2015](#)⁶⁶⁵). Terry Fox setzte in zahlreichen Aktionen den Rauch einer Zigarette ein, besonders deutlich in *Turgescent Sex*. Eine Serie, in der die Photographie an die Stelle der Aktion rückt, d.h. in der das Geschehen einmalig stattgefunden hat und allein durch die Photographie in Kommunikation mit der Öffentlichkeit tritt, ist auch *Counter for Dorothy* (San Francisco, 1972).⁶⁶⁶

⁶⁶¹ Albright 1985, S. 187ff.

⁶⁶² Ebd.

⁶⁶³ Ebd.

⁶⁶⁴ Ebd.

⁶⁶⁵ Abb. (Photo: Barry Klinger) in: Ausst.-Kat. 2015, S. 110f. [Einzelausst.].

⁶⁶⁶ Vgl. Ausst.-Kat. Barcelona 2004, S. 270ff.

Erneut wird die Argumentation von Terry Fox brüchig, Aktionen hätten nur für diejenigen, die anwesend waren, eine Bedeutung gehabt, und wieder stellt sich die Frage, inwiefern er zwischen *Aktionen vor der Photokamera* und *Performances vor Publikum* differenzierte.⁶⁶⁷

Die Einladung zu Terry Fox' Aktion/Ausstellung *Levitation* zeigte ein *Virtual Volumes*-Motiv, das auf die Ausstellung einstimmen sollte. Tom Marioni schreibt:

»In the world of the occult when the spirit leaves the body it takes the form of smoke or gas and leaves through all the openings of the body. The poster announcing Terry Fox's show illustrates with a photo of the artist's head, smoke coming from his mouth, which introduces to the public the continuing process which takes place here.«⁶⁶⁸

1970 war ein ereignisreiches Jahr für Terry Fox: Im Frühjahr sorgte er mit *Defoliation* für Furore in Berkeley, im Sommer mit *Cellar* in New York und im November sollte es zur gemeinsamen Aktion mit Joseph Beuys *Isolation Unit* in Düsseldorf kommen.⁶⁶⁹ Nur wenige Monate zuvor, im September 1970, fand im Richmond Art Center Terry Fox' erste Einzelausstellung statt, für die Künstler und Kurator ein Wagnis eingingen: Der Ausstellungsraum wurde zu einer Art Atelier, in dem das ›Werk‹ direkt am Ort seiner Präsentation entstand. Die ›Bildhauerei‹ fand dieses Mal nicht vor den Augen des Publikums statt. Der Künstler war während der Aktion mit sich allein, einzig der Photograph und eine Fliege waren zeitweilig mit im Raum. Der Ausstellungsraum, den das Publikum später betreten durfte, zeigte das, was von der Aktion des Künstlers übrig geblieben war. Tom Marioni beschreibt dieses Vorgehen in seinem die Ausstellung begleitenden Text als »totales Environment«:

»The piece exhibited here is a total environment. The gallery has been transformed into an area used for the act of creating work. This work of art did not exist before it was created in this area. The space contains the debris of an action and everything in the room has been directly involved in the action.«⁶⁷⁰

Levitation bestand aus zwei Teilen: Einer Aktion und einer Ausstellung. Die Aktion fand am 17. September ohne Publikum statt und dauerte sechs Stunden lang. Die zugehörige Installation war vom 17. bis 21. September 1970 zu sehen, wobei die Ausstellung vorzeitig geschlossen werden musste. Photographisch dokumentiert wurde *Levitation* von Jerry Wainwright ([Abb. 2015](#))⁶⁷¹. Die Materialien, die Terry Fox einsetzte, waren: Papier, Erde, vier Holzplanken, vier durchsichtige Plastikschläuche, gefüllt mit Blut⁶⁷², Urin, Milch und Wasser. Wichtiges Element war der Begleittext des Kurators Tom Marioni, der den Hintergrund der Ausstellung erläuterte; rückblickend

⁶⁶⁷ Der Begriff der Performance hingegen verführt zu Unklarheiten, die sich langfristig negativ auf die Rezeption des Werkes auswirken können, indem die Grenzen immer mehr verwischt werden, bis schließlich ggf. eine Photographie zum performativen Akt erklärt wird, ohne Rücksicht auf das Medium. Vgl. weiterführend auch Marioni 2015 [Künstlertext].

⁶⁶⁸ Marioni 1973, S. 40 [Künstlertext].

⁶⁶⁹ Es könnte sich lohnen, *Defoliation* und *Isolation Unit* einer vergleichenden Untersuchung zu unterziehen, da TF in beiden Aktionen Kriegswaffen thematisierte. Constance M. Lewallen verweist explizit auf Napalm B, das im Vietnamkrieg zum Einsatz kam. TF nahm hierauf in *Isolation Unit* mit einer von ihm verwendeten Brandpaste Bezug. Vgl. Lewallen 2015, S. 30f.

⁶⁷⁰ Marioni 1973, S. 40 [Künstlertext].

⁶⁷¹ Abb. in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 31 [Einzelausst.].

⁶⁷² Sein eigenes Blut verwendete TF auch in anderen Werken als Material – von den 1970er Jahren bis in die 1990er Jahre hinein. Vgl. Ausst.-Kat. 2015, S. 116 (Abb. *Hoc est corals meum*, 1972) und S. 132 (Abb. *Blood*, 1997).

bezeichnete er *Levitation* als die dramatischste Ausstellung, die er in Richmond realisierte: »During the period of 1968 to 1971 while I was curator of the Richmond Art Centre, the most dramatic show to be installed there was the Fox *Levitation* piece. The following description was posted on the wall just outside the large gallery where the work was.«⁶⁷³

Vor der Aktion verkleidete Terry Fox den Fußboden des Ausstellungsraumes (18 x 9 Meter) und dessen Wände mit weißem Papier; anderthalb Tonnen Erde, bei einem Highway in der Nähe der Army Street entnommen, wurden auf einer quadratischen Fläche (3,50 x 3,50 Meter) verteilt. Vier Planken aus Mammutbaum-Holz fixierten die Fläche. Die Länge der Holzplanken entsprach der doppelten Körpergröße von Terry Fox. Der Künstler fastete vor der Aktion einen Tag lang:

»The first thing I did was to cover the sixty by thirty foot floor with white paper and to tape white paper on the walls. The floor had been dark, but it became such a brilliant white that if you were at one end of it, it glared, it hurt your eyes to look at someone standing at the other end. It was such a buoyant space that anyone in it was already walking on air. Then I laid down a ton and a half of dirt, taken from under a freeway on Army Street, in an eleven and a half foot square. The mold was made with four redwood planks each twice my body height – I used my body as a unit of measure for most of the elements in the piece. [...] I fasted to empty my body. [...]«⁶⁷⁴

So wie die Beschreibung des Künstlers einem angestrebten Ideal des Werkes entspricht, ist auch die folgende Beschreibung von Tom Marioni in seiner Rolle als Kurator entsprechend positiv formuliert und reich an Verweisen:

»The gallery floor has been covered with white paper to create a supernatural like environment, the piece and all its elements have been completely surrounded with white giving it a feeling of floating in space. The earth taken from the site of a new freeway on Army Street in San Francisco has not seen the light of day since that part of town was developed. The dimensions of the dirt island are twice the height of the artist (11 ft. 6 in. x 11 ft 6 in.). The ring of blood (extracted from the artist by a doctor) is the diameter of the artist's height. The four plastic tubes containing elements of human life, blood, urine, water and milk are 50 ft. long and radiate out from the area of performance. The dust on the earth suggests that thou art dust and unto dust thou shall return.«⁶⁷⁵

Einem mittelalterlichen Ritual nachempfunden, zog Terry Fox in der Mitte der Fläche aus Erde einen Kreis mit seinem Blut, dessen Durchmesser seiner Körpergröße entsprach. Er legte sich auf dem Rücken in die Mitte des Kreises; in seinen Händen hielt er die vier Plastikschräuche mit den vier »elementaren« Flüssigkeiten:

»I drew a circle in the middle of the dirt with my own blood. Its diameter was my height. According to the medieval notion, that creates a magic space. Then I lay on my back in the middle of the circle, holding four clear polyethylene tubes filled with blood, urine, milk and water. They represented the elemental fluids that I was expelling from my body.«⁶⁷⁶

⁶⁷³ Marioni 1973, S. 40 [Künstlertext].

⁶⁷⁴ Sharp/Fox 1971, S. 70 [Interview].

⁶⁷⁵ Marioni 1973, S. 40 [Künstlertext].

⁶⁷⁶ Sharp/Fox 1971, S. 71 [Interview].

Sechs Stunden lang versuchte Terry Fox zu schweben – die Türen zum Ausstellungsraum waren in dieser Zeit verschlossen. Nach eigener Aussage war er allein im Raum. Dies widerspricht den Photographien; zumindest der Photograph Jerry Wainwright muss ihn zeitweise begleitet haben. Der Versuch, den Boden zu verlassen bzw. die Luft zu erreichen, endete in Terry Fox' Halluzination, eine Fliege zu sein:

»I lay there for six hours with the tubes in my hand trying to levitate. The doors were locked. Nobody saw me. I didn't move a muscle. I didn't close my eyes. I tried not to change my focal point. [...] I was trying to think about leaving the ground, until I realized I should be thinking about entering the air. For me that changed everything, made it work. I mean, I levitated. After the fourth hour I couldn't feel any part of my body, not even my chest expanding and contracting. My legs and arms were probably asleep. I felt I was somewhere else. I'd gone, I'd left my body. Then something weird happened. A fly started buzzing around, and I thought I was the fly. That hallucination didn't last very long, but the feeling of being out of my body persisted about two hours.«⁶⁷⁷

Tom Marioni zog in seiner Rolle als Kurator einen kunsthistorischen Vergleich zu Leonardo Da Vinci und dem *vitruvianischen Mensch* (Proportionsstudie nach Vitruv, um 1492) :

»On this day, September 17, 1970 Terry Fox after fasting for an extended period laid down on the earth for six hours and attempted to levitate his body into the space he had created. The symbolism of the outstretched body within the circle is highly suggestive of Da Vinci's Diagram of Man. Several uses of the word ring seem relevant, perhaps the most profitable being to rise in the air spirally. The point of the plastic tubes that radiated outward was that the fluids of his body were being drawn out so Fox could feel lighter – more ethereal. Fox commented that he felt the freeway dirt had a bouyant quality for it was no longer compressed by concrete and continual auto traffic.«⁶⁷⁸

Die Erfahrung für den Künstler ist eine Ebene der Aktion, eine andere die Veränderung des Raumes, die auch für das Publikum spürbar gewesen sein soll. Die Rolle des Performers wird damit relativiert, die Bedeutung des Raumes ins Zentrum gestellt:

»There I tried to activate the space in such a way that a residue would exist afterwards, just a feeling, an intangible thing. I tried to do that with a lot of those performances. Especially that one. And it worked. It's like going into an old house and there's just one room which gives you the shivers, you don't know why. I'm sure everybody has had that experience. Or a room where you feel there's somebody in there. You know there isn't, but still you feel it. And with this piece it was to try to get a feeling like that in the space. It transformed the space. So what was important about the space wasn't anymore what it looked like, but what it felt like. I more or less left my imprint in the space. So *that* levitated and it still was there after I had left. That was the idea. And it worked – people were afraid to come into the room. They didn't know what it was gonna be; only that it was an installation.«⁶⁷⁹

Erst nach der Aktion wurde der Ausstellungsraum für das Publikum geöffnet. Der Abdruck, den Terry Fox in der Erde hinterlassen hatte, war zu sehen – nichts weiter.

⁶⁷⁷ Sharp/Fox 1971, S. 71 [Interview].

⁶⁷⁸ Marioni 1973, S. 40 [Künstlertext].

⁶⁷⁹ Peer/Fox 1993, zit. nach OL 2000, S. 175 [Interview].

Dennoch musste dieser Teil der Ausstellung von *Levitation* abgebrochen werden: »Less than one week after the show opened I was forced to close it by the city's administration because it was considered obnoxious«, erinnerte sich Tom Marioni.⁶⁸⁰

Auch Terry Fox beschrieb die Situation für die Besucher seiner Ausstellung/Installation rückblickend und betonte dabei die Dauer der Aktion, die zuvor stattgefunden hatte:

»In front of the door there was a wall, they had to go around it on either side to enter the space. On the wall there was a statement about what had happened in the room. That I had lain there on sand [?, Anm. LS] for six hours concentrating, and then had left. And that it was called *Levitation*. So they must have expected to see me floating in the air. But the curator of the place said that a lot of people really felt something, and didn't want to go past the wall. It was a big room and they only looked at it, didn't go in. A very strong feeling, a strong space. But also a long time of concentrating – six hours.«⁶⁸¹

19. Station: Die Intimität des Mediums Video

Clutch • Eine studio performance

Während die Aktion/Installation/Ausstellung *Levitation* photographisch dokumentiert wurde und die Erfahrung des Raumes im Zentrum stand, gab es andere Aktionen, die Terry Fox im privaten Raum seines Ateliers durchführte und mit Hilfe des damals noch jungen Mediums Video dokumentierte. Auch hier ist das Publikum räumlich und zeitlich ausgeschlossen und kann die Aktion erst im Nachhinein, vermittelt über das Videotape, betrachten:

»In 1978 Judith Van Baron wrote that Terry Fox ›took the [video] medium for granted.‹ The ephemeral nature of Fox's art required a ›document‹ to retain it in time; video was a convenient, economical medium and little else. Be that as it may, the early ›documents‹ that survive, all executed by George Bolling, do more than capture the conceptual actions: they encapsulate and resolve them. Works such as *Clutch* and *Turgescent Sex* (both 1971) afford an intimacy that would not have been experienced by a live audience.«⁶⁸²

Exemplarisch soll an dieser Stelle auf die »conceptual actions« eingegangen werden, die Terry Fox für die Videoarbeit *Clutch* (Abb. 2015)⁶⁸³ durchführte. Die Aufnahmen entstanden im Jahr 1971 in seinem Atelier in San Francisco (Ton, 50 min, s-w, produziert von Terry Fox, Kamera: George Bolling). Constance M. Lewallen bezeichnet *Clutch* treffend als »Studio performance«⁶⁸⁴. Damit wird dem allgemeinen Begriff der Performance ein differenzierendes Attribut hinzugefügt, das klarstellt, um was für eine Form von Aktion es sich handelte. Neben Terry Fox spielten die Sonne und der durch sie erzeugte Schatten Hauptrollen. Der Ausstellungskatalog zu einer Retrospektive in Kassel gibt den wichtigen Hinweis, dass auch die Tonspur von Bedeutung ist:

⁶⁸⁰ Marioni 1973, S. 40 [Künstlertext].

⁶⁸¹ Peer/Fox 1993, zit. nach OL 2000, S. 175 [Interview].

⁶⁸² Ausst.-Kat. Berkeley/Los Angeles/London 2010, S. 167f.

⁶⁸³ Abb. (Videostills) in: Ausst.-Kat. 2015, S. 209 [Einzelausst.].

⁶⁸⁴ Vgl. Ausst.-Kat. San Francisco 1981, S. 141.

»Eine Kamera ist auf den Boden gerichtet und nimmt die Bewegung des durch das Fenster einfallenden Tageslichtes auf. Das Licht wandert von der rechten zur linken Seite des Bildausschnittes. Bis es am linken Bildrand ganz verschwindet. Terry Fox, auf dem Boden liegend, das Gesicht nach unten gerichtet, bewegt seine Finger so lange mit dem Licht, an der Kante zum Schatten, bis es außerhalb seiner Reichweite liegt. Straßengeräusche, sowie das kontinuierliche Klacken eines Plattenspielers, auf dem eine Schallplatte zu Ende abgespielt ist, sind durchgehend zu hören.«⁶⁸⁵

Im Ausstellungskatalog von 2015 wurde eine Beschreibung aus dem Jahr 1967 wiederveröffentlicht:

»*Clutch*: Is a tape about disengagement. I am lying on my studio floor face down, eyes closed. My fingertips are at the edge of the patch of sunlight from my skylight. I follow its progress across the floor by feeling its warmth with my fingers, until it slips out of reach. The sound is the phonograph needle stuck in the groove until it finally wears through and rejects itself. George Bolling on a Sony Portapak in 1971.«⁶⁸⁶

Am Medium Video lassen sich deutliche Unterschiede im Umgang der Künstler der 1970er Jahre mit dieser Technik ablesen: Terry Fox war nur bedingt am technischen Experiment interessiert. Für ihn war die Videotechnik Mittel zum Zweck der Dokumentation von Aktionen oder der Realisierung eigenständiger Videoarbeiten wie den *Children's Tapes* oder *Turgescent Sex*.⁶⁸⁷ Terry Fox war kein strategischer Video-Künstler: Hin und wieder griff er selbst zur Kamera, gelegentlich arbeitete er mit professionellen Kollegen zusammen (wie dem Kameramann George Bolling) oder bat Freunde, seine Aktionen zu dokumentieren (Al Wong). Dementsprechend uneinheitlich ist die Qualität der Bänder, welche die 1970er Jahre überdauert haben.⁶⁸⁸ Nichtsdestotrotz war Terry Fox mit einzelnen Tapes in Video-Ausstellungen in Europa und den Vereinigten Staaten vertreten und wurde von Willoughby Sharp und David A. Ross früh in – für die Geschichte der Videokunst wegweisenden – Ausstellungen gezeigt. Videobänder von Terry Fox befinden sich heute weltweit in musealen Video-Sammlungen, vom MOMA in New York bis zur Hamburger Kunsthalle. David A. Ross fasste 2015 Terry Fox' Beziehung zum Medium Video rückblickend folgendermaßen zusammen:

»If there ever was such a thing as a video artist, it wasn't Terry Fox. It's not that Fox was uninterested in artists' video, for he surely was. And it's not that Fox didn't deeply identify with the ideological roots of video art's technology – he most certainly did. In its first phase, video art was directly related to those seeking alternate ways of resisting (and by resisting, opposing) the dominant culture. In fact, there were few artists as deeply

⁶⁸⁵ Ausst.-Kat. Kassel 2003, S. 52 [Einzelausst.]. Auf einer unveröffentlichten Liste der Videoarbeiten wird *Clutch* wie folgt beschrieben: »Content: a relatively fixed camera records the movement across the floor of the artists studio of a shaft of light from a skylight. The light moves from the right of the monitor until it exits left. The artist, prone on the floor, face down, keeps his fingers moving with the light until it slides out of his reach and eventually out of the image. The sound track is live and consists of a record stuck in a groove. The needle of the record player wears through the groove near the end of the tape and flips the machine off. A tape about loss.«, Videoliste, unveröffentlicht [Dokument].

⁶⁸⁶ TF zit. nach Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 264 [Einzelausst.].

⁶⁸⁷ Einen Teil seines Werkes separat unter dem Aspekt der Video-Technik zu betrachten und damit von den übrigen in dieser Zeit entstandenen Werken zu trennen, wäre unangebracht.

⁶⁸⁸ Manchen Videos ist der Status eines Einzelwerkes zuzuordnen, andere sind eher flüchtiges dokumentarisches Material, das sich zur internen, wissenschaftlichen Recherche besser eignet, als für die öffentliche Vorführung vor einem Kino- oder Ausstellungspublikum.

concerned by the manner in which the art world had become a subset of the art market than Terry Fox. And video was so clearly not a function of the art market. Fox wasn't just another art world knee-jerk Marxist – that is to say, he wasn't simply opposed to the idea of artists making a living by selling their work within the framework of Late Capitalism. But he was increasingly suspicious of the rapid commercialization of the American art scene, and openly disgusted by the way sculptors used massive scale and mountains of material simply for the sake of aesthetic machismo. I recall how openly upset he was by works by artists he had long-admired – like Walter de Maria's *Broken Kilometer* or the industrial-scale steel sculptures by Richard Serra. Fox felt that kind of sculpture was an insult to a world populated by the poor and the powerless, and sought to make art that did not partake of such obvious conspicuous consumption.«⁶⁸⁹

Zwischenhalt: Kunst und Leben, 1971/1972

Im Jahr 1972 hielt sich Terry Fox erneut vier Monate lang in Europa auf (August bis November): In Kassel nahm er mit einer Performance an der von Harald Szeemann kuratierten *documenta 5* teil,⁶⁹⁰ in Rotterdam entstanden Videotapes, in Paris realisierte er in der Sonnabend-Galerie eine Einzelausstellung, ebenso in Neapel in der Galerie von Lucio Amelio. Von Paris aus machte der noch keine 30 Jahre alte Terry Fox einen Ausflug nach Chartres. Die Begegnung mit dem Bodenlabyrinth der dortigen Kathedrale sollte seine Kunst fortan beeinflussen und eine ganze Werkphase beherrschen.

Im Jahr 1972 trennte sich Terry Fox von seiner ersten Frau Marsha und lernte die Künstlerin Dorothy Reid kennen. Diese Entwicklungen auf privater Ebene blieben in seinem ersten umfangreichen Katalog nicht unerwähnt: »1972: Separates from Marsha; attaches to Dorothy Reid; August through November, travels in Europe«⁶⁹¹

Die Photoserie *Counter for Dorothy* wird teils auch »*Counter (for Dorothy)*« betitelt. Eine Detailfrage ist, ob die Widmung als Teil des Titels gedacht war oder nicht. Fest steht, dass die 12 Photographien 1972 im Atelier in der Rose Street 16 in San Francisco aufgenommen wurden. Wieder handelt es sich um eine *Atelier-Performance (studio performance)*, die allerdings dieses Mal photographisch einen intimen Moment einfängt und nicht mit einer Videokamera wie bei *Clutch*. Die Photoserie mit Dorothy Reid wird von Tom Marioni dem Bereich der Aktionskunst zugeordnet, wobei im gleichen Atemzug photographische wie skulpturale Qualitäten attestiert werden:

»Just before Fox left to do a piece at the Documenta Exhibition in Kassel he did a series of performance pieces with Dotty involving the blowing of cigarette smoke across her back and into her pubic hair thus creating sensual, surrealistic images which show sculptural qualities of a moving, changing and deteriorating element juxtaposed against the traditional subject of the human form.«⁶⁹²

⁶⁸⁹ Ross 2015, S. 39.

⁶⁹⁰ Michael Glasmeier hat darauf hingewiesen, dass TF im Rahmen der *documenta 5* auf Adolf Wölfli aufmerksam wurde, und sich in der Folge eine Freundschaft zu Elka Spoerri entwickelte, damals Leiterin der Adolf-Wölfli-Stiftung am Kunstmuseum Bern. Vgl. Glasmeier 2018, S. 30.

⁶⁹¹ Ausst.-Kat. Berkeley 1973, unpag. [Einzelausst.].

⁶⁹² Marioni 1973, S. 41 [Künstlertext].

Auch in Rezensionen gehen Kunst und Leben ineinander über, wenn über Howard Fried's *Synchromatic Baseball* (1971) berichtet wird:

»Last year while Terry Fox was in Germany, Howard Fried and Terry's wife lived together in San Francisco. On Fox's return Fried staged a piece which involved a number of their friends playing softball – with over-ripe tomatoes. Fox was the pitcher and Fried the first batter. The teams were called the ›subs‹ for subordinates and the ›doms‹ dominants and the division into teams was made by Fried.«⁶⁹³

Diese sensiblen, eigentlich höchst privaten Erfahrungen wie Krankheit und Trennung wurden von den Künstlern in einigen ihrer Aktionen offensiv verarbeitet. Die Rolle von Künstlerinnen wie Dorothy Reid, über deren Leben und Werk wenig bekannt ist, aber auch die Haltung von Kolleginnen von Terry Fox wie Linda M. Montano oder Bonnie Sherk wären noch weiter zu untersuchen. Auch Künstlerinnen, die als Kooperationspartnerinnen mit Terry Fox zusammengearbeitet haben (Simone Forti, Anna Halprin), und Photographinnen, die seine Aktionen dokumentierten (Marion Gray, Ute Klophaus), werden bisher oft lediglich im Zusammenhang mit basalen Werkangaben oder Bildrechten erwähnt.⁶⁹⁴

20. Station: San Francisco, 1971, 10 Recipes

Howard Fried erinnerte sich daran, dass Terry Fox ein Lehrbuch für Zauberer besaß, das – so ist zu vermuten – als Vorlage für die *10 Recipes* diente (San Francisco, 1971).⁶⁹⁵ Aus Notizen von Terry Fox geht hervor, dass die »Recepies« [sic] für Richard Serra entstanden oder diesem geschenkt wurden (»for Richard Serra«). Über die Wege des Kunstmarktes gelangte die Arbeit zuletzt nach Deutschland. Die *10 Recipes* erinnern in ihren experimentellen Handlungsanweisungen an Arbeiten wie die *Children's Tapes* oder *Capillary Action*: »Auf zehn Karteikarten sind die Regeln für Zaubertricks mit der Schreibmaschine geschrieben. Sie sind aus einem alten Lehrbuch für Zauberer kopiert.«⁶⁹⁶ Unter anderem tragen diese Tricks Überschriften wie: »TO TAKE BOILING LEAD IN THE MOUTH«, »BURNING SEALING WAX« oder »TO FIRE PAPER BY BREATHING ON IT«. Eines der »Recipes«, »THE BURNING BANANA«, ergänzte Terry Fox mit einer handschriftlichen Korrektur: »Place some alcohol in a ladle and [eingefügt: ›set‹, Anm. LS] fire to it. Dip a banana in the blazing alcohol and eat it while it is blazing. As soon as it is placed in the mouth the fire goes out.«

Auffällig ist, wie sehr die angesprochenen Materialien denjenigen ähneln, die Terry Fox immer wieder in Materialexperimenten nutzte. Die *10 Recipes* sind ein Beispiel aus den 1970er Jahren, das belegt, dass Terry Fox in keiner Werkphase ausschließlich Aktionen oder nur die Arbeit an Objekten präferierte. Der menschliche Körper, elementare Phänomene, die Dekonstruktion von Sprache, geometrische Strukturen, symbolische Zeichen – all die Themen, die Terry Fox' Werk durchziehen, konnten sich sowohl in Aktionen als auch in Objekten ›materialisieren‹. Mal verflüchtigte sich die Kunst in der

⁶⁹³ Mayer 1973, S. 34.

⁶⁹⁴ Zur Zusammenarbeit von TF mit Ute Klophaus siehe Renz 2018, S. 98. Zu Ute Klophaus siehe weiterführend Willing 2017.

⁶⁹⁵ Fried/Steib 2011 [Interview].

⁶⁹⁶ Saalzettler Ausst. Bremen [Dokument].

nächsten Sekunde wieder im Alltag, mal nahm sie Formen an, die auch einer musealen Präsentation standhielten.

Zwischenhalt: Rose Street 16

In einem Gebäude in der Rose Street 16 in San Francisco hatte nicht nur Terry Fox sein Atelier, sondern auch andere Künstler wie Howard Fried. Als ehemaliges Warenlager von Reese Palley (dem Besitzer der Reese Palley Gallery) war das Gebäude in Wohn- und Arbeitsräume für Künstler umfunktioniert worden.⁶⁹⁷ Hier entstand 1979 eine Photographie, die Terry Fox auf Stelzen zeigt, deren Enden in einem Paar Schuhe stecken. Die Aufnahme wurde auf dem Cover einer Ausgabe der Interview-Publikation *View* veröffentlicht. Neben einem Zitat von Terry Fox und der darüber abgebildeten Photographie des Künstlers war auf dem Cover zu lesen, was den Leser erwarten würde: »Interview by Robin White at Crown Point Press, Oakland, California, 1979.« (Abb. 2015)⁶⁹⁸. Verblüffend ähneln diese modifizierte Stelzen den *Flux Stilts*, von denen George Maciunas 1970 einige Exemplare nach Entwürfen von Bici Hendricks für Fluxus-Sport-Veranstaltungen gebaut hatte.⁶⁹⁹ Terry Fox betonte mehrfach, dass Fluxus ihn beeinflusst habe. Dennoch ist er nicht zum engeren Kreis der Fluxus-Künstler zu zählen.⁷⁰⁰ Mit der Photographie, die ihn auf den beschuhten Stelzen zeigt, schleicht sich dennoch bewusst oder zufällig die komische Seite von Fluxus in seine Kunst ein.

21. Station: *The San Francisco Performance*, 1972

»In the new sculpture there are no illusions as in theatre.«

Tom Marioni

Im Frühjahr 1972 fand eine Aktion/Ausstellung statt, die den Titel *The San Francisco Performance* trug (Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, California, »Organized by Tom Marioni of MOCA«, 12. März bis 16. April 1972). Die Ausstellung wurde von einem Katalog im Zeitungsformat begleitet (Auflage 1500 Stück, Preis 50¢), der dem prozessualen Charakter bis in die Gestaltung gerecht werden wollte: »This catalog was printed on newsprint. In time the paper will turn yellow; the catalog is changing and performing.«⁷⁰¹ In dieser Publikation war ein manifestartiger Text mit gleichlautendem Titel von Tom Marioni abgedruckt: *The San Francisco Performance*. Terry Fox war an dem Projekt beteiligt, konnte jedoch nicht persönlich teilnehmen. Er

⁶⁹⁷ Zimbarbo 2012 [Web]. Ein herzlicher Dank an Tanya Zimbarbo, Assistant Curator of Media Arts, San Francisco Museum of Modern Art, für ihre Hilfe bei der Recherche zu TF und anderen Künstlern der Bay Area.

⁶⁹⁸ Abb. in: Ausst.-Kat. 2015, S. 267 [Einzelausst.].

⁶⁹⁹ Bici Hendricks und George Maciunas, *Flux Stilts*, o.J., vgl. Abb. in: Fluxus codex 1995, S. 261.

⁷⁰⁰ Dies bestätigte auch der Mailart-Künstler und Fluxus-Spezialist John Held in San Francisco in einem zufälligen Gespräch während eines *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art*-Abends bei Tom Marioni. Auf Einladung von Paul Kos konnte ich als Gast teilnehmen (San Francisco, 25. Mai 2011).

⁷⁰¹ Ich danke Paul Kos für das Gespräch über TF und die Künstler der kalifornischen Bay Area sowie für die großzügigen Recherchegeschenke aus den 1970er Jahren. Kos/Steib 2011 [Interview].

war schwer krank: »During this entire exhibition Fox is again in the hospital having the bone that hold the rib cage together removed.«⁷⁰²

Tom Marionis Text kreist zunächst um Drogen, Kommunikation und San Francisco. Von den neuen Möglichkeiten ausgehend, die das Medium Video den Künstlern Anfang der 1970er Jahre bot, konstatiert er speziell in San Francisco ein neuartiges Klima für die Kunst, das sich durch den Konsum von Drogen entwickle:

»Today artists are using videotape to record unedited the stream of conscious flow of life. The hand-held camera records the movement of the artist's hand and body. Because of the use of drugs in our society, and especially [sic] in San Francisco, there has been a new art climate developing there. Since the advent of the hippies and rock music there are strong feelings to communicate in a personal way in the Area and it is definitely influencing many artists to the point that the taking of drugs is important to the execution and even the understanding of the work.«⁷⁰³

Was Tom Marioni unter den Begriff *new sculpture* fasst, mündet in seine revolutionär formulierte These, es sei eine der Neuerungen in diesem Bereich der ›Bildhauerei‹, dass der Künstler sein ›Werk‹ vor Ort im Ausstellungsraum ausführt (»execute«). Bereits 1969 hatte Harald Szeemann in der Kunsthalle Bern mit der von ihm kuratierten Ausstellung *LIVE IN YOUR HEAD – When Attitudes become Form* in einem in Klammern hinzugefügten Untertitel in der Einladung explizit deutlich gemacht, dass es nicht um gewohnte Präsentationsformate von Kunstwerken gehen würde, sondern um mehr: »(Works, processes, concepts, situations, information)«.⁷⁰⁴

Da zu den in Bern ausstellenden Künstlern zahlreiche Teilnehmer aus New York und einige aus Kalifornien zählten (wie William T. Wiley), ist es unwahrscheinlich, dass Tom Marioni diese Ausstellung entgangen war, zumal sie für Aufsehen sorgte. Hinzu kamen der transatlantische Austausch durch Magazine wie *Avalanche*, durch Kontakte von Galerien und Kuratorenbesuche aus Europa, und die Reisefreude der Künstler, wie die von Terry Fox. Auch die Ausstellung *Anti-Illusions: Procedures/Materials* im Whitney Museum (New York, 1969) hatte schon allein durch ihren Titel Handlung und Material der Künstler in den Fokus gerückt.⁷⁰⁵ Was könnte also Tom Marioni mit *new sculpture* über prozesshafte und situative Bildhauerei hinaus gemeint haben? Warum legte er Wert auf eine Abgrenzung zu womöglich recht ähnlichen Konzepten, die in Ausstellungshäusern bereits Ende der 1960er Jahre stattgefunden hatten? Auffällig ist, dass die Künstler in San Francisco dem Sozialen viel Raum gaben bzw. die Kunst teilweise an erster Stelle Kommunikation und gemeinschaftliche Unternehmungen bedeuten konnte (z.B. Howard Fried, *Synchromatic Baseball*, 1971). Zudem betont Tom Marioni in seinem Text die Kontrolle des Künstlers über alle Aspekte eines *environment*. Kritik äußert er daran, dass Museen mit Kunsthändlern und Sammlern zusammenarbeiten würden und nicht mehr mit dem Künstler selbst. Es wurde demnach viel Wert auf Autonomie gelegt und eine gewisse Anti-Haltung dem Kunstmarkt und den etablierten Ausstellungshäusern gegenüber kultiviert:

⁷⁰² Ausst.-Kat. Newport Beach 1972, unpag.

⁷⁰³ Ebd.

⁷⁰⁴ Vgl. die dokumentarischen Informationen (Installationsansichten, Text von Harald Szeemann, »Zur Ausstellung«), die das Kunstmuseum Bern online als Ausschnitt aus den Archiven zeigt: <https://kunsthalle-bern.ch/ausstellungen/1969/when-attitudes-become-form/#&gid=1&pid=8> (25. September 2019).

⁷⁰⁵ Auch die Ausstellung *Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren* (Stedelijk Museum, Amsterdam, 1969, Kurator: Wim Beeren) könnte in diesem Zusammenhang weiterführend und vergleichend untersucht werden.

»In the new sculpture there are no illusions as in theatre. The artist functions as an element/material and the relationships of his movement, spaces, sound, light, surface quality, presence, and so on function exactly the same as in traditional sculpture. The life span or performance of the piece is shorter and the methods for recording the artists' hand today are in keeping with the materials (technology) that are available to the artist. We approached in the late 60's a love of natural processes, raw materials and moved to the country so to speak. Museums were dealing with dealers and collectors and not the artist himself. The new sculpture demands the artist execute his work in the space that it is to be shown in. That way the artist has control over all aspects of its environment.«⁷⁰⁶

Eine längere Passage zu Terry Fox, dem Tom Marioni einen starken Einfluss auf die neuen Tendenzen in der Kunst (»the new art«) zuspricht, geht vor allem auf dessen Erfahrung von Krankheit ein (*Hospital* und *Levitation*):

»Terry Fox, a very strong influence on the new art, has been creating environments and performances for several years that are of an extremely personal nature. His most recent works (objects) relate to his recent hospital experience. While in the hospital he designed all the work for his most recent exhibition at the Reese Palley Gallery. All of these pieces relate to the internal and external parts of his body. Last year he performed a levitation piece at the Richmond Art Center that included 1/4 inch plastic tubes containing body fluids, milk, water, urine and blood. They were used symbolically and were held by the artist during the execution of the peice [sic] and radiated out from his body across the floor of the gallery while Fox attempted to levitate his body into the environment he had created. Exactly a year later he was in hospital with the same kind of plastic tube penetrating his chest. This work functions as a record of the inside and the outside of the artist's chest.«⁷⁰⁷

Der Katalog im Zeitungsformat zeigte auf dem Front-Cover eine Photographie von Terry Fox im Krankenhaus und auf der Rückseite eine Röntgenaufnahme seines Oberkörpers. Doch geht Tom Marioni über aktuelle Bezüge hinaus auch auf Terry Fox' Aufenthalte in Europa ein. Der »French way of life«, welcher als starker Einfluss hervorgehoben wird, scheint sich hauptsächlich auf die Materialität und Optik der Arbeiten von Terry Fox zu beziehen:

»Fox studied art less than one semester before deciding he could learn more on his own while living in Europe for several years. He was influenced by the French way of life and has managed to give his work a look of centuries old France. The materials he uses are made from used and worn materials usually found on the street. He combines the most unlikely materials to make frightening references to war, death, pain, misery, etc.«⁷⁰⁸

Das von Howard Fried initiierte *Synchromatic Baseball*-Spiel, das im September 1971 auf dem Dach des Atelierhauses in der Rose Street durchgeführt wurde, wird in diesem Text ausführlich erläutert, handelte es sich aus Sicht von Tom Marioni doch um ein *life-art event* (»the participants knew exactly what position they played in real life«) und letztlich um eine komplizierte kinetische Skulptur (»a complicated kinetic sculpture«). Auch den anderen beteiligten Künstlern, Mel Henderson, Paul Kos, Bonnie

⁷⁰⁶ Ausst.-Kat. Newport Beach 1972, unpag.

⁷⁰⁷ Ebd.

⁷⁰⁸ Ebd.

Sherk und Sam's Cafe, widmet sich Tom Marioni in seinem Text. Über das Ausstellungskonzept ist zu erfahren:

»The San Francisco Performance is an exhibition of sculpture. Each piece installed in the Museum was designed specifically for the situation, the nature of the show, and the architecture of the space. The exhibition includes artists from San Francisco who travelled from San Francisco to Newport Beach via a 15 passenger airport limousine. The trip down South is considered a work in the show as it is the documentation of the trip itself and performance pieces by all the artists.«⁷⁰⁹

Die Beiträge zu Terry Fox, Larry Fox und George Bolling klären die Rollenverteilung:

»TERRY FOX, represented by a videotape of a performance executed in the Museum of Conceptual Art in San Francisco in May 13, 1971 called *The Rakes of Progress: In the Service of Art* [Abb. 2015]⁷¹⁰. (Terry Fox was unable to make the trip or execute a work specifically for this exhibition due to an extended stay in the U.C. Medical Center in San Francisco that requires the removal of his sternum, the cartilage in his chest that holds his rib cage together.)«

»LARRY FOX has documented the trip with photographs which illustrate the process of putting together a group exhibition, where the artists themselves are an integral part of their work (which has always seemed obvious to me).«

»GEORGE BOLLING [Abb. 2015]⁷¹¹ has been responsible for the videotape documentation. The trip, the installation of objects, the shooting of performances both in San Francisco and Newport Beach. All video camera work for this exhibition was taped by George. Although Fox and Bolling function as media people, recording the work of other artists, their inclusion in this exhibition should be seen as being of equal importance to all other works.«⁷¹²

Zwischenhalt: Kunst oder Dokument? Kriterien der Bewertung

Zwischen Dokumentation und Kunst wollte Tom Marioni demnach damals keinen Unterschied machen: Der *Künstler* Terry Fox, der *Photograph* Larry Fox und der *Kameramann* George Bolling sollten in der Ausstellung einen ebenbürtigen Status erhalten. Ihrer Arbeit wurde eine vergleichbare Wichtigkeit zugemessen.

Was bedeutet das für das Werk von Terry Fox? Könnte man eine Aktion, die beispielsweise sowohl photographisch als auch mit der Videokamera festgehalten wurde, dementsprechend drei Gattungen zuordnen (Aktionskunst, Photographie, Videokunst)? Müssten auf der Ebene der Autorschaft immer alle Beteiligten genannt werden (Künstler, Photograph, Kameramann)? Wer trifft in unklaren Fällen – nach dem Tod des Künstlers – die Entscheidung, ob eine Photographie dokumentarischen oder Werkcharakter besitzt? Wer legt diese Klassifikationen fest (Nachlass, Museum,

⁷⁰⁹ Ebd.

⁷¹⁰ Abb. (Videostills), in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 286 [Einzelausst.].

⁷¹¹ Siehe dazu eine Photographie, die u.a. George Bolling zeigt (Photo: Larry Fox), Abb. in: Ausst.-Kat. 2015, S. 289 [Einzelausst.].

⁷¹² Ausst.-Kat. Newport Beach, 1972, unpag.

Spezialist, Galerie)? 2015 formulierte Tom Marioni rückblickend seine Gedanken zur Aktionskunst jener Jahre und zu den Unterschieden zwischen künstlerischer Photographie und photographischer Dokumentation:

»What we called ›action‹ during this time and what is known as ›sculpture-based performance art‹ today was based on the manipulation of material in the presence of witnesses, and not on the manipulation of emotions, like in theater. During the performance, the artist is the author, not the actor, while in theater the storytelling is the idea, not the material. The performance tape represents real time, unlike theater that represents an artificial time.

I think it is also important to make a difference between artistic photography and documentation. There is often confusion about this.«⁷¹³

Als Beispiele für eindeutig künstlerische Photographien von Terry Fox führt er *My Hands as a Fine Porcelain*⁷¹⁴ und *Who Shall Harm Me?* an. Es handelt sich für Tom Marioni nicht um Photographien eines Kunstwerkes, sondern um Photographien *als* Kunstwerke.⁷¹⁵

⁷¹³ Marioni 2015, S. 276 [Künstlertext].

⁷¹⁴ Der 1971 in *Avalanche* veröffentlichte Titel lautete *My hand is a fine porcelain*, vgl. die Bildunterschrift in: *Avalanche*, Winter 1971, S. 76.

⁷¹⁵ Vgl. ebd.

22. Station: Die Zusammenarbeit mit Georg Decristel

1977 lernte Terry Fox in der damals noch in Innsbruck (zuvor ab 1971 in Bregenz) ansässigen Galerie Krinzinger (inzwischen: Wien) den österreichischen Maultrommelspieler, Poeten und Künstler Georg Decristel (1937-1997) kennen:

»Als ich ankam und mir die Galerie ansehen wollte, entdeckte ich einen eigenartigen und wunderbaren Raum. Die Bilder der vorangegangenen Ausstellung waren aus der Galerie geräumt worden, doch die Nägel waren noch an den Wänden zurückgeblieben. Von jedem dieser Nägel hing eine metallene, handgemachte Maultrommel. Ich war überwältigt und sehr bewegt von dem, was ich für eine Ausstellung hielt. Ich konnte mir nicht vorstellen, einer derart schönen Installation nahe zu kommen, und dann entschied ich mich, anstelle der Ausstellung eine Performance zu machen. Ich erinnere mich daran, als wäre es gestern. Ursula [Krinzinger, Anm. LS] war es ein wenig peinlich und sie erklärte mir, dass Georg die Maultrommeln selbst gehängt hatte und dass dies keine Ausstellung ihrer Galerie war.«⁷¹⁶

Nach Terry Fox' Aktion *Slide, on the River Inn* (1977, [Abb. 2015](#))⁷¹⁷ wurden die beiden Künstler miteinander bekannt gemacht – im Laufe der Jahre sollten sie enge Freunde werden und arbeiteten häufig zusammen.⁷¹⁸ Eine erste gemeinsame Aktion fand 1978 in der Galleria Pellegrino in Bologna statt *Strolling Performance* (Sonntag, 7. März 1978, 21 Uhr, Dauer: eineinhalb Stunden). Das enge, künstlerische und freundschaftliche Einverständnis beschrieb Terry Fox, der Georg Decristel 1998 seine Ausstellung in der Stadtgalerie Saarbrücken widmete, folgendermaßen:

»Georg war so instinktiv wie ein Fuchs (fox) und wir sind immer sehr, sehr gut miteinander ausgekommen. Die Klaviersaite und seine Maultrommeln waren immer wunderbar, ständig in Veränderung und führten jeden von uns in Richtungen, die wir nicht für möglich gehalten hatten. Wir spielten sehr, sehr oft zusammen, nicht für eine Performance, sondern um der reinen Freude willen. Ich hoffe, dass ich ihn irgendwie veränderte, er veränderte mich auf jeden Fall!

Georg Decristel beeinflusste mich maßgeblich. Ich habe mit vielen Leuten zusammengearbeitet, aber niemand hatte eine derart tief greifende Wirkung auf mich. Ich lernte sehr viel von Georg über die Art, mein eigenes Leben zu führen, einschließlich meiner ›beruflichen Laufbahn‹! Auf einer persönlichen Ebene mochte ich alles an Georg, aber ganz besonders seine Integrität, und es war in der Welt der Kunst eine äußerst seltene Integrität!«⁷¹⁹

⁷¹⁶ Schmidt/Fox 2003, S. 51 [Interview].

⁷¹⁷ Abb. mit beschreibendem Text (Plakat): »SLIDE (on the Inn) / Sunday, Nov 20 1-4 o'clock / Ravens fish jumping in the Inn, bells of Innsbruck, cold / clear day with constantly changing wind, 2 facing empty chairs / on the slope (of the slide) the wooden snow slide into the / river. protecting the domestic flame, maintaining the flame / (heat) the rythm of the water, the rythm of the wind, the / rythm of the flame, the rythm of the bells, the rythm of the / clock, the rythm of the awakening (resurrection) plant, main- / taining the movement of the domestic flame towards the fish. / the fish consumes and is consumed by the flame, bound by the / candle, freed by the flame. the plant rises, the wax falls. / hands into house, slide into mountain, wind into storm, river / into rythm, plant into rythm, flame into rythm, flame into rythm, match after / match after match
performance sponsored [sic] by ›forum für aktuelle kunst‹ with / the collaboration of galerie krinzinger, innsbruck«, vgl. Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 2 [Einzelausst.].

⁷¹⁸ Ich danke dem Ehepaar Krinzinger für die Auskünfte zu TF und Georg Decristel.

⁷¹⁹ Schmidt/Fox 2003, S. 56 [Interview].

Instinkt und Integrität waren zwei Charakterzüge, die Terry Fox an Georg Decristel besonders schätzte. Auch die ›Produktion‹ von Kunst um der »reinen Freude willen« scheint ein verbindendes Element zwischen den beiden gewesen zu sein. Heidi Grundmann beschreibt zudem das nomadenhafte (Künstler-)Leben und die zwischen Klingen und Verklingen angesiedelten »Situationen«, die Georg Decristel schuf – und die den von Terry Fox geschaffenen Kunsterfahrungen ähneln.⁷²⁰ Mit dem Maultrommelspiel erzeugte Georg Decristel ähnliche Klangphänomene wie Terry Fox. Der Körper wird zum Resonanzraum:

»Georg Decristel's work focused on playing an instrument: the Jew's harp. Playing a Jew's harp entails a certain overlap between music and speech, with the oral cavity or even the entire body serving as a resonance chamber. In this way, the player becomes his or her own instrument. The great significance of the Jew's harp to Decristel is also shown by the fact that he not only collected Jew's harps, but also constructed a number of them himself and taught laypeople how to play.«⁷²¹

Georg Decristel war auch an einer Aktion auf dem Furkapass 1990 (*Locus Harmonium*)⁷²² beteiligt, folgt man Hinweisen auf dokumentarischen Photographien und dieser biographischen Notiz: »FURKART, performance with terry fox, georg decristel, michael bahn, siedelen gletscher«⁷²³

In ihrer künstlerischen Haltung, die sich in Werken niederschlägt, welche sich Definitionen entziehen, ähneln sich die beiden Künstler verblüffend.⁷²⁴

⁷²⁰ »Die Figur des nomadisierenden Maultrommlers Georg Decristel hat sich in das Gedächtnis von zufällig Vorbeikommenden, von KünstlerfreundInnen, von Bekannten, von TeilnehmerInnen an Workshops, BesucherInnen von Festivals, internationalen Groß-Ausstellungen, von Galerien und Museen, von Kindern, Heranwachsenden, Erwachsenen, dem Sterben Nahen eingeschrieben. Das sich im immer leiser werdenden Klang der Maultrommel den Rändern zu Wegbewegen gehört genauso zu dieser Figur wie der zunehmende Klang ihres Auftauchens an den Rändern, ihres Eindringens in Räume, ihres spiralförmigen Umkreisens von Menschen und Situationen.«, so Heidi Grundmann, in: Decristel 2003, S. 17.

⁷²¹ Decristel 2015 [Nachruf].

⁷²² Siehe dazu ausführlich Wechsler 2018.

⁷²³ Decristel 2015 [Nachruf].

⁷²⁴ »Ein Werk, das sich wie Georg Decristel ständig zwischen vage festgelegten Richtschnüren bewegt, läßt sich auch nur mit dem Gestus der weiten Handbewegung in Ausschnitten edieren. Bei einer Sitzung der Tiroler regionalgruppe [sic] der Grazer Autorenversammlung hat Georg Decristel sich einmal vorgestellt und gesagt: ›Eigentlich gehöre ich nirgendwo dazu, aber ich bin eben heute hier.‹ Diese zurückhaltende Selbsteinschätzung gilt auch für sein Werk. Man verwendet bei der Dokumentation eher hilflos die Schlüsselbegriffe Unikat, Fluxus, Konzeptkunst, Hommage an Cage, konkrete Poesie, Performance und Tape-Arbeit.«, so Helmuth Schönauer, Decristel 2015 [Nachruf].

23. Station, Berkeley, 1978, *Flagellating Doppler* (mit Georg Decristel)

»Fox and Decristel recently performed together at the University of California Art Museum at Berkeley. While Decristel strolled and played the Jew's harp, Fox swung two large poles which, he said, made a splendid ›woosh, woosh, woosh sound.«⁷²⁵

Ralph Craib

Flagellating Doppler (Abb. 2015⁷²⁶) wurde als *Strolling Performance* angekündigt und damit unter dem gleichen Titel wie die Kooperations-Performance mit Georg Decristel, die ein halbes Jahr zuvor in Bologna stattgefunden hatte. Das von Ralph Craib zitierte ›woosh, woosh, woosh‹ können wir uns nur vage vorstellen. Photographisch dokumentiert ist allerdings die körperliche Anstrengung, die für die Aktion nötig war. Die Aktion fand an einem Samstagnachmittag statt, dem 16. September 1978, von 12 bis 17 Uhr. Die Angaben über die tatsächliche Dauer variieren zwischen vier und fünf Stunden. Die Elemente, die Verwendung fanden, waren: Bambusrohre (mit einer Länge von etwa 4,5 Metern), ein Rasierapparat und diverse Maultrommeln. Im Untergeschoss des Museums erzeugte Terry Fox mit den Bambusrohren Klänge (besagtes ›woosh, woosh, woosh‹). Dazwischen pausierte er und entlockte in dieser Zeit mit Hilfe eines Rasierapparats (der mit einem langen Verlängerungskabel mit Strom versorgt wurde) seiner Mundhöhle als Resonanzkörper weitere Klänge. Georg Decristel bewegte sich durch die spezifische fächerartige Struktur des Berkeley Art Museum, verteilte Maultrommeln an Museumsbesucher und erklärte ihnen, wie sie diese zu spielen hätten. Nach Aussage von Terry Fox ließ Georg Decristel hin und wieder kleine Holzstücke, die er am Strand gesammelt hatte, von oben ins Untergeschoss fallen. Terry Fox und Georg Decristel produzierten dazwischen auch gemeinsam Klänge (im Untergeschoss des Museums). In den Beschreibungen durch Terry Fox wird deutlich, wie er die Aktion auf die Architektur des Ortes abstimmt – und dass sie nicht frei von Humor war, wenn von einer »beard harp« gesprochen wird:

»This museum is laid out in a fan shape with stepped terraces forming a semi-circle around a large open central ground floor space. The performance related to the architectural and acoustic peculiarities of this design. [...] The performance lasted for five hours. During this period I remained in the central ground floor space while De Cristel wandered throughout the open galleries of the museum, playing his jew's harps, teaching others to play them, giving them away, and occasionally dropping the dry wood from one of the many open terraces onto the cement floor of the central space. During this, I swung the bamboo poles one at a time in large sweeping arcs, producing very low whooshing or breathing, sounds, which could be heard throughout the museum. I did this until exhausted, and then took a short break by playing the electric razor as a sort of ›beard harp‹, to correspond with De Cristel's jew's-harp. This was done by placing the razor against my cheek and using my mouth as a resonator, producing the various overtones of the razor's motor. I was sometimes joined in this by De Cristel, and we played together on our harps. This would then be followed by a return to the poles, then back to the razor, etc. for five hours.«⁷²⁷

⁷²⁵ Craib 1978, zit. nach Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 73 [Einzelausst.].

⁷²⁶ Abb. TF während der Aktion (Photo: Marion Gray), in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 293 [Einzelausst.].

⁷²⁷ *Flagellating Doppler* [Text TF], zit. nach OL 2000, S. 137, 139.

»So, in that performance, I used these big bamboo poles – fifteen-foot bamboo poles – that I had down in the bottom space of the museum. It had to do with the architecture of the museum, how it's splayed out in a fan shape, like a hand of cards. I would woosh these poles through the air, making a deep, breathing sound – left to right, right to left – as long as I could. And when I couldn't do it anymore, then I would take a break and put the shaver against my cheek, move my mouth, and use my mouth as a resonator and make different tones. So I could harmonize with Georg.«⁷²⁸

24. Station: San Francisco, 1978, *The World's Largest Guitar*

1978 hielt sich Georg Decristel in den Vereinigten Staaten auf und wurde Zeuge von Terry Fox' ›der Welt größten Gitarre‹ in San Francisco. Wäre allein eine Kurzbeschreibung dieses ›Werkes‹ in Form von Werkangaben erhalten, würde die Aktion wohl auf lange Sicht weitestgehend in Vergessenheit geraten. Durch die Aufzählung von Titel, Technik, Materialien etc. wird kaum plastisch, was Terry Fox hier im Schilde führte:

»The World's Largest Guitar

Performance

Under the pedestrian sidewalk of Mission Street, San Francisco, USA

Solo Exh. (San Francisco Art Institute)

Materials: 1 large metal box container (open on the top), piano wire, metal elevator doors in the side walk, violin bows, sticks«⁷²⁹

Terry Fox, zu diesem Zeitpunkt 34 Jahre alt, wurde 1978 eingeladen, eine Ausstellung im San Francisco Art Institute zu realisieren. Er überließ den Raum innerhalb der Institution dem Künstler Thomas Cochran und arbeitete während der Laufzeit der Ausstellung, einen Monat lang, an einem anderen Ort: auf der Mission Street, etwa auf Höhe der Third Street. Mit zwei Klaviersaiten baute er ein Instrument zwischen einem Kasten und einer Aufzugtür aus Metall unter dem Bürgersteig – für die Passanten nicht einsehbar. Den ›Klang‹ konnte nur wahrnehmen, wer auf die unterhalb des Bürgersteigs gelegene Tür des Aufzugs trat. In diesem Moment verloren die Klaviersaiten durch das Nachgeben der Tür ihre Spannung. Das Körpergewicht des jeweiligen Passanten bestimmte somit ohne dessen Wissen den Klang.

Terry Fox hatte im März 1978 der »San Francisco Redevelopment Agency« seinen Plan vorgeschlagen. Der Journalist des San Francisco Chronicle Ralph Craib schrieb: »he instantly, although briefly, became an international celebrity«.

»The idea of using the brick walls of three buildings as a sounding box for a huge guitar-like instrument was compelling; the Redevelopment Agency commissioners consented and the story was carried throughout the Western world«, so nochmals Ralph Craib, der sowohl im März als auch im September über das Vorhaben berichtete. Aus seinem Artikel lässt sich auch ablesen, dass nicht immer alles nach Plan lief:

⁷²⁸ White/Fox 1979, S. 2 [Interview].

⁷²⁹ Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 100 [Einzelausst.].

»Carrying artistic concept to performing reality proved troublesome, however. Fox had intended to rig taut piano wire in a cavern beneath the Mission street sidewalk at the site of a razed building between Second and Third streets.

The walls of buildings adjoining the site, he believed, would work as a sounding box. No such luck. The sound proved to be far too faint.

He settled for rigging his musical strings from the steel sidewalk-level doors of an abandoned freight elevator to a large metal sink trundled into place below. »I think it sounds like a motor idling,« Fox said.«⁷³⁰

Wie ein Motor im Leerlauf habe die »Gitarre« demnach geklungen. Eine weitere von Terry Fox berichtete Anekdote ist durch den Zeitungsbericht von Ralph Craib erhalten: »One time when I was down here using this instrument, a man walked over the elevator doors. He walked away and then walked back. He seemed genuinely happy. I could hear him laughing just standing on the doors.«⁷³¹ Terry Fox selbst erinnerte sich so an den Klang seiner »Gitarre« in San Francisco:

»The sound was of a very low threshold, merging with the traffic, and in fact, could only be perceived as vibrating pulses when the metal elevator doorway was stepped or stood upon. Occasionally someone would step on the metal door (resonator) and stop for a moment. If they stepped on the door the piano wire lost tension as the door gave way slightly and so the weight of the person determined the sound. This work was unknown to the above passing public and remained anonymous until, for some reason, the press picked up on it and it made headlines all over the United States. After that people searched and listened in vain for the sound. One acquaintance told me he heard it and stayed for an hour and it was the most subtle and beautiful sound he ever heard. Unfortunately I was not playing the instrument that day.«⁷³²

Den Begriff der Welt größten Gitarre prägte Ralph Craib bereits in seinem Beitrag vom 8. März 1978 im San Francisco Chronicle, in dem er über Terry Fox' Pläne berichtete:

»A young San Francisco artist proposed yesterday to create what might be called the world's largest guitar out of a Yerba Buena redevelopment catacomb South of Market. Redevelopment Agency commissioners decided that his idea was a jolly one and said he could plunk away.

Terry Fox, 34, whose forte is creation of experimental acoustic instruments, plans to use under-sidewalk, man-made caves on Mission street between Third and Fourth streets as the sounding box of a huge stringed instrument.

He will string taut piano wire of varying lengths (and thus of varying tones) across the concrete chambers – formerly parts of basements in buildings that have been razed – and strike the wires with soft mallets to create music.

On the lots Fox proposes to use, buildings remain on three sides and two are four-story buildings with solid brick exteriors, ideal, said Fox, for reflection of sound.

»The sound emitted by the instrument will coincide both in volume and in rhythm with

⁷³⁰ Craib 1978, zit. nach Ausst.-Kat. Berlin/Essen, S. 73 [Einzelausst.].

⁷³¹ TF, ebd.

⁷³² Sound [Text TF], S. 72; [auch in TF, Kommentare 1981].

the normal sounds of the street,< Fox said. >The sound will seem to emanate from the walls of the lot as it is reflected from one wall to the other.<

He hopes, he said, >to interrupt the stream of repetitive thoughts represented by the flow of foot traffic and may effect, in some, a change of focus, or even in a lingering attention, a sense of well-being, no matter how brief or fleeting.< He did not elaborate. [...]

Fox hopes to begin work on his instrument as soon as possible. He must, under agreement with the Redevelopment Agency, be ready to abandon the lot after April 30 if the agency has fill available to cover up the big Mission street hole.

Fox said the San Francisco Art Institute is supporting his project, which should result not only in strange sounds but also in a cleanup of all rubble on the lot.

Even before the first bong had been binged, Fox' music was creating some dissonance. An eviction, it appears, will be necessary. The cavern Fox has selected is now the habitation of an elderly fellow who considers it his home. When a Chronicle photographer appeared at the site yesterday, he put up some rocks threateningly and said he was there >to defend government property.<<⁷³³

In seinem Bericht vom September 1978 zitiert Ralph Craib Terry Fox mit seiner Anekdote über den wunderbaren Klang, den jemand gehört haben wollte – an einem Tag, an dem der Künstler sein Instrument jedoch nicht gespielt hatte. Auch Georg Decristel kommt zu Wort (28. September 1978):

»Terry Fox, who has created sound performances all the way from South of Market to south of Rhine, plinked, bonged and strummed on what might be called the world's largest guitar yesterday.

It sounded something like eight Kawasakis heading up Highway 1, or maybe the sound track of the morning Sopwith Camel patrol over the Western Front. It was not, certainly, even a distant acoustical cousin to Aloha Oe or Sweet Lelani.

And no one on Mission street, high above Fox's big sounding box, a subterranean concrete cavern, seemed to be aware that anything unusual was taking place. That figures. >I had one person come up to me some time ago and say that he had been here on the sidewalk and had listened. He said that the sound was just beautiful,< the artist said. >The only thing was he heard it at a time I was not here.< [...] Fox, 34, demonstrated his sort-of-guitar yesterday and was accompanied at times by Georg Decristel, 41, a Jew's harpist visiting from Innsbruck. >In Austria, I stroll, so I am regarded as either a criminal or a madman,< the visitor said. >At least, I am treated as a criminal and regarded as a madman.<<⁷³⁴

Die ausführlichen Zitate aus den in Tageszeitungen abgedruckten Berichten über die Aktion in San Francisco vermitteln in Verbindung mit Abbildungen und den detaillierten Beschreibungen durch den Künstler ein lebendiges Bild, das das Vergangene in Idee und Ausführung bewahrt. Auch wenn der Klang der Gitarre nicht mehr am eigenen Leib erfahren werden kann, so ist doch das Nachvollziehen des Geschehens in Gedanken ebenfalls ein Vergnügen.⁷³⁵

⁷³³ Craib 1978, S. 70.

⁷³⁴ Zit. nach Ausst.-Kat. Berlin/Essen, 1982, S. 73 [Einzelausst.].

⁷³⁵ Al Wong teilte 2015 begeistert seine Erinnerung an diese und andere Aktionen sowie an den Menschen TF: »[...] I don't know, Terry and I were like two abandoned kids wandering through abandoned buildings making artwork

25. Station: Österreich und Italien, Ende der 1970er Jahre

Aktionen mit Klaviersaiten in Galerien und Kirchenräumen

»After I moved to New York I continued to work with piano wire. I discovered that if a length of wire was rubbed with violin rosin and pulled with the fingers, it would sound the complete harmonic series determined by its length. The quality and tone of the sound depends entirely on its resonator and so acoustic, spatial and material composition of the space begins to determine the sound itself, which is totally unpredictable.

I began a series of experimental performances with the piano wire sound combined with other elements. One of the first was *Wenia Ring* at Galerie Nächst St. Stephan in Vienna.«⁷³⁶

Terry Fox

1979 führte Terry Fox mehrere Aktionen in Italien durch: *Suono con Tensione*⁷³⁷ (Aktion/Installation, Sala Polivalente, Ferrara, drei Klaviersaiten, gestrichen), *Chorda Tympani* (Ex Coop Pittore, Reggio Emilia, zwei Klaviersaiten, gestrichen), *Suono Interno* (Chiesa Santa Lucia, Bologna, zwei Klaviersaiten, gestrichen und geschlagen), *Liquor Contunni*, Centro Arte Calignano, zwei Klaviersaiten gestrichen), *Lago Contunni* (Casa della Studenti, Ravenna, zwei Klaviersaiten, gestrichen). Er wohnte einige Zeit in der Galleria Pellegrino in Bologna und Georg Decristel reiste an: »Georg came because he knew I was there.«⁷³⁸ Ein Jahr zuvor hatten die beiden in der Galleria Pellegrino gemeinsam die Aktion *Strolling Performance* durchgeführt.

26. Station: Bologna, 1979, *Suono Interno*

Die Chiesa Santa Lucia (Abb. 2015)⁷³⁹, eine leer stehende Kirche in einer Nebenstraße in Bologna, entdeckte Terry Fox auf einem Spaziergang durch die Stadt. Mit Hilfe der Galleria Pelegrino gelang es ihm, eine Zugangserlaubnis zu erhalten, so dass er mehrere Wochen dort arbeiten durfte. In der entweihten Kirche (Via Castiglione 36) ist inzwischen die »Aula Magna« der Universität Bologna untergebracht. Um seine Aktion *Suono Interno*⁷⁴⁰ in diesem Kirchenraum stattfinden lassen zu dürfen, hatte Terry Fox die Auflage bekommen, dass das Publikum den Raum nicht betreten würde. Dieses Mal war also die vorgegebene Raumsituation Grund dafür, dass die Zuhörer im wörtlichen Sinne außen vor blieben. *Suono Interno* dauerte drei Tage lang. Je sechs Stunden spielte Terry Fox auf zwei 100 Meter langen Klaviersaiten: »In Italy I did a series of performances with the piano wire. In Bologna, in the ex-church of Santa Lucia, I played a 100 meters long pair of piano wires for 3 days 6 hours a day.«⁷⁴¹

together. It was really fun. I miss him so.«, vgl. Al Wong 2015 [Künstlertext].

⁷³⁶ Im Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982 [Einzelausst.]: »at the Modern Art Gallery in Vienna.«, vgl. Sound [Text TF], S. 72; auch in: Kommentare 1981 [Text TF], zit. nach OL 2000, S. 143.

⁷³⁷ Siehe dazu Osterwold 1999.

⁷³⁸ Schmidt/Fox 2003, S. 51 [Interview].

⁷³⁹ Abb. (Photo: Enzo Pezzi) in: Ausst.-Kat. 2015, S. 123 [Einzelausst.].

⁷⁴⁰ Im Titel der Aktion klingt eine Nähe zu einer anderen in Italien durchgeführten »Situation« an: *Suono con Tensione*. Siehe dazu Osterwold 1999.

⁷⁴¹ Sound [Text TF], S. 72.

Terry Fox erläutert, wie er einen voluminösen Klang in diesem verlassenem Kirchenraum erzeugen konnte – mit einfachsten Mitteln. Er beschreibt jedoch auch den visuellen Reiz, den die zwei parallelen Linien (die Klaviersaiten) erzeugten, blickte ein Passant durch das Loch in der Kirchentür ins Innere der Kirche (Abb. 2015)⁷⁴²:

»In 1979 I obtained permission to use the ex-church of Santa Lucia in Bologna for a three-day performance. The church was totally empty and abandoned for years. Since one of the conditions for this permission was that no one other than myself was to be allowed inside the structure, I resolved to use an eye-sized hole in a door as the central point of my performance. I found a wooden covering over a hole in the floor that led to the crypt. This covering was very resonant and directly in line with the hole in the door, which was also extremely resonant. I swept a path in the bird droppings between the door and the crypt cover and then stretched two parallel piano wires between them, approximately 100 meters long. When one peered into the hole in the door from outside the church, two lines could be seen diminishing to a point, like a diagram in simple perspective. The heavily rosined wires were played by stroking and pulling them gently with the fingers. The sound produced was very voluminous and could be heard from the street. The words *Suono Interno* were chalked on the outside of the door with an arrow pointing to the eye-hole so that passersby, attracted by the sound, could peer in and discover its source. I played the wires six hours a day for three consecutive days.«⁷⁴³

Terry Fox erinnerte sich an anderer Stelle an das Prinzip seiner ›Instrumente‹, deren Klangkörper allein aus den Räumen bestand; die Kirche in Bologna hatte aus seiner Sicht besonders herausragende Klangqualitäten:

»The wires are an instrument without any sound-box. Only the wires. The sound box would be constituted by the walls of the places where the wires would be attached to...[...] I had incredible spaces where the whole building was resonant. I remember the church in Bologna, which was just excellent.«⁷⁴⁴

Dass *Suono Interno* zu den bekanntesten Aktionen von Terry Fox zählt, ist auch durch die eindrückliche photographische Dokumentation durch Enzo Pezzi zu begründen.

⁷⁴² Abb. (Photo: Enzo Pezzi) in: Ausst.-Kat. 2015, S. 284 [Einzelausst.].

⁷⁴³ *Suono Interno* [Text TF], zit. nach OL 2000, S. 147/149.

⁷⁴⁴ Schröder/Fox 1999, in: OL 2000, S. 207 [Interview].

27. Station: Gallignano, 1979, (Ohne Titel) • Das Werk als Anekdote

Eine Aktion/Situation, die Terry Fox nach eigener Aussage besonders genoss, fand in einem kleinen italienischen Bergdorf statt, rund 15 Kilometer von der Hafenstadt Ancona (italienische Adriaküste, Region Marken) entfernt: in Gallignano.

Die hölzernen Vorder- und Hintertüren der Dorfkirche – rund 50 Meter Distanz sollen zwischen ihnen gelegen haben – wählte er, um ähnlich wie in Bologna zwei Klaviersaiten durch den Raum spannen zu können:

»The most enjoyable for me was a performance in a small hilltop village of 100 people, Gallignano, near Ancona. I stretched a pair of piano wires from the wooden door of the ex-church of the village to the wooden backdoor, about 50 meters.«⁷⁴⁵

Dieses Werk ohne Titel, ohne dokumentarische Photographien, ohne Audio- oder Videoaufnahmen, hat sich allein durch die Erzählung des Künstlers erhalten, und zählt dennoch zu den eindrücklichsten unter den Aktionen von Terry Fox:

»The entire population of the village assembled and listened respectfully to the sound. After the performance, a local man repeated it, mirroring my gestures but instead of touching the wires, he made a duplication of the sound with his mouth. He passed up and down the wires in imitation of my gestures and when he was finished, received the same applause I had.«⁷⁴⁶

Fernab der Kunstwelt fand Terry Fox ein Publikum, das seinen Klängen »respektvoll« lauschte. Dass ein Dorfbewohner seine Aktion nachahmte, und dabei die Klänge der Klaviersaiten mit seinem Mund imitierte, war – wie ein anderer Bericht des Künstlers nahelegt – nur *eine* der Reaktionen. Nach der zweistündigen Aktion habe er sein Tun erläutert und im Anschluss hätten alle Anwesenden die Klaviersaiten bespielt (»they all played the wires«). Am nächsten Tag seien zudem Schulkinder mit einem Bus zur Kirche gebracht worden, und die Aktion begann erneut:

»I made a performance in Italy in a very, very small village, not even a grocery store there. But they had a little church and I strung the wires from the frontdoor to the backdoor and all the people came: the grandmother with a chicken under her arm, babies and no one know anything about art. I made the performance for two hours. Afterwards I explained how it worked and then they all played the wires. Next day, they sent a whole bus of schoolkids and we did it again. It was so much different than just to do a performance.«⁷⁴⁷

So unscheinbar dieses ›Werk‹ auf den ersten Blick sein mag, so schlüssig wirkt die Begeisterung des Künstlers, erinnert man sich an seine Kooperationen mit einem Obdachlosen und Straßenmusikern oder an seine *Children's Tapes* (1974), deren ›Zielgruppe‹ zunächst Kinder waren. Dass das Publikum derart sensibel und begeistert auf seine Aktion einging, war wohl eine jener Situationen, die der Künstler zu erzeugen suchte. Der Begriff des Meisterwerkes klingt in der Beschreibung einer Aktion Ende der

⁷⁴⁵ Sound [Text TF], S. 72f.

⁷⁴⁶ Ebd.

⁷⁴⁷ Martins/TF 1983, S. 54 [Interview]. Die Aussage, dass es sich um eine kleine Dorfkirche gehandelt habe, scheint den Angaben zu einer Distanz von 50 Metern zwischen Ein- und Ausgang zu widersprechen, konnte jedoch bisher nicht näher überprüft werden.

1970er Jahre unpassend, doch war die namenlose Aktion in Galignano ein solches, folgt man den Beschreibungen von Terry Fox. Eine andere Perspektive auf die Aktion ist nicht dokumentiert; Kunstkritiker waren fernab der Kunstwelt, wie die Quellenlage vermuten lässt, nicht im Publikum. Selbst wenn Terry Fox' Beschreibung des Ereignisses zu positiv ausgefallen sein sollte, ist dennoch das Wort des Künstlers in diesem Fall von ähnlicher Bedeutung wie das Werk selbst: Die Dorfbewohner konnten die Aktion erleben, der ›Betrachter‹ ist zunächst ein ›Zuhörer‹. In einem weiteren Schritt wird der ›Betrachter‹ durch die Geschichte über die Aktion zum ›Leser‹. Die Sprache ist das entscheidende Medium, um das Werk zu sichern; das war Terry Fox bewusst.

VII. Weiter sammeln? Weiter erzählen?

Verantwortung ›Werkverzeichnis‹ • Anekdotisches bewahren

Der Kern der Kunst von Terry Fox war Kommunikation. Meine Forschung zu seinem Werk verfolgte den Ansatz, in diese Kommunikation einzutauchen und sie fortzuführen. Die exemplarische Auswahl der Werke und Stationen war am Ziel orientiert, die Entwicklung des Werkes, die biographischen Parallelentwicklungen und die begrifflichen Definitionen zurückzuverfolgen. Mit Begriffen, die zunächst vielleicht zu einfach (*Aktion, Objekt, Ausstellung*) und unentschieden (z.B. *Aktion/Ausstellung*) wirkten, sollte dabei deutlich werden, dass das Werk eine solche Schlichtheit der Theorie und Flexibilität der Kategorien einfordert.

Den Abschluss meiner Forschung zu Terry Fox verbinde ich mit der Anregung, dass den Geschichten in und um sein Werk herum in Zukunft weitere Aufmerksamkeit zuteilwerden wird. Erst durch eine Aufwertung des Erzählerischen wird ein Verzeichnis der Werke sinnvoll. Ohne eine begleitende Narration, wie Terry Fox sie selbst entworfen hat, verschließen sich basal dokumentierte Werkdaten langfristig.

Als Beleg für die Qualität des Anekdotischen sei auf ein letztes exemplarisches Objekt aus dem Nachlass hingewiesen: ein sieben Minuten dauerndes Filmdokument, das 2008 in Kooperation mit seiner Frau Marita Loosen-Fox (Kamera) entstand, und dem inzwischen der Status als Werk zugesprochen wird. *Window Tapping*⁷⁴⁸ zeigt den Künstler bzw. seine Hand, mit der er einer denkbar einfachen Tätigkeit nachgeht: Terry Fox trommelt gegen die Glasscheibe des Wohnungsfensters. Doch das Einfache bekommt einmal mehr eine Konzentration und Präzision, so dass es alles andere als eintönig ist, ihm dabei zuzuschauen und ihm vor allem zu lauschen. 2018 wurde *Window Tapping* erstmals in einer Publikation vorgestellt und als sein letztes Werk bezeichnet:

»Wir sehen seine an die Fensterscheibe klopfenden Fingerspitzen der rechten Hand. Draußen schemenhaft der Hinterhof, von dem das Glas verbindend trennt. Das Klopfen ist nicht beiläufig, nicht nervös. Es ist ein bewusster Akt und dementsprechend kraftvoll, bestimmend. Doch da wo sich eine Regelmäßigkeit einstellen könnte, verweigert sich Fox; denn es gilt das tröstliche Einverständnis des Rhythmischen zu vermeiden.«⁷⁴⁹

Am Ende eines Lebens zwingen Krankheit oder Schwäche den Menschen häufig sich zu reduzieren, alles wegzulassen, was noch mehr belasten würde, als es Leib und Geist ohnehin schon tun. Terry Fox übte sich ein Leben lang in Reduktionen. Dass er für sein letztes Werk kaum⁷⁵⁰ etwas benötigt, ist bezeichnend für diese Haltung.

Film-*Material* lässt sich jedoch leichter der Status eines Werkes zuordnen, als sprachlich Überliefertem. Eine *Werk-Anekdote* ist im Gegensatz zur künstlerischen Idee in der Konzeptkunst eng mit dem gesprochenen Wort verknüpft. Es handelt sich um eine Art immaterielles *Objet trouvé* der Alltagskommunikation.

⁷⁴⁸ TF, Marita Loosen-Fox *Window Tapping*, Video, 7 min., Estate of Terry Fox, Köln, vgl. The eye 2018, S. 19 (Abb., Videostill).

⁷⁴⁹ Glasmeier/Meyers/Seiffarth 2018, S. 18.

⁷⁵⁰ Zum Begriff des *Kaum* im Zusammenhang mit dem Werk von Terry Fox siehe Glasmeier 2016a.

Im Zuge von *Oral History* und der Aufwertung der narrativen Qualitäten der Künstlertexte, speziell für die Aktionskunst, setzen sich diese Geschichten in der Erinnerung fest – zunächst bei einzelnen Autoren. Ich plädiere dafür, sie auch im Rahmen von Werkverzeichnis-Projekten zu dokumentieren und die mündliche Tradierung ebenso ernst zu nehmen wie formale Werkdaten. Beispielsweise hat ein Vorhaben, das Terry Fox nicht mehr realisieren konnte und das damit zu einer letzten Idee wurde, die Zeit dennoch überdauert, in Form einer reinen Anekdote, berichtet von Bernd Schulz 2008:

»Man sollte bei diesem so menschenfreundlichen Mann besser an eine Arbeit denken, wenn man ihn schon politisch nennen will, die er kurz vor seinem Tod als Edition für die Galerie Block geplant hat: eine Heilsalbe nicht für die Wunde, sondern für das Messer. Terry hat damit eine Idee von Joseph Beuys aufgegriffen, der, als beide zusammen 1970 eine Performance in Düsseldorf machten, zu ihm sagte, als er mit einem Messer hantierte: ›Wenn Du Dich schneidest, dann musst Du das Messer verbinden.«⁷⁵¹

Auch wenn sich die Frage, ob eine Anekdote ein Einzelwerk sein kann, wohl noch nicht bzw. noch nicht allgemein beantworten lässt, ist das Feld des Anekdotischen als Teil eines Gesamtwerkes anzuerkennen – gerade für eine Bewahrung von Aktionskunst. Diese narrativen Komponenten von Werkverzeichnissen gilt es zu stärken. Verschiedene humorvolle und subversive Geschichten um Terry Fox und sein Werk herum, begegneten mir in Gesprächen mit seinen Freunden und Kollegen. Es könnte lohnenswert sein, auch diese künftig aufzuschreiben, nochmals nachzufragen, wie das genau war, als Terry Fox in ein Hemd, das ihm geliehen wurde, bevor er es wieder an seinen Besitzer zurückgab, seine Signatur stickte, wann und wie er Gabeltricks unter dem Tisch bei einem Abendessen vorführte, weshalb er Dollarscheine aufaß und wieso ein enger Freund ihn, bei gleichzeitig größter Wertschätzung, als Lügner bezeichnete.

Erlaubt man den Anekdoten und Geschichten um die Werke herum (wieder) einen Platz in den Lebenswerkbeschreibungen von Künstlern einzunehmen, rückt auch das Thema der Künstlerbiographien näher. Karin Hellwig stellte bereits 2005 klar:

»Eine theoretische Auseinandersetzung mit der Biographie hat seit den Debatten zwischen 1900 und 1925 bei den Kunsthistorikern nicht mehr stattgefunden. Abgesehen von vereinzelt Bemerkungen, in denen es um Kritik am biographischen Verfahren ging, gab es kaum neue, über die Kritik Wölfflins hinausgehende Gedanken zu der verbreiteten Darstellungsform. Die Beschäftigung mit den Möglichkeiten innovativer biographischer Ansätze für die Kunstgeschichte des 21. Jahrhunderts steht also noch aus.«⁷⁵²

Renate Berger schrieb nur ein Jahr später, »die moderne Biographie« sei »längst avancierter als ihre Kritiker«: »Es hat sich herumgesprochen, dass Biographie Konstruktion sein muss, die Subjektivität der beschriebenen und der beschreibenden Person in ihrer jeweiligen Zeit spiegelt und von der Auflösung der Gattungsgrenzen profitiert.«⁷⁵³ Es hieße nun also – von Giorgio Vasari bis zu neuesten biographischen Forschungsansätzen – ein weiteres kunsthistorisches Feld zu betreten.⁷⁵⁴

⁷⁵¹ Schulz 2018 (2008), S. 112f.

⁷⁵² Hellwig 2005, S. 189.

⁷⁵³ Berger 2006, S. 499.

⁷⁵⁴ So wäre die Thematik einer wissenschaftlich fundierten Künstlerbiographie als Zukunftsprojekt weiterzudenken.

»Der Einzelne, richtig verstanden, ist eine ganze Welt, die sich nicht ausschöpfen lässt«⁷⁵⁵, fasst Rüdiger Safranski die Herausforderung des biographischen Schreibens zusammen. Gerade dem Ziel der Wissenschaft, das Allgemeine greifbar zu machen, widerspricht das eigenwillige Werk von Terry Fox vehement: »Tatsächlich [...] ist das Werk nicht nur eine Anspielung, ein Reflex des Lebens, sondern eine Steigerung – ins Objektive, Symbolische, Imaginäre, Gelungene«.⁷⁵⁶

Kritischer Künstlergeist • Wankende Begriffe

»I don't care to name it anything.«

Terry Fox

Von höchst persönlichen Erfahrungen ausgehend gelang es Terry Fox, universelle Werke zu schaffen, deren Wirkung weit über das Persönliche hinausging. Seine besondere Leistung liegt unter anderem darin, dass ihm dies auch mit seinen Aktionen gelungen ist. Denn die Aktionskunst ist besonders anfällig für egozentrische Ausprägungen künstlerischer Ausdrucksformen, wie Thomas Albright bereits in den 1970er Jahren spitzzüngig feststellte. Doch sieht der Kritiker in seinem Wettern gegen ›prozessuale‹ und ›performative‹ Body Art das Werk von Terry Fox als rühmliche Ausnahme an:

»On the surface, Fox's work falls within the fashionably far-out genre of ›process,‹ ›body‹ or ›performance‹ art. All too often, the outpourings from this school turn into narcissistic exercises in autistic theater by artists about whose personalities or psyches most of us couldn't care less. Fox, however, has forged a uniquely compelling form of his own which brings together art and personal experience in the most forceful manner since abstract expressionism.«⁷⁵⁷

Seine eigene kritische Haltung der Kunst gegenüber formulierte Terry Fox angesichts der viel gerühmten documenta 5 in Kassel besonders deutlich:

»Very negative exhibition ... Wiley and Oldenburg are two pluses here ... The art of the insane was pure exaltation and was the only thing in the entire exhibition that really moved me. I am really sick of modern art, in fact I don't like much of anything done since the decline of painting and sculpture in the 1300's, with a few exceptions [...].«⁷⁵⁸

Die Begriffe, die Terry Fox selbst, die Kuratoren seiner Ausstellungen und Kunstkritiker zur Umschreibung seiner Aktionen gewählt haben, wandeln sich im Laufe der Jahrzehnte: *manifestations*, *art performance*, *studio performance*, *total environment* oder *situation* um nochmals einige zu nennen. Den übergeordneten,

⁷⁵⁵ »Die Wissenschaften gewöhnen uns an den Umgang mit Abstrakta, Kollektivbegriffen, Statistiken, Gesetzen, Strukturen. Sie halten am Individuellen das fest, was zu einem allgemeinen Befund passt oder aus dem sich ein allgemeiner Befund ergibt. Zielpunkt ihrer Beschreibungen und Erklärungen ist immer etwas Allgemeines.«, Safranski 2014, unpag.

⁷⁵⁶ Ebd., unpag.

⁷⁵⁷ Albright 1973, unpag.

⁷⁵⁸ TF an Carol Lindsley und Brenda Richardson (1972), zit. nach Richardson 1973, unpag.

›erweiterten‹ Begriff der *sculpture* nicht zu vergessen, dessen Kategorie im Bezug auf jüngere Phänomene der Gegenwartskunst einmal mehr analysiert werden müsste.⁷⁵⁹ Bezeichnungen wurden für Terry Fox selbst vor allem dann wichtig, wenn es darum ging, sich von Kategorisierungen abzugrenzen. Auf die Frage, aus welchem Impuls heraus er zur Kunst in Aktion gekommen sei, antwortete Terry Fox in einem Interview:

»My original impulse in 1968/69 had to do with the media – that it was so false: lying about the Viet-Nam-War and everything. You couldn't believe anymore and I thought a direct action is much stronger. If you do something in front of people it's so direct, it's a form of communication which wasn't happening then. When I was painting the problem for me was that you put everything that you think of into the painting. And that didn't work for me because then somebody comes in and they just look at it and say: ›Oh, I like that because the colours are pretty‹. I mean, you are not really communicating to people. Performance is more direct.«⁷⁶⁰

Den Satz der Interviewerin »You rather name your performances ›situations‹..« unterbrach Terry Fox mit den Worten:

»I don't care to name it anything. Performance has changed a lot, now it often means something so much similar to theatre. I think ›performance‹ is no good, ›situation‹ is much closer to the truth. What I do: it's only this situation. It's not a performance of something, it's a situation. It's like a traffic-accident, it's something that's actually happening right now to be made and finished.«⁷⁶¹

Ein Anliegen meiner Forschung zu Terry Fox war es, dem Künstler die begriffliche Autorität über sein Werk nicht abzusprechen, sondern seine Begriffswahl über die Jahrzehnte zu verfolgen. Um abschließend auf den von Terry Fox favorisierten Begriff der Situation zurückzukommen: *Situation* ist in seinem Werk keineswegs nur die *Aktion*. Auch *Objekt* (dreidimensionale Werk, Zeichnung, Buch, Audio- oder Videoarbeit) und *Ausstellung* sind in einem erweiterten Sinne als Situation zu verstehen. In all seinen vielfältigen ›Werken‹ tritt *etwas* in direkte Kommunikation mit dem jeweiligen Raum bzw. Ort und mit mindestens einem in Bewegung versetzten Subjekt (dem Künstler und ggf. seinem Publikum) – im Nachhinein unter Umständen gedanklich und in narrativer Form.⁷⁶²

⁷⁵⁹ So bewarb das ZKM Karlsruhe 2019 seine Ausstellung zu moderner und zeitgenössischer Skulptur mit den Worten: »Die letzte Ausstellung, die sich umfassend mit der Frage ›Was ist moderne Skulptur?‹ beschäftigt hat, fand 1986 im Centre Georges Pompidou in Paris unter dem Titel ›Qu'est-ce que la sculpture moderne‹ statt. Die Ausstellung ›Negativer Raum‹ im ZKM | Karlsruhe hebt den Speer dort auf, wo ihn das Centre Pompidou fallen ließ.« Die Ausstellung zielt darauf ab, »die Beziehungen von Skulptur und Raum dezidiert vom Raum aus zu denken. Alle Exponate thematisieren das skulpturale Phänomen in Relation zu vielfältigen Raumvorstellungen: Freiräume, Um-, Hohl- und Zwischenräume, Spiegel-, Licht- und Schattenräume, virtuelle Datenräume etc. Die Ausstellung bietet einen umfassenden Überblick zur Kunst der Skulptur, die entgegen der traditionellen Definition der Kontur, Leere und Levitation verpflichtet ist: leicht statt schwer, nicht voll doch leer, geöffnet statt geschlossen, diaphan statt dicht, luftig und licht.«, <https://zkm.de/de/ausstellung/2019/04/negativer-raum> (7. August 2019). Dieser kuratorische Ansatz ließe sich nicht nur für TF' Werk überprüfen.

⁷⁶⁰ Martins/Fox 1983, S. 53 [Interview].

⁷⁶¹ Ebd., S. 55.

⁷⁶² Nochmals wäre auch hierzu Carlo Ginzburgs Methode der Mikrogeschichte heranzuziehen, um herauszufinden, ob die Situationen, die Terry Fox schuf, nach jenen »Formen von Wissen« verlangen, »die an die tägliche Erfahrung oder genauer: an alle Situationen gebunden sind, in denen Einzigartigkeit und Unersetzbarkeit der Faktoren in den Augen der betroffenen Personen entscheidend sind.« Carlo Ginzburg führt am Ende seiner *Spurensicherung* weiter aus: »Irgendjemand hat einmal gesagt, daß die Verliebtheit eine Überbewertung unwesentlicher Unterschiede zwischen einer Frau und den anderen (oder einem Mann und den anderen) sei. Doch das gilt auch für Kunstwerke oder Pferde. In solchen Situationen erscheint die elastische Härte [...] des Indizienparadigmas als unzerstörbar. Es handelt sich hier um Formen eines tendenziell stummen Wissens – und zwar deswegen, weil sich seine Regeln nicht dazu eignen, ausgesprochen oder gar formalisiert zu werden. Niemand erlernt den Beruf des Kenners oder

Was ist ein Werk? ›Verzeichnen‹ zwischen Mikrogeschichte und Datenbanken

Die Konstruktion eines Gesamtwerkes durch ein Werkverzeichnis ist ein höchst verantwortungsvolles Unterfangen. Ein Verzeichnis eignet sich im Fall von Terry Fox vor allem für den internen Gebrauch durch Spezialisten und Nachlassverwalter. Erst durch die Aufbereitung des Materials im Zusammenspiel mit Text, Bild und langfristig auch mit digitalisierten Ton- und Film- bzw. Videoaufnahmen wäre ein beschreibender und vielschichtiger Werkkatalog denkbar, der über Spezialistentum hinausgehen dürfte. Auch Peter J. Schneemann blieb erfolglos bei seiner Suche nach Formen einer »erweiterten« Dokumentation von Kunst, die

»keine Hierarchie mehr kennt; eine Dokumentation, die nicht nur Objekte, sondern auch Ereignisse berücksichtigt, die nicht nur einen Autor benennt, sondern Interaktionen als Phänomen beschreibt; eine Dokumentation schliesslich, die Künstlertexte nicht nur als Quellentexte der Intention auffasst, sondern als Kommunikationsmedium, das mit anderem Quellmaterial in Beziehung zu setzen ist.«⁷⁶³

Obwohl die folgende Einschätzung bereits aus dem Jahr 2004 stammt, so ist sie nach wie vor, allgemein gesprochen, aktuell:

»Die Dokumentation wird um so potenter, je breiter sie ist und je resistenter sie sich gegenüber frühzeitig projektierten Ergebnissen erweist, die den zu dokumentierenden Einzelaspekten Wertigkeiten verbindlich und endgültig zuschreiben. Es ist die Rede von Dokumentationsmodellen, die so transparent und offen sind, dass sie spätere, neue Fragestellungen zulassen. Sucht man nach Beispielen, in denen die kunsthistorische Dokumentation einen solchen Systemgedanken aufgreift, ist man ernüchtert. Herkömmliche Inventarisierungs- und Datenbankstrukturen versagen hier immer noch kläglich.«⁷⁶⁴

Peter J. Schneemann fand in den Konzepten der Kunst-Inventarisierung nicht die variablen Möglichkeiten zur Dokumentation, die er suchte. Stattdessen wurde er in einem Bereich fündig, der ›Aktionen‹ untersucht, die keine künstlerische Freiheit zulassen: in der Kriminologie.⁷⁶⁵ Und dennoch kann nicht oft genug betont werden, dass es durchaus statische Objekte im Werk von Terry Fox gibt. Es ist erstaunlich, dass gerade dieser Werkkomplex in der Rezeption lange vernachlässigt wurde, obwohl schon in den 1970er Jahren zahlreiche Objekte im Sinne von Zeichnungen, Drucken, Videos und dreidimensionalen bis raumgreifenden Werken entstanden. Die Aktionen und ›Situationen‹ hingegen müssten als ›Ereignisse‹ verstanden und dokumentiert werden. Und damit ist das Werk von Terry Fox keinesfalls eine Ausnahme.⁷⁶⁶ Es könnte dennoch

Diagnostikers, wenn er sich darauf beschränkt, schon vorformulierte Regeln in der Praxis anzuwenden. Bei diesem Wissenstyp spielen unwägbara Elemente, spielen Imponderabilien eine Rolle: Spürsinn, Augenmaß und Intuition.«, Ginzburg 2011, S. 49.

⁷⁶³ Schneemann 2004, S. 300f.

⁷⁶⁴ Ebd.

⁷⁶⁵ »Eine Software, die von umfassender ›Beobachtung‹ ausgeht und Befunde in ein ›Netzwerk‹ [...] zu stellen vermag, ist bezeichnenderweise von Kriminologen entwickelt worden [...]. Die Firma ›i2 Ltd‹ entwickelt seit 1990 in Cambridge Software, die für die Sammlung von Indizien und zur Analyse einer ›Szene‹ Ereignisse, Protagonisten, Werkzeuge und Motivationen miteinander verknüpfen kann.«, ebd., S. 301.

⁷⁶⁶ »Nicht nur die Concept Art legt es nahe, Kunstwerke weniger als Objekte, sondern mehr als Ereignisse zu denken; als Ereignisse, die in einem Bezugssystem von Örtlichkeit, Zeugen, Instrumentarien, Kommunikation und Komplizenschaft ›abgebildet‹ werden können. Dabei kann auf die folgenreiche Beschränkung einer hierarchischen Gliederung der Daten verzichtet werden, weder der Autor noch die Chronologie müssen absolut gesetzt werden. Auf einer zusätzlichen und notwendigen Reflexionsebene werden der Ursprung und die Bedingungen des Sammelns von

auch vielversprechend sein, Anregungen aus ›fachfernen‹ Bereichen zu berücksichtigen, womöglich auch aus Richtung kriminologischer Fiktion, bei der *Ereignisse* auf unterschiedlichen Zeitebenen zu (re-)konstruieren sind.⁷⁶⁷ Zugleich stellt sich jedoch die Frage, ob eine solch umfassende Dokumentation in digitaler Form nicht den Ansätzen der Künstler in den 1970er Jahren diametral entgegen stünde: Warum etwas minutiös und multimedial dokumentieren, was für den Moment gedacht war? Genügen die präzisen Beschreibungen von Terry Fox nicht, um im Zusammenspiel mit anderen verfügbaren Informationen und weiterführenden Gedanken jeweiliger Autoren ›ereignisreiche‹ Essays zu verfassen?⁷⁶⁸ Welchen Mehrwert hätte man durch den Einsatz komplexer relationaler digitaler Systeme? Und für wen? Nach wie vor wären auch Verfasser, ›Dokumentierende‹, an diesem Prozess beteiligt, der sich nicht durch maschinelle Intelligenz ersetzen ließe und diverse Perspektiven vereinen müsste:

»Die Verbindungen zwischen den Evidenzfragmenten und Indizien sind jeweils Arbeitshypothesen eines Individuums, das selbst in den Prozess, etwa durch seine Wertvorstellungen, eingebunden ist und sich über seine Mutmassungen, Projektionen und Vorurteile Rechenschaft ablegen muss. Dem Dokumentierenden wird ausserdem deutlich, dass die Ausgrenzung von Evidenz ebenso folgenreich ist wie die Annahme zusätzlicher Informationen.«⁷⁶⁹

So hat Terry Fox' Werk, als Mikrokosmos betrachtet, ein Potenzial für neue Forschungsansätze, das in (mikrogeschichtlichen) Studien produktiv genutzt werden könnte. Denn das »Störpotential« der Details seines Werkes ist immens und das »Erklärungsmodell«⁷⁷⁰ Werkverzeichnis wird durch seine Werke und Aussagen gleichermaßen irritiert.⁷⁷¹ Aus den Diskursen um die Mikrogeschichte⁷⁷² ließe sich Terry Fox als exemplarischer Fall und seine Einzelwerke in Einzelstudien in Richtung von Makroebenen weiter untersuchen.⁷⁷³

Daten transparent. Endlich würde es möglich, die gesellschaftlichen Prozesse in ihrer Konstituierung eines ›Werkes‹ in die Dokumentation gleichberechtigt zur Geste des Künstlers aufzunehmen. Endlich würde es möglich, Kommunikationsmedien der künstlerischen Intention, wie etwa das Interview, als eine Quellengattung mit ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten differenziert anzuzeigen.«, ebd.

⁷⁶⁷ So könnte zum anregenden Vergleich die TV-Serie *Endeavour* herangezogen werden. Selbst Sprachrätsel spielen in diesen seriellen britischen Kriminalfilmen der Gegenwart eine präzente Rolle. Doch zeigen sich auch die Grenzen der Vergleichsmöglichkeiten, zielen doch die Bemühungen eines Inspektors zwingend auf der Rätsel Lösung ab – im Gegensatz zu denjenigen von Terry Fox. Vgl. beispielsweise *Endeavour*, Episode I, Folge 2 (»Fugue«), ITV 2013.

⁷⁶⁸ Vgl. die Beiträge in: *The Eye* 2018.

⁷⁶⁹ Schneemann 2004, S. 301f.

⁷⁷⁰ Denn nach Uwe Wirth kommt dem »›unscheinbaren Detail‹ [...] insofern eine Schlüsselfunktion zu als ihm im Rahmen kulturwissenschaftlicher Forschungsinteressen – durch eine Neu-Ausrichtung der Aufmerksamkeit auf die Mikrostrukturen des Wissens – die Kraft zugesprochen wird, Erklärungsmodelle zu irritieren, zu korrigieren oder gar zu revolutionieren. Dabei wird das Detail zum Nukleus einer ›lokale[n] Theorie‹, die das Potenzial hat, globale Theorien zu verändern. Es geht also, mit anderen Worten, darum, das ›Störpotential‹ des Details produktiv zu machen.«, Wirth 2008, S. 12f.

⁷⁷¹ Es konnte im Rahmen der vorliegenden Studie zwar noch nicht revolutioniert werden, doch scheint ein Weg in Richtung Narration gangbar zu sein.

⁷⁷² Unter der Unterüberschrift »Die Welt im Kleinen« unternahm das Magazin *Spektrum* den Versuch, einer kurzen Erklärung: »Die Mikrogeschichte ist ein geschichtswissenschaftlicher Ansatz, bei dem überschaubare Untersuchungseinheiten wie Dörfer, kleine Institutionen oder einzelne Akteure untersucht werden. [...] Im Zentrum der mikrohistorischen Perspektive steht nicht das historische Detail an sich. Anhand der genauen Betrachtung einer kleinen Einheit werden Aussagen über größere Zusammenhänge in der Geschichte getroffen. [...] Mikro- und Makrogeschichte sind keine komplementären Teile einer ›Gesamtgeschichte‹. Die meisten Mikrohistoriker gehen davon aus, dass diese Ebenen nicht unterschieden werden können. Die Studien lassen sich aber deutlich von synthetischen Gesamtüberblicken abgrenzen.«, vgl. Landwehr/Mocek/Ulbricht 2010, S. 54.

⁷⁷³ Angelika Epples Ansatz »Mikrogeschichte und Globalgeschichte« zu verbinden, enthält auch Hinweise auf mikrogeschichtliche Forschung vor Carlo Ginzburg: ein »häufig von Frauen verfasster Teil der Geschichtsschreibung«, die auch Alltagsgeschichten einschloss. Epple 2012, S. 39.

Kollektive Arbeitsprozesse • Skulpturale Postproduktion

Die subtilen Aktionen von Terry Fox verlangen nach Beschreibungen.⁷⁷⁴ Die Lebens/Werk-Beschreibung zu den 1960er und 1970er Jahren sollte im Zusammenspiel mit einer kommentierten Bibliographie einen ersten Entwurf formulieren, der auch auf das Gesamtwerk des Künstlers ausgedehnt werden könnte. Die Fokussierung auf die Werkentwicklung bis zum Ende der 1970er Jahre machte eine Analyse der Begriffsentwicklungen möglich. So unerforscht wie das Werk von Terry Fox zu Beginn meiner Recherche war, so wichtig schien es, den Protagonisten zu Wort kommen zu lassen.⁷⁷⁵ In einem nächsten Schritt könnte die Zahl der unterschiedlichen Stimmen zu seinem Werk weiter ausgeweitet werden.⁷⁷⁶ Wie schwierig es im Fall von Terry Fox ist, etablierten wissenschaftlichen Kategorien zu folgen, strukturelle und kuratorische Muster⁷⁷⁷ zu bilden, haben alle bisherigen posthum stattgefundenen Ausstellungen gezeigt. Eben diese Herausforderung begleitete auch meine Auseinandersetzung mit seinem Werk. So wollte ich neben produktiven Ergebnissen auch die Schwierigkeiten in der Erfassung dieses künstlerischen Gesamtwerkes thematisieren, die mit der Problematisierung des Mediums Werkverzeichnis einhergingen. Folgende Gedanken von Wolfgang Ullrich fassten die brisante Problematik 2015 treffend zusammen:

»Wenn ein Kunsthistoriker einen Catalogue raisonné eines Künstlers aus dem 18. oder 19. Jahrhundert zusammenstellt, also sämtliche Werke dieses Künstlers erfasst, wird er keine Schwierigkeiten haben, zu bestimmen, was dazugehört und was nicht. Doch ist es ungleich schwerer, ein Werkverzeichnis für einen Künstler aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts anzufertigen. Man denke nur etwa an Joseph Beuys und seinen ›erweiterten Kunstbegriff‹. Über Fragen des Nachlasses gibt es hier sehr viel Streit! Werk oder nicht? [...] Man sieht an diesem Beispiel: [...] wer über den Nachlass eines Künstlers verfügt, hat auch die Kontrolle darüber, was eigentlich zu dessen Werk gezählt werden darf und was nicht. Es lässt sich sehr restriktiv oder sehr großzügig damit umgehen, je nach Werkbegriff oder pekuniärem Interesse. So oder so hat man es dann mit einer posthumen Werkproduktion bzw. mit einer Postproduktion zu tun.«⁷⁷⁸

Eine solche »Postproduktion« oder (im Fall von Aktionen/Performances/Situationen) evtl. besser ›Postdokumentation‹ ist nur als langfristiges Unterfangen denkbar. Dass Wolfgang Ullrich einen Begriff aus der Filmindustrie wählt, betont den Aspekt der Arbeit in Kooperationen. Produktive Zusammenarbeit kann jedoch nur gelingen, wenn sich alle Seiten ihrer eigenen Interessen bewusst werden und die Perspektiven des jeweiligen Gegenübers mitdenken. Denn in jedem Schritt der wissenschaftlichen ›Postdokumentation‹ treten Herausforderungen zu Tage.

⁷⁷⁴ So stellt Beate Eickhoff 2015 fest: »In seinen Performances hat Terry Fox zumeist die Sprache vermieden, denn sie sollten rund um die Erde verständlich sein [...]. Zwar haben längere Texte in seinem Werk von Anfang an durchaus eine Rolle gespielt, insofern als er seine wortlosen Performances sehr sachlich und genau beschrieben hat, – was letztendlich eine Vergegenwärtigung heute überhaupt erst ermöglicht.«, Eickhoff 2015, S. 186.

⁷⁷⁵ Auch wenn Peter J. Schneemann kritisch konstatiert: »Noch immer sind die Koordinaten der kunsthistorischen Dokumentation zu stark auf die Protagonisten, ihre Aussagen und ihre Werke beschränkt, die mit dem Zauberwort der Intention aufeinander bezogen werden.«, Schneemann 2004, S. 296.

⁷⁷⁶ »Die Kategorie der Protagonisten ist zu erweitern – hin zu den Kritikern, den Händlern und Rezipienten. Der Ort des Kunstwerkes, vom Atelier über die Galerie bis hin zum Museum, gehört gleichberechtigt in die Dokumentation.«, so Peter J. Schneemann, ebd., S. 297. Es überrascht, dass Alltagsräume als Orte von Kunst in dieser Aufzählung noch immer fehlen.

⁷⁷⁷ Siehe dazu über TF hinausführend Bündge 2015.

⁷⁷⁸ Ullrich 2015, S. 32.

Die Widersprüche, mit denen in Verhandlungen um das Bewahren und ›Wiederbeleben‹ umzugehen ist, konstatiert auch Wolfgang Ullrich:

»Einerseits folgt man noch einem hehren Begriff von Kunst, wonach diese Ewigkeitswert besitzt und idealerweise in einer musealen Umgebung dauerhaft bewahrt wird, andererseits hat der erweiterte Kunstbegriff dazu geführt, dass vieles situationsbezogen, spontan, reaktiv, ephemer stattfindet, eine offene und flexible Form besitzt. [...] Hier wird gezielt gegen die in unserer Kultur vorherrschenden Ideale der Konservierung vorgegangen. Und hier werden Nachlassverwalter, Kuratoren und Sammler immer wieder vor höchst komplizierte Situationen gestellt.«⁷⁷⁹

Erzähl-Kunst: Narrative Werkverzeichnisse?

»Independence and poetry – what more do you need?«

Alan Scarritt über Terry Fox⁷⁸⁰

Terry Fox hat bewiesen, dass Bildhauerei so weit gedacht werden kann, dass sogar eine *Erzählung als Skulptur* verstanden werden könnte – selbst wenn ihr eine Aktion vorausging (vgl. z.B. *Fish Vault*). Er hat eine Erzählkunst zu seinem Werk entwickelt, deren Fortführung und Ausarbeitung für das gesamte Feld ›immaterieller‹ Kunstformen als Methode geprüft werden könnte. Der Bildlastigkeit der Gegenwartskultur könnte das Erzählerische in seiner ganzen Bandbreite zur Seite gestellt werden: Die »Anekdote als philosophische Form«⁷⁸¹ in Verbindung mit den Methoden der Mikrogeschichte dürfte zu kunstwissenschaftlichen Methoden führen, die nicht nur der Aktionskunst zu angemessenen dokumentarischen Ergebnissen verhelfen würden. Es wäre eine wissenschaftliche Erzählkunst zu etablieren, die Bilder keineswegs ausschließt, ihnen aber nicht die Vorherrschaft in der Bewahrung ephemerer Werke überlässt. Ein ›Werk‹, das keine geschlossene Entität ist, sondern aus einer Vielzahl miteinander korrespondierender und relational verbundener Teile besteht, verlangt geradezu nach einem narrativen Begleittext, der eine dokumentarische Einheit herstellt – bei gleichzeitiger reflexiver Offenlegung, dass es sich um eine bis zu einem gewissen Grade subjektive Konstruktion handelt. Während die Archivwissenschaft im Bezug auf Selbstzeugnisse deutlich die Gefahr einer »Rückvergoldung«⁷⁸² benennt und in Künstlertexten stets eine tiefe Subjektivität vermutet wird, werden die subjektiven Anteile und die Historizität klassischer Formate von Werkverzeichnissen noch zu selten thematisiert. Dass Terry Fox das Labyrinth als Metapher und Denkfigur umfassend bearbeitet hat und von den 1970er Jahren bis zu seinem letzten Ausstellungskonzept immer wieder aufgriff, könnte auch für die narrative Erweiterung des Formats ›Werkverzeichnis‹ wegweisend sein: Als sei man einem imaginären Ariadnefaden gefolgt, erschließt sich das Gesamtwerk von Terry Fox,

⁷⁷⁹ Ebd., S. 33.

⁷⁸⁰ Ich danke Alan Scarritt für das Gespräch über TF, das reich an Anregungen war und in dem diese rhetorische wie präzise Frage in den Raum gestellt wurde. Scarritt/Steib 2010 [Interview].

⁷⁸¹ Siehe dazu den so betitelten Beitrag von Rüdiger Zill, Zill 2014.

⁷⁸² Vgl. Glossar, Historisches Seminar, Leibniz Universität Hannover 2019, S. 5 und S. 19.

nachdem man sich mit seinen Gedanken und Werken auseinandergesetzt hat, in seiner immanenten Struktur. Lässt man sich auf die nahezu labyrinthische, ins Zentrum führende Erzählweise von Terry Fox ein, lässt es sich gedanklich in das Werk hinein- und wieder hinauswandern. Wie das Bodenlabyrinth der Kathedrale von Chartres ist es kein Irrgarten. Auch im Zentrum des Werkes angelangt ist kein abschließendes Ziel erreicht. Ganz im Gegenteil sind immer weitere methodische und motivische *Fäden und Fährten*⁷⁸³ zu entdecken, die es weiterzuverfolgen gilt, auch um der Freude willen, das komplexe und tiefgründige Gesamtwerk eines Künstlers zu erkunden, der an den Rändern des Kunstsystems gearbeitet hat. Terry Fox entwickelte bis zu seinem Tod 2008 Werke von großer Eigenständigkeit und nach wie vor bemerkenswerter Relevanz.

Ein ideales Werkverzeichnis zu einem Künstler wie Terry Fox müsste objektive Daten mit narrativen Elementen verbinden und damit Objektivität und Subjektivität nicht gegeneinander abgrenzen, sondern stattdessen in ihrer je eigenen Qualität erkennen: Mikrogeschichtliche Einzelwerkanalysen – durchaus ganz unterschiedlicher Autoren mit ihren jeweils eigenen Wissensschwerpunkten – könnten mit Künstlertexten (von Terry Fox, aber auch von anderen Künstlern) in einer dialogischen Struktur verbunden werden. Carlo Ginzburgs »Annäherung an die große Geschichte in Gestalt des Erzählens subjektiver kleiner Geschichten«⁷⁸⁴ könnte dabei eine besondere Schlüssigkeit entfalten, waren doch unterschiedliche Formen von ›Kommunikation‹ Grundthemen seiner Kunst. Kleinteiliges wissenschaftliches Arbeiten hat jedoch mit einer Schwierigkeit zu kämpfen, die einige Mikrohistoriker offen ansprechen: Es ist eine Methode, die – je nach Untersuchungsgegenstand – nach langjähriger Auseinandersetzung und Arbeit verlangt⁷⁸⁵, und nur mit dem poetischen Gleichmut eines William T. Wiley bewerkstelligt werden kann:

»I wish i [sic] could have known earlier that you have all the time you'll ever need right up to the day you die.«⁷⁸⁶

Es müssten daher Methoden vereint werden, die einerseits einen pragmatischen Zugang zur Erfassung eines künstlerischen Lebenswerks ermöglichen (beispielsweise über digitale Systeme mit flexiblen Kategorien) und parallel der »Subversivität der Anekdote« mit ihrem »Reflexionspotential«⁷⁸⁷ weiter auf der Spur bleiben.⁷⁸⁸ Denn das Erzählen ist essentiell, soll eine potenziell vielstimmige subjektive Erfahrung von Kunst dokumentiert werden. Um Terry Fox' spezifische leise Formen von Aktionskunst, die auch ohrenbetäubend laut werden konnten, um seine Kunst, die Sprache und Klang (*language and sound*) verband, zu bewahren, wäre eine neue Wertschätzung für aktualisierte Formen des ›Geschichtenerzählens‹ weiterzuentwickeln. Auch seine objekthaften Werke gewinnen an Tiefe, werden sie narrativ mit dem Kontext der

⁷⁸³ Vgl. den programmatischen Buchtitel *Fäden und Fährten. wahr falsch fiktiv* von Carlo Ginzburg, Ginzburg 2013.

⁷⁸⁴ Ginzburg/Gersmann 2002, unpag. [Interview].

⁷⁸⁵ Im Bezug auf mikrogeschichtliche Dorfstudien stellt Otto Ulbricht fest: »[...] Wer hat schon unter den heutigen Karrierebedingungen die Möglichkeit, 20 oder 25 Jahre an einem Projekt zu arbeiten? Das ist für eine Einzelperson nicht möglich, ein Team könnte diese Arbeit leisten. Bei anderen Einheiten stellt sich diese Problematik in weit geringerem Maß.«, Landwehr/Mocek/Ulbricht 2010, S. 54f. [Interview].

⁷⁸⁶ Zit. nach einer persönlichen Postkarte von William T. Wiley an LS (und B. Badock, 2011), mit Abbildung eines Werkes von William T. Wiley, 1970, mit eben diesem Satz des Künstlers in Werk und Titel. Privates Archiv LS.

⁷⁸⁷ Zill 2014, S. 39.

⁷⁸⁸ Es wäre eine Methode zur Erfassung von Gesamtwerken zu verfeinern, die mikrogeschichtliche Werkanalysen, quellenkritischen Umgang mit Abbildungsmaterial, dokumentarischen Film-/Videodokumenten etc. und wissenschaftliche Ausflüge in die Makroebene kunsthistorischer Forschung produktiv miteinander verschränkt.

Aktionen verbunden. Die Basis hierfür ist Wissenschaft, doch der Spielraum für die Sprache dürfte durchaus größer werden. Carlo Ginzburg, Wilhelm Schapp und auch Odo Marquard wussten: *Narrare necesse est.*⁷⁸⁹ Terry Fox selbst hat eindrücklich bewiesen, dass dem so ist. Er war über den bildenden Künstler hinaus ein Sprachkünstler und ein präziser (Situationen-)Erzähler. Fest steht zweifelsfrei, dass Terry Fox ein materielles wie immaterielles Erbe hinterlassen hat, das die Kategorien und Begriffe der *Bildhauerei* herausfordert: *So all these different things are sculpture.*

⁷⁸⁹ Odo Marquard zit. nach Zill 2014, S. 34.

ANHANG

A) Deutsche Übersetzungen der Zitate von Terry Fox

Der Anhang wurde um die folgenden deutschen Übersetzungen der im Text verwendeten Zitate von Terry Fox ergänzt,⁷⁹⁰ um diese auch einer nicht-englischsprachigen Leserschaft zugänglich zu machen. In Einzelfällen haben diese noch vorläufigen Charakter, da nicht alle bisher verfügbaren Übersetzungen en détail gelungen sind oder noch keine professionelle Übersetzung erfahren haben.

I. Vorbemerkungen

Spuren suchen • Ein (Lebens-)Werk ›erzählen‹?

»Es ist so wie bei vielen Künstlern, eigentlich hat man eine Geschichte zu erzählen, aber es gibt alle möglichen Arten, die Geschichte zu erzählen, zahllose unterschiedliche Wege. Vielleicht sucht man nach der richtigen Weise, sie zu erzählen. Und würde man sie finden, müsste man sie nicht mehr erzählen. Was schön wäre.« [OL 2000, S. 182]

•

»Ich glaube, die einzige Möglichkeit politischer Kunst ist der Boykott oder der Streik, z.B., wenn niemand zur nächsten Biennale ginge. [...] Keiner. Jeder weigerte sich teilzunehmen. Und das hätte eine Wirkung – aber es hat keine Wirkung, ein politisches Werk auf der Biennale zu zeigen, weil es schon [...] es ist schon absorbiert. Ich glaube, es könnte gute politische Kunst sein, sich einen Ton auszudenken, den die Leute gegen den Lärm der Subway oder gegen den Klang der Sirenen summen können. Wenn man eine Sirene hört, müsste es möglich sein, einen passenden Ton zu finden, der das Ganze in einen angenehmen Klang verwandelt, damit man sich gut fühlt – diese Art von Politik interessiert mich. Ich glaube wirklich, dass Kunst heilen kann.« [OL 2000, S. 78]

•

»Ich habe mich als Kind nicht mit dem Tod beschäftigt. Das kam viel später, als ich erstmals wegen meiner Krebserkrankung operiert wurde. Ich war sechzehn. [...] Ich nutzte meine Performances von 1970-1972, um diese quälende Krankheit ein für alle Mal loszuwerden.« [vorläufige Übersetzung LS]

Einstieg: Die Kunst des Terry Fox

»Wenn ich eine Zeichnung mache, muss es für jede Spur auf dem Blatt einen Grund geben. Einen wirklich wichtigen Grund, nicht etwas Zufälliges, Nebensächliches. Nicht, weil die Farben zusammen passen oder weil die eine Form neben die andere gestellt wird. Es muss eine besondere Bedeutung sein. Damit die ganze Arbeit mit Inhalt gefüllt ist. Am Ende ist die Zeichnung wie ein Statement, vielleicht etwas obskur, aber es ist möglich, sie zu lesen. Und dann ist sie wie eine Skulptur. Ich bin an Skulptur interessiert. Die Klaviersaite ist auch eine Skulptur. Zuallererst ist es eine Stahlskulptur.

Klang ist Skulptur. Zeichnungen sind auch Skulpturen. Für mich gibt es einen großen Unterschied zwischen einem Stück Papier mit einem Zeichen darauf oder einer Leinwand mit Farbe. Für mich ist Zeichnung eine Form von Skulptur, wie die Klaviersaite und die Performances. In einer Zeichnung ist die Performance klar sichtbar, die ganz kleinen Bewegungen der Hand, alles. Ein Bild kann man immer wieder überarbeiten. Eine Zeichnung ist viel riskanter. Man macht sie einfach. Ich war immer fasziniert vom Zeichnen. Von allen visuellen Künsten mag ich sie am meisten. Alle diese unterschiedlichen Dinge sind also Skulptur. Jemand fragte mich, ob ich Skulptur definieren könnte, aber das ist die entgegengesetzte Frage. Sie zu definieren ist unmöglich.« [OL 2000, S. 180/182]

⁷⁹⁰ Auf Anregung von Michael Glasmeier, 2016.

»Ich machte Skulpturen, indem ich Hydranten öffnete. Ich mochte es, dem Wasser zuzuschauen, wie es die Straßen hinunterlief, ich mochte es, immer wieder den Hahn aufzudrehen und wegzulaufen.«
[OL 2000, S. 198]

•

»Heute, dreißig Jahre später, arbeite ich immer noch mit dem Aspekt der Neudefinition von Skulptur, aber in einer äußerst persönlichen Weise. Ich möchte eher ein sympathisches Ohr oder Auge erreichen als ein breites Publikum.« [OL 2000, S. 200]

•

»In der Performance spielte ich ständig den tiefsten Ton der Kirchenorgel. Dieser tiefe Ton war zwar nicht hörbar, aber stark genug, um die Holzbänke der Kirche vibrieren zu lassen. Als die Besucher die Kirche betraten, nahmen sie den Klang nicht wahr, aber als sie sich setzten, konnten sie fühlen, wie die physischen Vibrationen auf ihre Körper einwirkten. Da ich die Orgeltaste ständig voll gedrückt hielt und mit dem Fuß die Luft in den Blasebalg pumpte, füllte der Ton die ganze Kirche und wurde so ein Teil der Umgebung. Dies wurde jedoch nicht als musikalischer Klang wahrgenommen, sondern als eine besondere Schwingungsqualität des Raums.« [Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 84, Einzelausst.]

Posthume Ausstellungen

»Die Leute gehen an die Kunstakademie und lernen, wie man Kunstobjekte macht, und sie bekommen einen Abschluss, der bescheinigt, dass sie Meisterschüler für die Herstellung dieser Objekte sind. Und man hat ihnen beigebracht, diese Objekte so zu gestalten, dass es für die Abschlussprüfung passt usw. Ich will nicht sagen, jeder, aber sehr viele machen diese Sache einfach weiter und halten das für Kunst, oder sie denken, dass das Kunst sei. Sie denken, wenn sie etwas herstellen, das wie Kunst aussieht, dass es dann Kunst sei. Alle Welt und die Öffentlichkeit denken im Allgemeinen, dass man ein Kunstwerk besäße, wenn man ein Bild besitzt. Oder dass Malerei große Kunst sei. Dass der Künstler derjenige sei, der die Kunst macht. Aber so ist es überhaupt nicht. Ich meine, Kunst ist das, was das Bild mitteilt, und nicht das Bild selbst. Performance überspringt diesen Warencharakter der Kommunikation an der Stelle gewissermaßen und funktioniert einfach unmittelbar. Bei Performancekunst erwartet niemand, der Performances gibt [sic, im engl. Original jedoch »does«, Anm. LS], eine große Masse von Menschen zu erreichen. Performancekunst wird für die Leute gemacht, die dabei sind. Manchmal sind es nur zwei Personen.«
[Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. IV/Anhang, Einzelausst.]

II. Vergängliches verzeichnen

Zur Werkauswahl und Struktur

»Meine Kunst ist gewissermaßen eine Fortführung dieser Tradition, indem ich das Bewusstsein der Zuschauer öffnete und sie zwang, Verbindungen zu machen, die normalerweise in der Kunst nicht gemacht werden.« [OL 2000, S. 200]

Anekdoten und Alltag

»Ich versuche etwas, das arm ist, in etwas Totales, Reiches zu verwandeln. Reich im Sinne von lebendig und stark.« [OL 2000, S. 57]

»[...] eine Performance schließt alles ein, was ich gerade denke. Es ist eine Art, alles auf einmal herauszulassen, aber es ist letztlich eine äußerst konzentrierte Sache, weil ich all die Elemente zu reduzieren versuche [...] ich reduziere sie ständig. Man kommt an den Punkt, wo man nur eine Sache zu tun braucht, um das ganze Programm der Dinge zu vermitteln. Das funktioniert. [...] Weil es verständlich ist. [...] Das ist wie bei den Sioux Indianern [sic]: bevor sie singen, stoßen sie einen Schrei aus. Und das ist nur ein einatmiger [sic] Schrei, und er ist so laut wie es eben geht. In diesem Schrei ist die ganze Struktur des Liedes enthalten, das sie singen wollen. Und tatsächlich begründen sie das Lied auf dem Schrei – dieselben gleitenden Noten, dieselben Harmonien, dieselbe Stimmlage, dieselben Wechsel, die in einem kurzen Moment dieses Schreis enthalten sind, werden ausgetragen in, sagen wir, einem einstündigen Gesang. Der Gesang ist die Ausarbeitung des Schreis.« [OL 2000, S. 74]

•

»[TF]: Ich versiegelte einen Fisch in einer Wand in Amsterdam.

[WS]: Erzähl mehr davon.

[TF]: Ich schlug ein Loch in eine doppelte Gipskartonwand hinter einem Möbelstück und steckte zehn große saure Heringe hinein. Ich kam auf diese Idee, weil wir aus der Wohnung herausgeworfen werden sollten.

[WS]: Und bald würde der Fisch zu stinken beginnen.

[TF]: Ich bin sicher, dass der Geruch direkt durch die Wand ging – sie trennte das Zimmer vom Flur, sodass jeder, der kam oder ging, den Geruch wahrnehmen musste. Wahrscheinlich nahmen sie sogar selbst den Geruch an.

[WS]: Das war also eine environmentale [sic] Arbeit!

[TF]: Genau...« [OL 2000, S. 20]

Zum Verhältnis von Künstlertext und ephemeren Werk

»Die ganze Idee, die Kunst durch die Jahrhunderte zu rechtfertigen und zu sagen, dass die Performance sich auf Dada und Surrealismus bezieht – das tut sie überhaupt nicht. Der Impuls ist vielleicht ähnlich wie bei Dada gewesen, aber damals gab es eine Kriegssituation, eine anarchistische Situation, und das hat nichts zu tun mit dieser Kunstform, die eine ursprüngliche Art der Kommunikation ist. Diese Kunstform hat etwas zu tun mit der Zeit, der sie entspringt, mit den Siebziger-, nicht mit den Sechzigerjahren. Sie hat auch nichts mit der Hippie- oder Drogenkultur zu tun. Es ist wirklich ein Versuch, Kommunikation zu synthetisieren. Es ist der Versuch einer neuen Kommunikation.« [OL 2000, S. 80]

Situationsgebundene Bildhauerei: Zwischen Aktion und Objekt

»Performance ist, denke ich, der einzige Ort in der Kunst, an dem man die Gelegenheit hat, alles zu haben: Klang, Geruch, Spannungen, Temperatur, alles, alles ist da [...].« [vorläufige Übersetzung LS]

•

»Ich glaube, dass der ursprüngliche Impuls für Performance entscheidend war, und er ist es noch – er ist sehr wichtig. Tatsächlich denke ich, dass die Performance wichtiger sein könnte denn je. Aber sie ist so bastardisiert von Leuten aus den Kunstschulen oder denjenigen, die die Schulen gerade verlassen haben, dass Performance jetzt ein Klischee geworden ist – eine Performance ist wie die andere, du weißt was dich erwartet, du weißt, es werden Dias und vorher aufgenommene Bänder gezeigt u.s.w. [sic] Und wer kann

das nicht?! Weißt Du? [...] Und das ist der Grund, warum die Performance so populär geworden ist – könnte nicht jeder eine machen? Aber auf wen bezieht sie sich, was bedeutet sie? Wenn wir zu ›The Kitchen‹ in New York gehen, kostet es 5 Dollar pro Person, 10 Dollar, um ein vorher aufgenommenes Band zu sehen, das ist wirklich lächerlich. Und es kommt so weit, dass das Publikum auf Stühlen sitzt [...] wenn es keine Plätze mehr gibt, schließen sie die Türen. Du brauchst Reservierungen...« [OL 2000, S. 76]

•

»Verglichen mit den Siebzigerjahren ist die Situation heute sehr konservativ. Ein idealer Ort ist schwer vorstellbar. Als ich in Italien lebte, machte ich Performances in Kirchen und kleinen Dörfern. An diesen Orten passierte viel, was nicht mit Kunst zu tun hatte. Vor allem in Italien fand fast keine meiner Performances in einer Galerie statt, außer drei oder vier. Aber grundsätzlich ist Performance Kunst, warum also sollte sie nicht in institutionalisierten Kunsträumen wie Museen, Galerien etc. gemacht werden? Das hängt ganz von der Performance selbst ab und was man in dem Raum macht.« [OL 2000, S. 204]

•

»Skulptur wird immer erweitert, neue Elemente werden hinzugefügt. Genau wie die Poesie erweitert wurde von den visuellen Poeten, angefangen von Apollinaire und Mallarmé, indem sie Poesie visuell strukturierten, erweiterten die Futuristen, Dadaisten und Surrealisten die Skulptur, indem sie Kostüme, Aktionen, Performances etc. integrierten. Meine Kunst ist gewissermaßen eine Fortführung dieser Tradition, indem ich das Bewusstsein der Zuschauer öffnete und sie zwang, Verbindungen zu machen, die normalerweise in der Kunst nicht gemacht werden.« [OL 2000, S. 200]

III. Strategielosigkeit als Strategie. Überblick über das Werk und seine Rezeption

»Wenn man einmal die erste Ausstellung gehabt hat, muss man einfach eine Entscheidung treffen darüber, wie man weitermachen will, wie weit man sich auf die Kunstwelt einlassen möchte, wie viel von dieser Welt man zu seiner eigenen machen möchte. Ob man die Kunstwelt überhaupt zu seiner eigenen Welt machen oder ob man eine Menge anderer Welten erfahren möchte. Das ist das, was ich bevorzuge, das Hinein- und Hinausgehen.« [OL 2000, S. 158/160]

Bezüge

»Ich will keinen Ruhm. Mein ganzes Leben lang habe ich versucht, meine Person so gut wie möglich aus allem herauszuhalten.« [Lewallen 2015, S. 37]

Oddities and Curiosities und The Little Londoner

»EIN MANN OHNE KOPF SCHRIEB EINEN BRIEF
GELESEN WURDE ER VON EINEM BLINDEN
DER STUMME WIEDERHOLTE IHN WORT FÜR WORT
UND TAUB WAR DER, DER LAUSCHTE UND HÖRT'«

[Übersetzung Osterwold 1999, S. 27]

1982 wurde die folgende Übersetzung veröffentlicht:

»Ein kopfloser Mann mußte einen Brief schreiben
er wurde gelesen von einem, der sein Augenlicht verloren hatte
der Stumme wiederholte ihn Wort für Wort
und der, welcher lauschte und hörte, war taub« [vgl. Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 88, Einzelausst.]

Zum Publikum

»Was ich mache, bedeutet etwas für mich, und etwas anderes für die Person, die zuschaut. Die letzten zwei oder drei Aktionen, die ich gemacht habe, waren nur für eine Person oder manchmal für niemanden: Ich mache Aktionen nur für mich. In der Öffentlichkeit ist das sehr merkwürdig, weil es ein so privater, intensiver Akt ist, aber ich glaube, dass es für die Leute in Ordnung ist, so etwas zu sehen, weil es etwas in ihrer Erinnerung auslöst.« [OL 2000, S. 56]

•

»Die Antwort hat mit einer Art von Integrität zu tun oder mit etwas, das jeder Künstler hat. Ich denke, man fühlt einen Zwang, ein Bedürfnis, etwas zu tun und macht es. Und wenn es zufällig eine Situation ist, wo nur zwei oder drei Leute kommen, macht es sicherlich keinen Unterschied. Man tut es in jedem Fall. Und man lernt daraus. Manchmal möchte ich Dinge tun, die privat sind, manchmal möchte ich Dinge tun, die öffentlicher sind.« [OL 2000, S. 86]

•

»Ich konnte das Publikum sehen, aber nur sehr verschwommen, so konnte ich mich wirklich darauf konzentrieren, was ich tat.« [OL 2000, S. 86]

•

»Meine Beziehung zum Publikum ist so, dass ich Dinge so gut wie möglich mache; ich bin in meine Arbeit involviert, so sehr ich kann. Ich versuche, alles zu geben. Und wenn ich das tue, dann ist es das, wofür ich verantwortlich bin. Das Publikum ist dafür verantwortlich, was es davon hat.« [OL 2000, S. 86/88]

Kunstmarkt • Sammlungen • Rezeption

»Der Klang ist ein Mittel der Kommunikation, eine universelle Sprache. Er dringt in das gesunde Ohr ohne Hindernisse der Sprache oder Vorurteile ein. Er wird von jeder Kultur auf demselben Weg wahrgenommen: über den Gehörgang. Er dringt ohne Einverständnis des Hörers in das Ohr ein. Er lässt das Trommelfell schwingen. Er erfordert keine Intellektualisierung. Es ist nicht nötig, eine gemeinsame Sprache zu sprechen. Unwissenheit ist bedeutungslos. Der Klang zieht vorbei wie Pulsschläge in der Luft. Die Performance ist für mich ein Versuch, eine Sprache oder eine Kommunikationsmethode zu entdecken, die diese Barrieren überwindet wie der Klang. Der bedeutendste Aspekt der Performance liegt in der Ausschaltung von Vermittlungen oder einer vermittelnden Kraft oder Bedingung. Die Aktion ist verwandeltes Leben und geschieht vor dem Empfänger. Sie existiert nur unter diesen Bedingungen und in diesem und keinem anderen Kontext: wie Essen.« [Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 69, Einzelausst.]

•

»Ich habe immer Klang benutzt, ich habe ihn immer benutzt, aber immer akustisch.«

»einfach per Zufall«

»Du hörst es und du fühlst es.«

[vorläufige Übersetzung LS]

•

»Das Metall wurde so zu einem starken Resonanzkörper für die Saiten. Dadurch entstand ein völlig anderer Klang als beim Befestigen der Saiten an Holz, wie ich es zuvor ausprobiert hatte. Außerdem war Erossore auch die erste öffentliche Performance, in der ich die geharzten Pianosaiten horizontal mit den Fingern strich, während ich an ihnen entlanglief.« [Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 72, Einzelausst.; Text in der Original-Übersetzung komplett kursiv gesetzt, Anm. LS]

Marginalität und Nomadentum

»es ist ein schrecklicher Ort« [TF über die Stadt Florenz, vorläufige Übersetzung LS]

•

»In Lüttich zu leben, ist das, was ich mag. Ich mag keine Eröffnungen. Ich mag keine Kunstausstellungen. Ich versuche, es dabei zu belassen. Das ist der Grund dafür, warum Dietmar [Löhr] mein Galerist ist und nicht Fischer. Ich gehe nie in Galerien. Es gibt einige Kunst, die ich mag, aber das meiste mag ich nicht. [...] Ich mag New York nicht. Ich bin nicht daran interessiert, Ausstellungen in New York zu haben. All meine Arbeit ist mir zu persönlich, sie ist wirklich persönlich. Jede Sache, die ich mache, ist mir sehr wichtig. Ich möchte nicht an irgendeinen Trottel verkaufen, der auf Long Island lebt und es kauft, weil Ron [Feldman] es ihm gesagt hat.« [vorläufige Übersetzung LS]

•

»[TF]: [...] Wenn man nach Osten geht, hat man die kommerziellen Zentren und die Kunstgalerien. Wenn man nach Westen geht, gibt es entweder ein Aerobic-Studio oder ein Zen-Kloster.

[JLS]: Hatte Zen eine Bedeutung für dich?

[TF]: Nein, aber es ging mir sehr gut in San Francisco. Ich lebte dort zehn Jahre und dann war Zeit [sic], umzuziehen. Ich traf Robert Frank als er die Ausstellung *Starvation* in San Francisco filmte, von dort begleitete ich ihn nach New York. Dann zog ich zurück nach San Francisco und wieder nach New York. Ich blieb dort eine Weile. Dann bekam ich ein DAAD-Stipendium, das mich nach Berlin führte. Von Berlin zog ich nach Neapel. Von Neapel nach Florenz. Von Florenz nach Lüttich. Ich mag es, oft umzuziehen, aber es ist schwierig, dabei eine reguläre Existenz aufzubauen. Jetzt bin ich seit vier Jahren in Köln. Das ist lange. Sollte ich umziehen? Ich mag es hier, ich bin glücklich hier und von hier aus gehe ich zu anderen Orten. Die Stadt ist zentral, ich mag sie wirklich.« [OL 2000, S. 202]

IV. Die Konstruktion eines Gesamtwerkes

Die Einmaligkeit der Ausstellung am Beispiel von *Hospital*, 1971

»Das Plakat als einstimmendes Element.

Die für das Plakat als Vorlage verwendete Fotografie wurde zu der Zeit aufgenommen, als ich diese Arbeit entwickelte.

Das Zitat war der Impuls für die Arbeit.

Die Fotografie auf dem Plakat sollte sich mit dem Zitat verbinden und eine so starke Wirkung im Betrachter hervorrufen, dass er die Galerie mit ähnlich bewussten oder unterbewussten Erwartungen betritt, wie er sie in einem Krankenhaus erfährt.

Alle Elemente dieser Arbeit entstanden in meinem Kopf und waren intuitiv von meinem körperlichen Zustand beeinflusst.

Die ganze Arbeit war in meinem Kopf und in meinem Notizbuch beendet, bevor ich das Krankenhaus verlassen hatte.

Die Pfeiler sind 5 Meter lang und waren die Pfosten von einer der alten Galeriewände.

Ich weiß nicht genau, warum die Dinge die Form haben, die sie haben, und so aussehen, wie sie aussehen.

Sie sind dazu da, die Klaustrophobie des Marks im Knochen zu vermitteln.

Der Korridor ist der Abschnitt eines Blutgefäßes.

Die Wasserschale und die Seife sind Ritual.

Die Tragbahre ist Klaustrophobie.

Der Einfluss der Geistesverfassung auf den Zustand des Körpers.

Die Zeichnungen zeigen die Oberfläche des Brotes, das meine Wunde ist.

Die Atmung ist nicht selbsterhaltend, sie hängt von einem System und seinen Begleiterscheinungen ab, um funktionieren zu können.

So ist es auch mit dem Gesang.

Die Drähte/Arteriell System.

Die Membran/Trommelfell.

Die Wände sind fromm und barmherzig.

Die Sockel der Pfeiler sind durch Isolierband von der Energie des Bodens und der Wände getrennt.

Wie viele Einheiten im Rückgrat?

Beziehung eher zu der Erfahrung von Krankenhaus und Isolation als zur Erfahrung von Kunst (Geschichte), während (der Wahrnehmung) der Arbeit.

Angst, Depression, Schmerz, Furcht – die verkörperten Zustände jener Erfahrung, die diese Arbeit ausmacht.

Ein Werkzeug im Dienst unendlicher Anmut.

Das ist die Interpretation des Unendlichen als ein süßer unaufhörlicher Fluss von Herz und Geist.

Blut.

Der Schlauch ist vielleicht das Kabel.

Die Tür ist die Stelle für die (Haut) Membran, die das Äußere vom Inneren trennt.

In Bezug auf die Nadel, die sowohl der Vermittler als auch der Klang ist.

Die Nabelschnur arbeitet in Beziehung zu einem Versorgungssystem genau wie das elektrische Kabel hier.

Die elektrische Verteilung im Bezug zum Venensystem.

Sogar das Eintreten durch die Tür ist eine Durchlöcherung des Raums.

Ein unauflösliches Ereignis.

Wie das Einschleppen eines Virus.

Die absolute Unparteilichkeit des Objektes und seiner Funktion.

Die totale Parteilichkeit des Kontextes.

Die fortwährende Erfahrung als stetig pulsierender Grundton, gleich einem wiederkehrenden Alptraum oder Traum.

Die Basis der Operation.«

[OL 2000, S. 2/4/6, Dt. Erstveröffentlichung: Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 38, Einzelausst.]

•

»Jede Ausstellung versucht, die Erinnerung der Leute, die in den Raum kommen, zu verändern. Meine letzte Ausstellung, bevor ich ins Krankenhaus ging, bestand aus Objekten, die die Erfahrung im Krankenhaus reproduzierten: Ich zeigte Fotos von mir im Krankenhaus. Wenn also Leute den Raum betraten, dachten sie an ihre Erfahrung in einem Krankenhaus und nicht an ihre Erfahrung in einer Kunstgalerie. Symbole sind jedoch für jeden verschieden und jede Interpretation ist möglich.«

[OL 2000, S. 60]

Elemente • Die Aktion als Unikat

»Einige Materialien werden jedes Mal verwendet, die Schale und das Wasser, Kerzen, Mehl, Fisch (sehr oft), andere Elemente wie Licht, Rauch...« [OL 2000, S. 54/56]

•

»Fisch

roter Stoff

Seile

Bretter

Mehl

Wasser

Schüssel

Stein

Schiefertafel [?, Anm. LS]

Kreide

Glühbirne

Marmor [?, Anm. LS]

Kassettenrekorder

Wachs

Bleigriffel [?, Anm. LS]

Brot« [vorläufige Übersetzung LS]

•

»das Feuer im Wasser

das Wasser in der Luft

die Luft in der Erde

und die Erde im Meer«

[vorläufige Übersetzung LS, vgl. die entsprechenden Hinweise im Text, u.a. auf die Quelle (Antonin Artaud), zu der noch weitere Details und eine überprüfte Übersetzung recherchiert werden müssten.]

Aktion • Photographie • Video

»Ich habe Performances gemacht, die Stunden dauerten, und wir alle, die Leute, die da waren, rückten so eng zusammen, dass es am Ende wirklich schön war. Und es fiel uns schwer, wieder auseinanderzugehen. [...] Es gibt nicht nur die Person da oben, es gibt ein organisches Ganzes. Doch – die einzigen Leute, für die die Kunst existiert, sind die Anwesenden. Und nur während dieser Zeit existiert die Kunst. [...] Es ist wie eine Konfrontation, es ist wie ein Unfall auf der Straße, ein Zusammentreffen oder was auch immer. Ich glaube, es passiert einfach zwischen Leuten, die sich treffen. Wenn man einen Freund auf der Straße trifft – gut, man könnte es dokumentieren, auf Video aufnehmen, fotografieren, es zu einem Kunstmagazin schicken, oder es in einer Galerie aufhängen – aber es würde niemandem etwas bedeuten. Das Treffen hätte nur etwas mit den beiden zu tun, die da sind, das ist bei der Performance auch so, sie ist nur für die Leute, die da sind. Natürlich kann man es dokumentieren, wenn es einen bestimmten Grund dafür gibt. Aber die Idee, dass die Dokumentation die Kunst ist, ist absolut falsch. [...] Es ist wie das ›Theater des Lebens‹.« [OL 2000, S. 78/80]

•

»Performance hat sich ziemlich verändert. Es ist fast unmöglich, noch über Performance zu sprechen. Das Wort bedeutet etwas anderes als früher. Es muss ein besseres Wort geben, man könnte ›Situation‹ sagen. Ich schaffe eine Situation. Die tatsächliche Situation ist das, was in dem Raum passiert, in dem wir uns befinden. Und die Situation schließt jeden mit ein und es gibt eine Vermischung, wenn jeder zu partizipieren anfängt. Als ich zum Beispiel in Montana das Instrument 24 Stunden in einem Boot in einem Tunnel spielte, kamen die ganze Zeit über Leute. Sie sangen, spielten Instrumente, ihre Hunde sprangen ins Wasser, sie horchten mit ihren Ohren am Boden. Einmal machte ich in Deutschland, auf der documenta, eine Performance, wo die Leute mich mit Zeug bewarfen. Sie warfen Süßigkeiten oder was immer sie bekommen konnten und riefen mir obszöne Dinge zu.« [OL 2000, S. 74/76]

»BOOM« – der Zufall als Kooperationspartner

»*Culvert* war eine Performance in einem langen, zylindrischen Metalltunnel oder -kanal, durch den bei Missoula, Montana, ein Nebenarm des Clark Fork Rivers geleitet wurde. Das überdeckte Kanalstück ist 30 m lang und hat einen Durchmesser von 3,65 m; die Höhe von der Wasseroberfläche nach oben beträgt 1,80 m. Die Überdeckung ist aus Aluminium-Wellblech, was zusammen mit ihrer Halbkreisform und der ebenen Oberfläche des schnell fließenden Flusses zu einer beträchtlichen Verzerrung aller Töne führte, die aus dem Inneren kamen; der Tunnel verzerrte aber auch die Geräusche der häufig, parallel zum Kanal durchfahrenden Güterzüge. Das Kanalstück befindet sich in einer recht abgelegenen Gegend, die viele Zeichen von Landstreichern entlang der Gleise zeigt. Ich stieß darauf, nachdem ich zwei Wochen lang die Gegend durchwandert hatte, auf der Suche nach interessanten akustischen Möglichkeiten, die außerhalb der University of Montana lagen, an der ich zwei Wochen lang Gastdozent für Kunst war.

Die Performance spielte sich in zwei Teilen ab, die zusammen ganze vierundzwanzig Stunden dauerten. Das verwendete Material bestand aus einem kleinen Aluminium-Ruderboot, einem schweren eisernen Triangel, einer singenden Säge, Käseglocken aus Metall und Glas, ›summenden Bienen‹ (ein Kinderspielzeug) und einem Ochsenziemer.

Am Anfang der Performance suchte ich zwei Personen, die freiwillig mitmachen wollten; es meldeten sich Bootz Hubbard und Bill Gilbert, zwei Studenten der Universität, die dann zu mir ins Boot stiegen. Wir ruderten in die Mitte des Kanals und machten dort unser Boot fest. Drei Stunden lang improvisierten wir auf den Instrumenten, die im Boot waren, dazu kam dann auch der Gesang von Bootz. Dann ruderte ich die zwei wieder hinaus und kehrte zur Mitte zurück, wo ich den Rest der vierundzwanzig Stunden verblieb. Während dieser Zeit spielte ich ununterbrochen auf einem Pfannendeckel [sic, evtl. Übersetzungsfehler. Es handelte sich vermutlich nicht um einen Deckel, sondern um eine Käseglocke., Anm. LS], den ich mit einem Holzstab den Rand entlang strich. Durch dieses Geräusch wurde im Tunnel eine beständige Wellenstruktur aufgebaut und viele erstaunliche Töne erzeugt, die unmöglich zu identifizieren waren. Diese Klänge kamen sehr leise aus dem Tunnel und vermischten sich mit den natürlichen Geräuschen des Flusses und seiner Umgebung. Da das unmittelbare Ufer des Kanals nicht zugänglich war, mussten die

Leute, die in den Tunnel hineinschauen wollten, sich an einem der Enden kopfüber über den Rand des Tunnels beugen; manche trugen mit ihren Zurufen, ihrem Singen und Pfeifen oder sonst irgendwie zur Mischung des Klanges bei.« [OL 2000, S. 134/136]

•

»Ich weiß am Anfang nicht wirklich, was passieren wird. Wie beispielsweise in Montana. Ich spielte ein sehr kleines Instrument, es war ein Topfdeckel [sic, evtl. Übersetzungsfehler. Es handelte sich vermutlich nicht um einen Deckel, sondern um eine Käseglocke., Anm. LS] mit einem Durchmesser von zehn Zentimetern. [...] Ich spielte auf ihm vierundzwanzig Stunden lang in diesem Raum, der ein 300 Meter langer Tunnel war. Du konntest es kaum von außen hören, weißt du, es war wirklich ein verträumter Klang – dieses kleine Ding konnte stehende Wellen-Strukturen erzeugen, es konnte einfach Booms schaffen, die wie ein BOOM waren, weißt du, und das war unglaublich!« [OL 2000, S. 94]

V. Besondere künstlerische Initiativen in den 1970er Jahren

Museum of Conceptual Art (MOCA), San Francisco

»Der einzige Ort, an dem jemand zu dieser Zeit ausstellen konnte, der nicht-kommerzielle Werke oder Performance oder Ähnliches machte, war das Richmond Art Center, in dem Tom als Kurator arbeitete. Er wurde entlassen und mietete einen Raum in der Third St., den ich mit ihm teilte, und es war mein Atelier und zugleich sein Raum. Er gründete das Museum of Conceptual Art [...]. Von Anfang an zeigte er eine Gruppe von Leuten; Leute, die seine Freunde sind, und Leute, in die er Vertrauen hatte. Und er ergänzte das auch mit anderen Leuten, die er entdeckt hatte und mochte. [...] am Anfang, 1970, gab es fast jeden Monat eine Ausstellung. Es waren immer Gruppenausstellungen und es waren immer Performances. Das war seitdem die Politik des MOCA. Alle Ereignisse und Ausstellungen dauern nur eine Nacht. Es war immer ein wirklich guter Ort. In dem Raum, den wir uns teilten, konnten Künstler machen, was immer sie wollten.

Ich erinnere mich daran, dass Mel Henderson während einer der ersten Veranstaltungen eine .38-Patrone durch die Wand in das Büro der Peace and Freedom-Partei schoss. Es war zu dieser Zeit viel los in San Francisco, und es gab viele performance-artige Aktivitäten. Es gab wirklich eine Menge Energie. Und es gab kein Ventil für sie. So wurde das MOCA zu einem Ventil. [...] Tom bot eine Mitgliedschaft für 25 Dollar an. Ich glaube nicht, dass er irgendwelche Mitglieder hatte, bis es im zweiten Jahr drei Mitglieder aus der Gegend gab.

Alle Ausstellungen und den Raum zahlte er aus eigener Tasche, und aus meiner; wir teilten die Kosten – was keine Summe war, weil die Künstler kein Geld bekamen, und der Raum nur 100\$ kostete, also 50\$ für jeden. Das MOCA lief so zwei Jahre lang weiter, und 1973 wurde es von diesem Ort zwangsgeräumt und zog auf die andere Straßenseite um, dorthin, wo es sich heute befindet, über Breen's Bar in der Third St. 75. 1973 erhielt Tom ein NEA-Stipendium über 5000\$, ein Museumsstipendium, und begann, mittwochs freie Getränke auszuschenken, Freibier und Videobänder. So gab es bis vor kurzem jeden Mittwoch einen offenen Tag im MOCA. Ich weiß nicht, warum er damit aufgehört hat. Er hat eine Adressliste von ungefähr 400 Personen, an die er Ankündigungen verschickt. Ich weiß, dass mindestens 100 von diesen Adressen europäisch sind. Das MOCA ist in Europa ein sehr bekannter Ort. Ich denke, es ist einer der wenigen Orte in San Francisco, der in der Lage ist, Informationen darüber, was hier los ist, an andere Orte zu schicken. Und es gab durch das MOCA viel Austausch zwischen Europa und San Francisco, glaube ich.

Ich weiß, dass es jetzt immer weniger Ausstellungen gibt, und Tom etwas anderes machen möchte, aber ich weiß nicht, was es ist, und er ist sich nicht sicher, was es ist. Aber er schaut sich noch Werke an, und macht Ausstellungen, hat alle zwei bis drei Monate eine Ausstellung. Ich beantworte später Fragen, aber das ist vorerst alles.« [vorläufige Übersetzung LS]

VI. Terry Fox in den 1960er und 1970er Jahren

Eine biographische Werkbeschreibung

»Ich bin nicht die Art von Person, die sich an einem Ort dauerhaft niederlässt. Ich mag es, herumzuziehen. Und ich mag die Erfahrung von verschiedenen Kulturen und Sprachen. Daher bekomme ich meine Inspiration.« [OL 2000, S. 202]

•

»GEBOREN 1943

EIN ZWILLING

STIER

LÖWE

KREBS

22

MARSHA

SIR

VERSPÄTETE/VOREILIGE AKTIONEN

FELIX LEU – BARRY KLINGER – ROBERT FRANK« [vorläufige Übersetzung LS]

Erste Stationen: **Vashon Island, Mercer Island, Issaquah und Seattle, 1943 bis 1962**

»Meine Familie zog alle zwei oder drei Jahre um. Als ich zur High School ging, zogen wir sogar vier Mal in fünf Jahren um. Manchmal zogen wir in das Haus nebenan, wobei der ganze Ort nur 1200 Einwohner zählte. Können Sie sich das vorstellen? Meine ganze Existenz bedeutete Umziehen. An einem Ort bin ich nie lange geblieben. Das hat sich irgendwie fortgesetzt.« [OL 2000, S. 202]

Zweite Station: **Rom, 1962**

»Ich ging in die Berge und in die Wälder. Ich malte Mühlen, rauchende Sägemühlen. Und Ähnliches. Ich kopierte auch Abbildungen aus einem Buch über Michelangelo. Mein Vater ertappte mich, als ich eine Zeichnung von David machte, ich zeichnete gerade seinen Penis. Er zerriss all meine Zeichnungen. Er dachte, ich wäre auf dem Weg in den Verfall. Dann beschloss ich, die Stadt zu verlassen, weg von Seattle, weg von allem, um Künstler zu werden. Dem Buch zufolge erschien es mir, dass Rom das Zentrum der Kunstwelt war. Weil Michelangelo dort lebte [gelebt hatte, Anm. LS]. Dumm, nicht? Naiv.

Zu jener Zeit ließen sich meine Eltern scheiden. Meine Mutter heiratete wieder einen LKW-Fahrer, der auf einem Schlepper lebte. Mein Vater lebte nun in einem Wohnwagen. Es gab also kein Familienheim mehr. Ich arbeitete ein Jahr lang, um Geld zu verdienen, und dann ging ich nach Rom. Ich war achtzehn, als ich wegging. Ich nahm einen Zug nach New York, nahm ein Schiff – [Korr. LS] die ›Leonardo da Vinci‹ – nach Neapel, dann einen Zug nach Rom und blieb ein Jahr lang. So fing alles an. Weg von Issaquah und in Rom sein.« [OL 2000, S. 156/158]

Dritte Station: **San Francisco (mit Unterbrechungen), ab 1963**

»Ich zog 1962 nach San Francisco [...] Ich habe folgende Aufenthalte außerhalb von San Francisco verbracht. Alle aufgrund einer Ausstellung: (ausgenommen das Jahr in Paris).«
[vorläufige Übersetzung LS]

Vierte Station: Köln, 1967, » first action« • Der Abschied von der Malerei

»die Handlung« [OL 2000, S. 84]

»Die ganze Zeit, in der ich malte – das war eine lange Zeit, ungefähr sieben Jahre – machte ich nie gute Bilder, vielleicht nicht einmal ein einziges. Aber abgesehen von den Ergebnissen, genoss ich alles am Malen.« [OL 2000, S. 158]

•

»Für mich entwickelte sie [die Performance als Kunstform, Anm. LS] sich aus meinem Leben in Paris 1968, wo ich direkte Konfrontation erlebt habe. Es gibt einen großen Unterschied zwischen dem Erleben direkter Konfrontation und dem Lesen darüber. Es ist für mich der Unterschied zwischen Performance und Malerei. Anstatt etwas Permanentes zu machen, etwas, das sich von mir weg in einen anderen Kontext bewegt, entschied ich mich dafür, dass ich für den Kontext meiner Kunst selbst verantwortlich war.« [OL 2000, S. 86]

Art Deposit

»Die Art und Weise, wie ich mich von diesen Werken verabschiedet habe, war zugleich meine erste Aktion: Alle Arbeiten auf Glas, die ich in Paris hatte, brachte ich nach Köln und ließ sie in einer Art ›Kunst-Deposit‹ bei Rudolf Zwirner, ohne seine Zustimmung und ohne sein Wissen. Ich weiß nicht, was aus diesen Arbeiten geworden ist.«

[OL 2000, S. 110, deposit (engl.) = Abladung, Hinterlegung, Depot, Einzahlung, Guthaben etc., Anm. LS]

•

»Das war, glaube ich, für mich der Anfang einer Idee in Richtung Performance.«

[Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. XXIII/Anhang]

•

»Die vorangegangenen zwei Jahre [vor der Entstehung der *Paris Drawings*, Mai 1968] habe ich mit der Arbeit an Bildern mit schwarzem Emaillack auf dünnen Glasscheiben verbracht. Der Lack wurde auf die Rückseite der Scheiben aufgetragen und mit einer Injektionsspritze gravierte ich sehr dünne farbige Linien in den Lack. Die Glasscheiben, die im Durchschnitt einen Quadratmeter groß waren, wurden auf den Boden gestellt und an die Wand gelehnt. Der Betrachter wurde so mit einem dunklen Spiegel konfrontiert. Um die Bilder zu sehen, musste er sich auf Hände und Füße niederlassen, dem Bild sehr nahe, eine Linie finden und dieser bis zur nächsten Zweiglinie folgen usw.« [OL 2000, S. 108/110]

•

»1966 machte ich Bilder mit schwarzen Spiegeln. Es waren klare quadratische Glasscheiben, 1 x 1 Meter, auf der einen Seite waren sie mit einer dicken Schicht schwarzer Farbe besprüht, die den Spiegel auf der anderen Seite erzeugte. Zarte Zeichen oder Worte waren in die schwarze Farbe geritzt. Sie sollten gegen die Wand gelehnt gezeigt werden, mit der glänzenden Seite nach vorn. Die Kratzer waren fast unsichtbar, wenn man die Arbeit sah und dachte, man hätte sie verstanden, aber das hatte man nicht. Ich versuchte, den Betrachter in das Werk hineinzuziehen. Eine Art, das zu tun, war, ihm seine eigene Reflexion zu geben, die ihn automatisch interessieren musste, sodass er aufmerksamer war als gewöhnlich. Um aber die Kratzer sehen zu können – einige waren mit dünner blauer Farbe gefärbt – musste man auf die Knie gehen und die Oberfläche richtig untersuchen. Man konnte eine Linie oder zwei entdecken, aber sie verschwanden sofort, wenn man seinen Fokus leicht änderte. Wenn man ganz nahe heranging, konnte man bei richtigem Licht der Linie über die gesamte Oberfläche hinweg folgen. In dem Augenblick, in dem man zurücktrat, konnte man nichts mehr sehen. Diese Bilder wurden nie ausgestellt.« [OL 2000, S. 18/20]

Sechste Station: Paris, Mai 1968, *Untitled (Paris Drawings)*

»Die *Paris Drawings* (4 Zeichnungen, Tusche auf Papier, je 66 x 51 cm, Paris, Mai 1968) waren die letzten Zeichnungen, die ich nach zehn Jahren als Maler gemacht habe. Ich machte alle Zeichnungen an einem Tag. Sie sollten die Oberfläche der Mauern von Paris darstellen. Alle Zeichnungen waren auf dieselbe Art und Weise entstanden: Ich trug die Tusche auf das angefeuchtete Papier auf und presste dann meine Hände auf die Oberfläche, wobei ich das Papier faltete und entfaltete. Sie waren meine letzte Manifestation der ›Kunst um der Kunst Willen‹.« [OL 2000, S. 108]

•

»Von der Malerei her brauchte ich ganz traditionell ein Thema und fing deshalb an, die Pariser Mauern abzubilden.« [Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. XXIII/Anhang]

Siebte Station: Amsterdam, 1967 • Erste Erweiterungen der ›Skulptur‹

»Ich mache Kunst, weil ich Freude daraus ziehe, oder – ich muss es tun, oder ich brauche es, oder ich möchte es. Ich tue es – in erster Linie für mich selbst.« [OL 2000, S. 74]

•

»Es gibt keinen großen Unterschied zwischen meinem Leben und dem, was ich tue. Meine Kunst ist immer die gleiche, zuhause, im Krankenhaus, im Atelier, in der Galerie.« [OL 2000, S. 60]

•

»[WS]: [...] Wann wurde der Körper ein bewusster Bestandteil Deiner Arbeit?

[TF]: Er war mir schon immer bewusst, wenn ich mit Dingen arbeitete. Als ich 1967 nach Amsterdam ging, hatte ich sehr schlechte Zähne, vier oder fünf Abszesse. Es war schrecklich und schmerzhaft. Ich beschloss, sie mir illegal auf einem öffentlichen Markt ziehen zu lassen. Das war unglaublich. Es gab da jemanden mit einem kleinen Laden, der falsche Zähne machte. Wenn man hereinkommt, grüßt er und drückt eine Klingel. Ein anderer Mann in Straßenkleidung kommt durch die Hintertür herein, schließt sie und führt dich quer durch den Garten und durch einen hölzernen Zaun in ein kleines Haus mit einem Zimmer, einem Stuhl und einem Tisch. Es liegt ein Haufen Zähne auf dem Tisch. Er gab mir ungefähr acht Spritzen mit Novakain und zog, ohne ein Wort zu verlieren, alle meine hinteren Zähne, oben und unten. Es waren sechzehn Zähne. Großartig. Ich habe Angst vor Zahnärzten, aber hier hatte ich überhaupt keine der sonst üblichen Paranoia. Er war wirklich grob und zog einen nach dem anderen und legte sie auf den Haufen. Dabei machte er es überhaupt nicht gut. Er ließ einige Wurzelreste drin. Den Rest ließ ich mir nicht ziehen, weil wir dann aus Amsterdam weggingen. Das Ziehen der Zähne und die falschen Zähne kosteten 50 Dollar. Es gab vier Qualitätsgrade. Der unterste Grad war wirklich schlecht, wie Zähne, die man in einem Scherzartikelladen bekommt.« [OL 2000, S. 22]

•

»[WS]: In welcher Beziehung steht diese Aktion zu deinen Arbeiten mit dem Körper?

[TF]: Ich glaube, es besteht eine Beziehung, weil ich diese Erfahrung absichtlich suchte.

[WS]: War das nicht einfach nur ein Teil deines Lebens?

[TF]: Ja, aber es war auch eine Arbeit.

[WS]: Hieltest Du es auch für eine Arbeit, bevor Du es gemacht hast?

[TF]: Sicherlich. Andernfalls wäre ich zu einem Zahnarzt gegangen. Wenn ich die Zähne sowieso ziehen lassen musste, warum sollte ich dies nicht in einer interessanten Weise tun? Aber ich betrachtete dies nicht als eine Skulptur, sondern als ein Ereignis.

[WS]: Glaubst du jetzt, dass es eine Skulptur ist?

[TF]: Ja...Weil meine Definition von Skulptur sich erweitert hat.

[WS]: Wie definierst Du Skulptur heute?

[TF]: Ich kann sie zur Zeit nicht definieren, weil ich die Grenzen noch nicht kenne.« [OL 2000, S. 24]

Achte Station: Europa • Vereinigte Staaten, Ende der 1960er Jahre

Dust Exchange (mit William T. Wiley) • »The first sculpture«

»Wiley sagte zu mir: ›Ich höre, du fährst nach Europa – würdest du mit mir Staub austauschen, wenn du da bist?‹ Zu diesem Staubaustausch war er von Alain Robbe-Grillet's Buch *Dans le labyrinthe* inspiriert worden. Ich war erst für zwei Monate in Amsterdam, dann zog ich nach Paris weiter und begann, Wiley Staub zu schicken.« [Ausst.-Kat. Köln 2008, S. 123]

•

»Ich tauschte Staub von einigen höchst merkwürdigen Orten mit ihm! Ich ging in den Louvre und wischte den Staub, der sich oben auf dem Rahmen einiger Bilder angesammelt hatte, mit dem Finger ab. Dafür trug ich ein Plastikbeutelchen bei mir, in das ich den Staub tun konnte; den Beutel steckte ich in einen Brief, und den schickte ich ihm. Ich legte eine Erklärung bei, woher der Staub stammt. In diesem Fall stand da: Dies ist der Staub von der Oberkante des Rahmens eines Gemäldes von Botticelli im Louvre. Dann schickte er mir Staub, von dem er nicht sagte, wo er herkam, aber er landete auf dem Botticelli-Rahmen! Bei einer anderen Gelegenheit ging ich in eine große Bibliothek in Paris. Ich begab mich in eine sehr düstere Abteilung. Die Bücher waren von Staub bedeckt. Also nahm ich eine Menge Staub von diesen Büchern, sehr alten Büchern, ab, füllte damit mein Plastikbeutelchen und schickte es ihm in einen Brief eingewickelt, der ihm erklärte, woher der Staub kam. Er schickte mir seinen Staub, ich ging wieder in die Bibliothek und bestreute mit ihm die Bücher. Ich war stets bemüht, seinen Staub genau an die Stelle zu bringen, von wo der Staub stammte, den ich ihm geschickt hatte. Es gab viele schwierige Fälle, und der schwierigste war die Metro, in der ich Staub sammelte und nach Kalifornien schickte. Ich notierte die Zeit, die Abteilung, die Nummer des Zuges und des Waggons, des Sitzes, usw. Dann brachte ich Wileys Staub genau an dieselbe Stelle. Ich wartete zwei Tage lang auf diesen Zug, wartete, wartete...Er kam nicht. Eines Sonntags kam er! Es war derselbe Zug! Ich stieg wie zuvor in den dritten Wagen, aber zwei Leute saßen auf meinem Platz. Ich entschuldigte mich und streute Wileys Staub auf eine Heizung direkt neben ihnen, eine sehr dünne Staubschicht!« [Ausst.-Kat. Köln 2008, S. 123]

•

»[WS:] Was war deine allererste Skulptur?

»[TF]: Die erste Skulptur, die ich jemals machte, war *Dust Exchange* mit William Wiley 1967. Ich machte neun oder zehn Tauschvorgänge, als ich in Europa war. Einmal tauschte ich Staub von einem Regal der American Express Taschenbuch-Bibliothek mit dem Staub eines ägyptischen Grabmals im Louvre. Ein anderes Mal schickte ich ein großes Stück Staub von dem Boot eines Freundes zu Wiley nach New Jersey und ersetzte es durch den Staub aus dem Atelier einer Künstlerin. Dann versandte ich an Wiley ein Paket mit Staub von einer Pariser Metro und tat Wileys Staub genau dorthin, wo ich jenen vorher entfernt hatte.

[WS]: Genau an denselben Platz?

[TF]: Ja, es gibt ein fabelhaftes Metronetz. Die Züge sind nummeriert und ich wartete zwei Tage lang, um genau diesen Zug zu erwischen.

[WS]: Wie fing dieser Tausch an?

[TF]: Ich las etwas über Wiley, bevor ich San Francisco verließ, er hatte Staubpakete an viele Leute verschickt und bat um einen Austausch. Ray Johnson schrieb einfach zurück, er wäre hungrig gewesen und hätte den Staub gegessen. Niemand wollte ihm Staub schicken. Als ich nach Europa ging, schrieb ich ihm einen Brief und fragte, ob er immer noch interessiert war. Und ich erhielt Staub.

[WS]: Wie lange wurde das gemacht?

[TF]: Ziemlich lange. Danach machte ich *Fish Vault*. [...]« [OL 2000, S. 20]

•

»Ich schrieb Wiley jedes Mal, wo und wann ich den Staub gefunden und wo und wie ich seinen Staub ausgesetzt habe, aber kann mich nicht entsinnen, dass er sagte, woher sein Staub stammte. Als ich nach San Francisco zurückkehrte, machte er mir ein wunderschönes Geschenk. Es war eine lange, kubische Holzröhre, selbstgemacht und voll mit Staub. Ein Löchlein befand sich an einem Ende, und wenn du das andere Ende drücktest, schoss Staub heraus.« [Ausst.-Kat. Köln 2008, S. 123]

•

»[TF]: [...] Ich mag Staub als skulpturales Element sehr, aber ich habe nicht so viel mit ihm gearbeitet. Eine Arbeit, die ich machte, bestand darin, Staub in einem offenen Plexiglas-Turm zu sammeln, der am Fußboden eines alten Gebäudes in Utrecht festgeschraubt und zwei Meter hoch war und der zehn Quadratzentimeter Grundfläche hatte.

[WS]: Wirst Du in einigen Jahren zurückgehen und es dir wieder anschauen?

[TF]: In Hunderten von Jahren. Das wäre schön.

[WS]: Glaubst Du, dass es möglich ist, in hundert Jahren zurückzukehren und die Arbeit wiederzufinden?

[TF]: Ja, aber vielleicht ist das Haus dann nicht mehr da.

[WS]: Betrachtetest Du das als eine Arbeit von dir?

[TF]: Nein. Obwohl es ein Kunstobjekt für mich war, eher etwas Dauerhaftes. Stell dir vor, wie es da ist, jahrhundertlang. Das Haus ist schon zwei- oder dreihundert Jahre alt.« [OL 2000, S. 20/22]

Neunte Station: Paris, 1968 • »first idea of sculpture«

»Als ich nach Paris zog, war dort Revolution. Die Kunstschulen waren geschlossen und die Künstler machten Plakate und Straßentheater. Bis zu diesem Moment war ich Maler, ich machte keine Skulpturen. In Paris hatte ich meine erste Idee für eine Skulptur, die aus merkwürdigen Dingen bestand, denn ich hatte keine Geschichte oder Ausbildung als Bildhauer. Ich hatte so etwas noch nie vorher gemacht. Was ich in Paris sah, war live, und anstatt eine Skulptur zu machen und sie in eine Galerie zu stellen, wo sie vielleicht 100 Leute im Monat sehen konnten, machte ich etwas auf der Straße. So konnten es 1000 Leute in einer Stunde sehen. Ich machte Skulpturen, indem ich Hydranten öffnete. Ich mochte es, dem Wasser zuzuschauen, wie es die Straßen hinunterlief, ich mochte es, immer wieder den Hahn aufzudrehen und wegzulaufen. Auch das Werfen mit Pflastersteinen und die Polizei, alles war Skulptur für mich.«

[OL 2000, S. 198]

»Dort fing es an und ich fand, dass Skulptur etwas für ein Publikum sein sollte. Für mich ist eine Performance eine Form von Skulptur, die vor einem Publikum stattfindet. Es wird sichtbar, wie sie gemacht wird. Das ist wie aufgehendes Brot.« [OL 2000, S. 198]

Zehnte Station: Frankreich, Mai 1968

»A Deux Chevaux with cobblestones and gasoline«

»[TF]: Während der Aufstände im Mai 1968 in Paris belud ich absichtlich eine Ente mit Pflastersteinen und Benzin. Ich überquerte die Grenze bei Saarbrücken an dem Tag, an dem auch Daniel Cohn-Bendit erwartet wurde. An der Grenze waren französische und deutsche Grenzsoldaten. Ich hatte 100 Liter Benzin dabei. Wegen des Streiks gab es kein Benzin in Frankreich. Es war beängstigend.

[WS]: Wieso?

[TF]: Ich wurde sofort angehalten. Das Auto wurde durchsucht. Ich wurde in die deutsche Grenzstation gebracht und sollte erklären, warum ich Pflastersteine nach Frankreich brächte. Bei dem Benzin konnten sie das verstehen. Trotzdem, Benzin und Pflastersteine waren die zwei Elemente bei den Aufständen. Ich wurde von vier Beamten verhört.« [OL 2000, S. 24]

•

»[TF]: Tatsächlich plante ich, die Pflastersteine in Paris auf dem Dach als eine Skulptur aufzustapeln. Sie wollten mir einfach nicht glauben. Schließlich erzählte ich einem fünften Beamten, dass ich sie benutzen würde, um in meinem Garten eine Veranda zu bauen. Das war in Ordnung.

[WS]: Was machtest Du mit den Pflastersteinen?

[TF]: Ich baute ganz kleine Türme. Sie neigten sich in verschiedene Richtungen und hielten gerade noch die Balance. In Europa wurden diese Steine von Häftlingen hergestellt. Wenn man in dem Raum zu hart auftrat, fielen die Türme um. Draußen baute ich ganz große, die ich mit Epoxidharz zusammenfügte.« [OL 2000, S. 24]

Elfte Station: San Francisco, 1968 bis 1971

Transformationen von Materialzuständen

Terry Fox, *A Sketch for Impacted Lead*, San Francisco, April 1970

»Ich wollte eine Arbeit mit Blei machen, bei der physikalische Kräfte wirken, und ich hatte vor, Gewehrkugeln zu nehmen. Wenn eine Kugel durch den Gewehrlauf schießt, wird sie mit unglaublichem Tempo geschleudert und bewegt sich schneller vorwärts als der Schall. Beim Aufprall verändert das Blei seine Form, einfach durch die bloße Kraft dieser Energie. Ich hoffe, es gelingt mir bei dieser Aktion in der Reese Palley Gallery, die Kugeln eng nebeneinander in horizontaler Linie zu schießen, so dass sie möglichst ein schmales, zerbrechliches Band aus Blei bilden.« [Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. III/Anhang, Einzelausst.]

•

Air Pivot, Pine Street, San Francisco, Juni 1969: »Ich befestigte eine Polyäthylen-Folie an einer Achse, die sich frei drehen konnte, so dass das Material auf die Veränderungen der Windrichtung reagierte. Die Folie drehte sich um 360 Grad im Kreis. Diese Fotografien zeigen Ausschnitte einer vollständigen Drehung vor einer Standkamera.« [Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. II/Anhang, Einzelausst.]

Free Flying Polyethylene Sheet, Strand im Golden Gate Park, August 1969:

»Ich hielt eine 2,75 x 3,65 Meter große Folie aus Polyäthylen in den Wind. Als sie anfang, sich in der Luft aufzubauchen, ließ ich los. Sie bewegte sich vertikal wie eine Flamme den Strand entlang.«
[Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. II/Anhang, Einzelausst.]

Zwischenhalt: Der Einfluss von Bruce Nauman, 1969

»the possibility of working with several different elements at once«

»Es gab eine halbstündige Filmschleife, die zeigte, wie er seinen Körper in vier verschiedenen Farben bemalte, immer eine Farbe zur Zeit [sic]. Es war sehr schön. Dann gab es hinten in der Galerie zwei Fernsehmonitore und eine Überwachungskamera. Wenn man den Raum betrat, konnte man sich selbst auf dem Monitor sehen, verkehrt herum und von hinten. Das erste Mal hat mich das genervt. Es erschien zu einfach und zu offensichtlich. Aber dann merkte ich, dass gerade dies das Schöne im Raum war. Da war nichts anderes.« [OL 2000, S. 28]

•

»Sie machten mir klar, dass es möglich ist, mit mehr als einem Element auf einmal zu arbeiten. Vorher konnte ich nur mit einem Element zur Zeit [sic] umgehen. Ich versuchte, mit Luftströmungen zu arbeiten, sie sichtbar zu machen, indem ich durchsichtige Plastikfolien benutzte. Aber als mich die Luftströmungen interessierten, konnte ich an nichts anderes denken. Oder ich konnte nur mit Wasser arbeiten. Ich konnte nie Elemente kombinieren, weil ich die Interaktion nicht verstand. Zu jener Zeit wollte ich nichts forcieren. Ich wollte einen Prozess in Gang setzen, aber ihn nicht zu sehr forcieren. Was die Ausstellung von Nauman bestätigte, war die Erkenntnis, dass ich ein Element war, gleichwertig mit anderen, dass ich mit ihnen arbeiten konnte, ohne Angst davor, ihre Prozesse zu stören. Das ist es, was ich jetzt in den Performances mache. Ich habe aufgehört, Werke zu machen. Stattdessen beschäftige ich mich damit, Situationen herzustellen.« [OL 2000, S. 28]

12. Station: Straßenaktionen in San Francisco und Europa, 1969

»[Robin White]: *Wann hast Du Deine erste Performance gemacht?*

[TF]: Ich machte öffentliches Theater, aber das waren nicht wirklich Performances, es waren Straßensituationen. Das war 1969 – ich machte eine im Monat und ich machte Ankündigungen, druckte sie selbst. Die Performances waren an Straßenecken, wie die eine an der Ecke von Fillmore und McAllister Street. Eine war im Innenraum, in Anne Halprins Atelier, und sie fand gleichzeitig mit einer Aktion von Wolf Vostell in Köln statt.

[RW]: *Wer schaute sie sich an? Wem schicktest Du Ankündigungen?*

[TF]: Ich verteilte sie überall, weißt Du, klebte sie an Wände, besonders südlich von der Market Street, wo ich wohnte. Die Third Street entlang. Meist kamen einfach Freunde. Ich schickte Einladungen an Leute, die ich bewunderte, an Künstler hier und in Europa, zum Beispiel hat Beuys immer eine bekommen. So kannte er mich in gewisser Weise schon, als ich ihn traf, obgleich ich nie etwas in einer Galerie gemacht hatte.« [OL 2000, S. 80]

•

»Es war ein gefährlicher Ort zum Herumhängen.« [vorläufige Übersetzung LS]

»Dann gab es eine Aktion, bei der ich eine blinde Frau von der Market Street zur Union Street brachte, wo sie sang und ihr Akkordeon vor einer riesigen Baugrube spielte, vom Sonnenaufgang bis in die Dunkelheit.« [OL 2000, S. 80/82]

•

»[TF]: Ich machte ein Plakat, kündigte den Billingsgate Market als öffentliches Theater an, mit Angabe von Datum und Uhrzeit. Es war der Tag, an dem der Markt am vollsten war, Samstagmittag. Ich klebte es an die Wände von ganz London.

[WS]: Kamen Leute, um es sich anzuschauen?

[TF]: Ich weiß nicht, ich war hier. Marsha ging hin.« [OL 2000, S. 18]

•

»[TF]: Ein Fischauge ist immer offen und starrt vor sich hin. Sie sind die seltsamsten Geschöpfe. Ein extremer Fall isolierter Existenzweise – eine Kreatur, die nur in ihre eigene Umgebung passt. Es ist absurd, einen Fisch zu fangen und ihn auf den Markt zu bringen. Eine Kreatur wie diese, auf einem Markt! Schöne Farben und Schattierungen, kalt, kann nicht in der Luft atmen. Darum stellte ich auch den Billingsgate Market in London als öffentliches Theater vor.« [OL 2000, S. 18]

•

»Als ich von Paris nach San Francisco zog, machte ich öffentliches Theater. Ich wählte etwas merkwürdiges aus, das auf der Straße passierte, oder auch gar nichts. Dann fotografierte ich es und machte ein Plakat. Ich plakatierte es in der ganzen Stadt. Zum Beispiel kündigte ein Plakat an: ›Woolworth, Tresen Nr. 18, Samstag um 14.30‹. Und dann gab es da einen Mann, der etwas verkaufte. Er war wie ein Zauberer. Er machte das wirklich gut. Plötzlich standen 30 Leute um ihn herum, weil ich es als mein Projekt angekündigt hatte, das ich *Buying and Selling at Woolworth Counter 18* nannte. Ich machte ungefähr sechs solcher Arbeiten, das war für mich der Anfang für die Performances.« [OL 2000, S. 200]

•

»Bei der Performance in Anne [sic] Halprins Atelier übernahm einer der Haupttänzer, Patrick Hickey, die Führung und die Tänzer taten, was sie wollten. Ich hatte keine Kontrolle.« [OL 2000, S. 80]

Zwischenhalt: Anna Halprin

»Die letzte Arbeit war in Ann [sic] Halprins Atelier, wo ich mich nachts für improvisatorische Bewegungen aufhielt, nur ich. Und das Plakat kündigte an ›In Ann [sic] Halprins Atelier zu einer gewissen Zeit‹ und so weiter.« [OL 2000, S. 200]

13. Station: Berkeley, 1970 *Defoliation* • Eine art performance

»[TF]: Die erste Performance, die ich als Kunstperformance machte, fand 1969 in Berkeley statt, für die Ausstellung *The Eighties* im alten Berkeley Museum. Es war *Defoliation*, die Entlaubung der Jasminpflanzen.

[RW]: Ach ja. Das war ein sehr politisches Stück. Es bezog sich auf Vietnam. Jedenfalls dachte ich das.

[TF]: Ja. Es war extra für die Leute bestimmt, von denen ich wusste, dass sie da sein würden.

[RW]: *Waren das Veteranen oder Sympathisanten oder waren das Leute, die du schockieren wolltest?*

[TF]: Es waren extrem reiche Leute, die offensichtlich in der einen oder anderen Weise den Krieg unterstützten. Der Garten war einer ihrer Lieblingsplätze zum Mittagessen. Wenn man an einem normalen Tag kam, saßen da meist zwei oder drei sehr wohlhabend aussehende Leute, die zu Mittag aßen – mit einer Flasche Wein, es war so schön, es roch wirklich gut, es war sehr ruhig, ein wunderbarer Platz.

[RW]: *Und das Museum ließ dich gewähren? Man hatte nichts dagegen?*

[TF]: Ja, sie ließen mich gewähren. Ich glaube nicht, dass sie wussten, wie weit es gehen würde. Diese Pflanzen blühen nur alle sieben Jahre, und es war das sechste Jahr. Es war ein Garten – nicht sehr groß, vielleicht 2,50 x 2,50 Meter, und ich verbrannte eine quadratische Fläche vollständig mit einem Flammenwerfer und ließ nur einen kleinen Rand von diesen Pflanzen, die man letztlich ausgraben musste, weil sie zerstört waren. Als die Leute am nächsten Tag kamen um Mittag zu essen, gab es nur ein ausgebranntes Beet. Ich meine, war genau das [sic], was man in Vietnam machte. Niemand von ihnen regte sich auf, weil [sic] auf Vietnam Napalm abgeworfen wurde, aber wenn einige Blumen verbrennt [sic] werden, neben denen sie gerne sitzen, ...

[RW]: *Glaubst du, dass sie die Verbindung herstellten?*

[TF]: Oh ja, ganz bestimmt.« [OL 2000, S. 82]

14. Station: **San Francisco, 1970, Wall Push, Minna Street • »the earliest body work«**

»Als wir den Umzug von Toms Atelier machten, fiel mir eine Ziegelmauer in einer Gasse auf. Ich ging hin und begann, sie abzutasten. Dann begann ich zu drücken. Während ich das tat, fühlte ich, was diese Mauer war, welche materielle Festigkeit sie hatte. Ich glaube nicht, dass ich jetzt ausdrücken könnte, was das für mich bedeutete.« [Ausst.-Kat. Berlin 2015, S.III/Anhang, Einzelausst.]

•

»[WS]: Um zum Körper zurückzukommen: Was ist deine früheste Arbeit mit dem Körper?

[TF]: Die Arbeit *Wall Push*. Es war so etwas wie ein Dialog mit der Wand, ein Austausch von Energie mit ihr. Ich presste acht oder neun Minuten lang, bis ich vor Erschöpfung nicht mehr konnte. Ich parkte mein Auto jeden Tag in einer Allee und ich schaute immer auf diese Wände, aber berührte sie nie. Dann berührte ich eines Tages eine der Wände, fühlte ihre Festigkeit, ihre Wölbung. Ich verstand, dass wir uns ähnlich waren, aber keinen Dialog führten. Wir gehen gewöhnlich an diesen Dingen vorbei und fühlen uns nicht mit ihnen verbunden.

[WS]: Man könnte sagen, es gibt in der neueren Kunst vielfach den Blick auf Aspekte der Realität und die unerwartete Energie, die sie enthalten.

[TF]: Ja sicher. Für mich haben alle Bestandteile einer Performance einschließlich meiner Person das gleiche Gewicht. Genau das gleiche. Und zwischen ihnen können auf psychische und physische Weise Dialoge stattfinden. Als ich die Wand presste [sic], empfand ich sie lebendig wie eine Person.

[WS]: Welche andere Arbeit ergab sich daraus?

[TF]: *Pushung* [sic, *Pushing*, Anm. LS] *into a Corner* bei Reese Palley in San Francisco. Das war das Gegenstück zu der *Wall Push* Arbeit. Eine Ecke ist das Gegenteil einer Wand. Es war ein kurzes Stück, es war schwierig. Ich versuchte, so sehr ich konnte, meinen Körper in die Ecke zu drücken. Meine Füße waren im Weg. Ich versuchte auf meinen Zehenspitzen zu stehen, aber es ging nicht, ich verlor die Balance.

[WS]: Hattest du dieselbe Beziehung zur Ecke wie zur Wand?

[TF]: Es war sogar noch fantastischer. Ich fühlte wirklich, wie die Wände zusammenkamen. Ich wurde zur Verbindung der beiden Wände. Die Ecke eines Raums hält unheimlichen physikalischen Druck.

[WS]: Wolltest Du auch zeigen, dass andere Leute eine intensive Erfahrung haben, wenn sie sich selbst in eine Ecke hineindrücken?

[TF]: Das könnte ein Ergebnis in der Vermittlung der Arbeit sein, aber es war nicht meine Absicht.

[WS]: Normalerweise ist die einzige Erfahrung, die ein Betrachter hat, eine visuelle Erfahrung. Aber ich glaube, dass man eine Arbeit wie *Pushing into a Corner* nicht wertschätzen kann, ohne dass man sie selbst macht. Es ist keine Gestalt. Visuell ist es nicht interessant, aber es stellt eine intensive Erfahrung dar und das macht es neu und wichtig als Skulptur.

[TF]: Mmmmm. « [OL 2000, S. 24/26]

15. Station: San Francisco, 1970, Terry Fox Exhibition, Reese Palley Gallery

»[TF]: Die Arbeit nahm die gesamte Länge des Raumes ein. An einem Ende des Raumes tauchte ich meine Schuhe in einen Topf mit Asbest und zog drei parallele Spuren auf dem Boden. Bei der ersten lief ich. Nein, es war kein Laufen. Schlurfen und Hüpfen. Ziehen, Schlurfen und Hüpfen. Das Schlurfen kam zuerst. Ich hob meine beiden Füße die ganze Zeit nicht vom Boden, etwa so wie alte Männer gehen. Ich nahm eine schlampige Haltung ein und schlurfte wirklich langsam. Es war theatralisch, aber keiner sah mir zu. Ich wollte Spuren dieser Handlung erhalten. Wenn ich einfach nur um des Schlurfens willen geschlurft wäre, und wenn ich nicht niedergeschlagen gewesen wäre, wären die Spuren nicht die gleichen gewesen.

[WS]: Waren dies Body Works oder denkst du nicht in diesen Begriffen?

[TF]: Oh, absolut, mit den Spuren als Dokumentation.

[WS]: Wie siehst du die Beziehung zu Body Works anderer Künstler?

[TF]: Ich weiß nicht so genau, was Body Works eigentlich sind. Jeder arbeitet in einer anderen Weise. Ich sehe keine einheitliche Weise im Umgang mit dem Körper.

[WS]: Was sind deiner Meinung nach seine wichtigsten Themen für dich?

[TF]: Für mich ist das Wichtigste, den Körper als ein Element für sich zu behandeln und nicht als Initiator einer Handlung. Ihn beim Machen einer Skulptur nicht zu ignorieren, sondern ihn direkt als Werkzeug zu verwenden. Der Körper ist ein Element wie jedes andere, nur viel flexibler. « [OL 2000, S. 26/28]

16. Station: New York City, 1970, Cellar, Reese Palley Gallery

»Die Dinge haben sich so sehr verändert, bei meinen früheren Performances dachten die Leute, ich wäre verrückt, wie z.B. das erste Mal in New York, in der Reese Palley Gallery. [...] Als die Leute weggingen, hörte ich sie sagen: ›Er ist verrückt, weißt du, einfach verrückt‹. « [OL 2000, S. 88]

•

»[WS]: Kannst du etwas über deine Erfahrung in New York im vergangenen Sommer erzählen?

[TF]: Gut, ich hatte keine genauen Pläne, aber ich war nicht beunruhigt. Ich war gespannt darauf, Robert Frank zu treffen und in einem Loft an der Bowery zu wohnen.

[WS]: Ich erinnere mich an die ersten Tage, in denen du in New York warst, du sagtest, dass dich die Schmutzigkeit der Stadt beeindruckte.

[TF]: Es war die ganze Umgebung, der man kaum entgehen konnte, noch nicht einmal in der Vorstellung. Noch nicht einmal, wenn man stoned war. Ich konnte in New York kein LSD nehmen. Es wäre mein erster schlechter Trip gewesen. Ich konnte high werden, aber ich konnte die Umgebung nicht ignorieren. Nicht, dass ich das wollte, aber es war zu schwierig für mich, mich nicht mehr anders fühlen zu können. Im Gegensatz zu San Francisco wirst du von der Umgebung in dem Augenblick überwältigt, in dem du aus dem Haus gehst.

[WS]: Was hatte das für eine Wirkung auf deine Arbeit?

[TF]: Es hat eine enorme Wirkung. Dazu die Hitze und der Ort. Ich wollte etwas bei Reese Palley machen, aber ich hatte keine Idee, was es sein würde. Nach ungefähr drei Wochen wusste ich es. Es war eine Arbeit, die alles umfassen würde, was ich über den Ort dachte, mit dem ich Tag für Tag zu tun hatte. Und den Kontext, wie etwa das Zeitgefühl der Penner. Diese besondere Beziehung, die die Penner von der Bowery zur Zeit hatten, war mir sehr bewusst.

[WS]: Du wolltest also in die Vorstellungswelt eines Penners von der Bowery hinein.

[TF]: In gewisser Weise. Die Penner von der Bowery sind echte New Yorker. Sie wissen, wie man mit der Umgebung umgeht. Sie kämpfen nicht dagegen. Sie lassen sich einfach gehen und werden von dem Ort geprägt. Ich hielt sie für schöne Leute. Ich konnte mir nicht vorstellen, wie sie sich fühlten. In gewisser Hinsicht waren sie frei, in einer Stadt, die dich zur Hast zwingt. Jeder, der hastet, arbeitet gegen den Druck der Stadt.

[WS]: Und sie tun es nicht.

[TF]: Nein, sie nicht. Sie nehmen die ganze Kraft des Drucks auf.« [OL 2000, S. 28/30]

•

»[WS]: Was waren die Anfänge der Arbeit, wie hast du sie entwickelt?

[TF]: Ich wollte mit Schlaf arbeiten. Zuerst wollte ich selber schlafen – für drei Tage wach bleiben, dann den Raum betreten und in einen tiefen, nicht theatralischen Schlaf fallen. Dann wollte ich unterschiedliche Zeitempfinden einbeziehen. Ein Penner braucht vielleicht drei Tage, die Länge eines Straßenblocks weiterzugehen. Er geht ein Drittel der Strecke, trifft einen Freund, setzt sich, trinkt, schläft ein, wacht auf, schläft ein. Dann steht er den nächsten Tag auf. Sitzt keiner in der Nähe, so bewegt er sich ein kleines bisschen weiter, tatsächlich aber geht er weiter den Block hinunter. Einmal beobachtete ich zwei Penner, die miteinander kämpften. Einer nahm eine Flasche, er wollte sie zerbrechen und den anderen erstechen. Seine Bewegungen waren so langsam, dass er noch nicht einmal die Flasche zerbrechen konnte. Der andere ging weg.

[WS]: Verrückt.

[TF]: Der Schlaf war also ein Verweis auf Zeit. Ich beschloss aber, dass ich es nicht selber machen konnte. Ich hätte Drogen nehmen müssen. Deshalb nahm ich einen Penner an meiner Stelle, als eine Verkörperung des Zeitelements. Während er schlief, war seine Beziehung zur Zeit eine ganz andere als unsere, weil nur sein Körper funktionierte. [...] Zuerst wollte ich tote Katzen als Zeitelement verwenden, aber ich konnte keine finden. Das war eine Aktion. Eines Abends kam Robert [Robert Frank] zu mir und sagte, er hätte eine gefunden, einen großen fetten Kater in einer Mülltonne an der Subway-Station Houston Street. Als ich dort hinkam, durchsuchten einige Männer den Müll. Ich befürchtete, sie würden die Katze nehmen. Aber das taten sie nicht, und ich tat es auch nicht. Ich musste vier Meter von der Tonne entfernt bleiben, wegen des Geruchs.« [OL 2000, S. 30/32]

»[TF]: Er lag ungefähr drei Tage in meinem Hauseingang. Ich traf ihn zum ersten Mal, als ich mit Marsha ausging. Ich trat ihn versehentlich, als wir über ihn stiegen. Als wir zurückkamen, stand er im Eingang. Wir waren den ganzen Abend weg gewesen, während dieser Zeit hatte er sich in eine aufrechte Position gebracht. Ich stellte mich ihm am Morgen vor. Er hieß Ronnie.« [OL 2000, S. 30]

•

»Ungefähr zwei Stunden vor der Aktion gingen wir zu Fanelli [in der Erstveröffentlichung: Fanelo's], um etwas zu trinken. Die Vorstellung, eine Bar zu betreten, machte ihm Angst; er sagte, sie würden ihn nicht hineinlassen, aber es war ein lockerer Ort, sie taten es. Und der saß einfach dort und trank nicht zu viel. Fünf Gläser Wein vielleicht und dann die Flasche.« [OL 2000, S. 34]

•

»[...] meine Performance bei Reese Palley zwischen einer künstlichen Wand der Galerie und der konkreten Wand des Gebäudes, sie fand zwischen zwei Wänden statt. Einer wirklichen und einer künstlichen. Der Raum war nur ein [sic] Meter breit und die Performance fand dort statt und die Leute passten irgendwie hinein. Das Publikum sorgte für sich selbst.« [OL 2000, S. 76]

•

»Ich legte ein Stück Pappe auf den Boden, weil er mit Schutt, zerbrochenem Geschirr und Glas übersät war, und bat ihn, sich hinzulegen und einfach einzuschlafen. [...] Er rollte von der Pappe in den Schutt hinein. Er zog sein Hemd hoch. Er hatte schöne Tätowierungen.« [OL 2000, S. 34]

•

»Einer der Klänge kam von der Abwasserleitung unter dem Boden. Es gab einen Raum, wo drei Toiletten entfernt worden waren. Die Löcher waren noch da. Ich ließ ein Mikrofon hinunter, um den Klang des Tropfens zu verstärken. Gleichzeitig schnarchte Ronnie sehr laut.« [OL 2000, S. 34]

•

»Zuerst bemalte ich mein Gesicht mit weißem Clown-Make-up. Dann wusch ich meine Hände mit einem Stück Seife in einer kleinen Wasserschale vor mir. Ich beugte mich über einen Spiegel auf dem Boden, in dessen Mitte ein Messer lag. Das Messer war eine Abstraktion für die Art von Dingen, die immer um einen herum sind. Das Make-up hatte die Funktion, mich als Person zu isolieren. Dann zerbrach ich die Fensterscheiben mit dem Messer. Es war Roberts [Robert Frank(s)] Jagdmesser. Dann nahm ich die Seifenlauge in den Mund und spuckte sie über die Glasscherben. Wie Beuys einmal gesagt hat, ›wenn du dich in den Finger schneidest, solltest du nicht den Finger, sondern das Messer verbinden.« Danach rauchte ich eine Zigarette, die ich mir von jemand aus dem Publikum geliehen hatte.« [OL 2000, S. 36]

Zwischenhalt: Die ›Zeugen‹

»Ich machte den Raum zur Skulptur. Ich verwandelte den Raum, das war der Angelpunkt der Performance. Die Zuschauer waren da, damit sie Zeugen der Handlungen waren, die die Veränderung im Raum erzeugten. Zuschauen und dann weggehen. Ich interessierte mich für die Vorstellung, dass jemand eine Erinnerung von dem Raum hatte, eine Umgebung, die durch seine Erinnerung verändert wird. Bunker Hill ist nur ein Berg, wenn man sich nicht an die berühmte Schlacht erinnert, die dort stattfand. Dann verändert er sich. Genau das passiert mit einem Raum, in dem bestimmte Handlungen vollführt werden.« [OL 2000, S. 36]

»Nur die Leute können den Raum, die Skulptur verstehen, die gesehen haben, wie sie entstanden ist. Ich agierte nicht für die Leute. Ich arbeitete mit den Gegenständen und das Publikum konnte sehen, was geschah. Egal, ob ihre Interpretation nun richtig oder falsch war, sie wussten doch, wie es zum Brechen des Glases gekommen war, sie sahen die Handlungen und die Stimmungen, die zum Zerschlagen führten, und was dann geschah. So hatte der Raum für sie Bedeutung. Niemand konnte es vollständig verstehen.« [OL 2000, S. 36]

•

»Das Publikum sorgte für sich selbst. Ich denke mir immer, wenn sie bleiben wollen, bleiben sie. Wenn nicht, dann gehen sie. Wenn sie sich hinsetzen wollen, werden sie eine Möglichkeit finden und wenn nicht, dann haben sie Pech. Oder wenn sie einer Performance zuschauen und sie nicht verstehen, dann gibt es irgendwo eine mentale Blockade. Man kann sie nicht füttern wie ein Baby, sie haben ihre eigene Intelligenz. Davon bin ich immer noch überzeugt. Die Zuschauer müssen all ihre Vorurteile aufgeben und sich dem gegenüber, was ich tue, öffnen und daraus ziehen, was sie können, oder sie werden all ihre Vorurteile behalten und dementsprechend etwas davon haben. Das kann ein Unterschied sein. Vielleicht ziehen sie auch nichts daraus, oder sie werden lachen und weggehen. Es kommt auf sie an – das hat nichts mit mir zu tun. Ich tue mein Bestes, das ist meine einzige Aufgabe.« [OL 2000, S. 76/78]

Zwischenhalt: »To make that space into a sculpture« • Raum als Skulptur

»Es gab keine passive Menge, die in Ruhe da saß, wo keiner aufstand oder wegging oder sich bewegte, bis alles vorüber war, egal wie schmerzvoll es ist oder wie unbequem sie sich fühlen, und am Ende gewaltiger Applaus. Ich meine, darum ging es nicht und es gab ein solches Publikum nicht. Ich habe viel mit Leuten gesprochen, die aus diesem Grund keine Performance mehr machen. [...] Weil sie das Publikum nicht mehr aushalten konnten. Performance ist mediatisiert worden, es gibt jetzt keinen Unterschied mehr, ob man einer Schallplatte zuhört oder einen Film anschaut oder zu einer Performance geht. Performance ist heute etwas ganz anderes als früher. Ich sage nicht, sie sollte sich verändern. Aber es gab einen Grund, dass sie sich entwickelte und dieser Grund ist unterhöhlt oder verzerrt worden. Am Anfang war sie sehr direkt und hatte nichts mit Unterhaltung zu tun. [...] Tatsächlich hatte ich anfangs oft schlechte Presse, weil die Journalisten der Ansicht waren, es wäre langweilig.« [OL 2000, S. 88]

17. Station: Richmond Art Center, 1969/1970

»Später wechselte ich von den Plakaten zu eigenen Performances. 1970 lud mich Tom Marioni, zu jener Zeit Kurator am Richmond Art Center, zu einer Ausstellung ein. Ihm gefiel, was ich machte. Und dort realisierte ich *Levitation*, meine erste Einzelausstellung.« [OL 2000, S. 200]

18. Station: Richmond, 1970, *Levitation* • Die erste Einzelausstellung/Aktion

»Zuerst bedeckte ich den 18 x 9 Meter großen Fußboden mit weißem Papier und klebte auch weißes Papier an die Wände. Der Fußboden war vorher dunkel und wurde jetzt so leuchtend weiß, dass es flimmerte und in den Augen schmerzte, wenn man jemanden am anderen Ende anschaute. Es war ein so federnder Raum, dass jeder, der in ihm war, schon schwebte. Dann breitete ich anderthalb Tonnen Erde, die unterhalb des Highways in der Nähe der Army Street entnommen worden waren, auf einer quadratischen Fläche aus, 3,50 x 3,50 Meter groß. Die Form wurde mit vier Mammutbaum-Planken – jeweils das Doppelte meiner Körperlänge – hergestellt, ich benutzte meinen Körper als eine Maßeinheit für die meisten Teile dieser Arbeit. [...] Vorher fastete ich, um mich zu entleeren. [...]« [OL 2000, S. 14]

»Mit meinem Blut zog ich in der Mitte der Erde einen Kreis. Der Durchmesser entsprach meiner Körperlänge. Nach mittelalterlicher Vorstellung wird auf diese Weise ein magischer Kreis erzeugt. Dann legte ich mich auf den Rücken in die Mitte des Kreises und hielt vier durchsichtige Plastikschläuche fest, die mit Blut, Urin, Milch und Wasser gefüllt waren. Sie repräsentierten die elementaren Flüssigkeiten, die ich aus meinem Körper austrieb.« [OL 2000, S. 14]

•

»Ich lag sechs Stunden lang da mit den Schläuchen in meiner Hand und versuchte zu schweben. Die Türen waren verschlossen. Niemand sah mich. Ich bewegte keinen Muskel. Ich schloss meine Augen nicht. Ich versuchte, die Blickrichtung nicht zu ändern. [...] Ich versuchte mir vorzustellen, den Boden zu verlassen, bis ich begriff, dass ich mir vorstellen musste, mich in die Luft zu erheben. Das änderte für mich alles, es funktionierte. Ich schwebte. Nach vier Stunden konnte ich keinen einzigen Teil meines Körpers mehr fühlen, noch nicht einmal meine sich ausdehnende und zusammenziehende Brust. Meine Arme und Beine waren wahrscheinlich eingeschlafen. Ich glaubte, anderswo zu sein. Ich war weg, hatte meinen Körper hinter mir gelassen. Dann geschah etwas Komisches. Eine Fliege begann zu summen und ich dachte, ich wäre die Fliege. Diese Halluzination dauerte nicht sehr lange, aber das Gefühl, außerhalb meines Körpers zu sein, hielt für zwei Stunden an.« [OL 2000, S. 14]

•

»Ich versuchte den Raum in der Weise zu aktivieren, dass hinterher ein Überrest existieren würde, nur ein Gefühl, ein unfassbares Ding. Das habe ich bei vielen der früheren Performances versucht. Aber besonders bei dieser. Und es funktionierte. Es ist, als ginge man in ein altes Haus und als gäbe es dort einen Raum, der einen Schauer erzeugt, man weiß nicht, warum. Ich bin sicher, dass jeder schon eine solche Erfahrung gemacht hat. Oder einen Raum, wo du fühlst, dass jemand drin ist. Du weißt, es ist keiner da, aber trotzdem empfindest du so. Und mit dieser Arbeit wollte ich versuchen, so eine Art von Gefühl in den Raum zu bringen. Der Raum wurde verwandelt. Es war nicht mehr wichtig, wie der Raum aussah, sondern wie er sich anfühlte. Ich hinterließ mehr oder weniger meinen Abdruck in dem Raum. Also *das* war es, was levitierte und es war immer noch da, als ich wegging. Das war die Idee. Und es funktionierte – die Leute hatten Angst, den Raum zu betreten. Sie wussten nicht, was dort sein würde, nur dass dort eine Installation war.« [OL 2000, S. 174]

•

»Vor der Tür gab es eine Wand, man musste um sie herumgehen um den Raum zu betreten. An der Wand informierte ein Text darüber, was stattgefunden hatte. Dass ich dort sechs Stunden auf der Erde gelegen, mich konzentriert hatte, und dann weggegangen war. Die Arbeit hieß *Levitation*.

Die meisten hatten wahrscheinlich gedacht, sie würden mich in der Luft schweben sehen. Aber der Kurator erzählte, dass viele Leute etwas empfanden, aber dass sie nicht hinter die Wand gehen wollten. Es war ein großer Raum und sie schauten nur hinein, sie betraten ihn nicht. Ein sehr starkes Gefühl, ein starker Raum. Aber auch eine lange Zeit der Konzentration – sechs Stunden.« [OL 2000, S. 174/176]

19. Station: Die Intimität des Mediums Video, *Clutch* • Eine studio performance

»**Clutch** Ein Video über Trennung. Ich liege mit dem Gesicht nach unten in meinem Atelier auf dem Fußboden, die Augen geschlossen. Meine Fingerspitzen liegen am Rand eines Flecks aus Sonnenlicht, das durch mein Oberlicht einfällt. Ich folge seinem Weg über den Fußboden anhand der Wärme, die ich mit den Fingern spüre, bis er außer Reichweite ist. Der Ton ist das Geräusch einer hängenden Plattennadel, die sich schließlich abnutzt und hochgeht. 1971, Kamera: George Bolling mit einer Sony Portapak.«

[Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. IX/Anhang, Einzelausst.]

20. Station: San Francisco, 1971, 10 Recipes

»KOCHEHNDES BLEI IN DEN MUND NEHMEN«

»SIEGELWACHS VERBRENNEN«

»PAPIER ENTZÜNDEHN, INDEHN MAN AUF ES ATMET«

»DIE BRENNENDE BANANE«: »Etwas Alkohol in eine Kelle geben und entzünden. Tunke eine Banane in den brennenden Alkohol, und esse sie, während sie brennt. Sobald sie in den Mund gesteckt wird, geht das Feuer aus.« [vorläufige Übersetzung LS]

23. Station, Berkeley, 1978, *Flagellating Doppler* (mit Georg Decristel)

»Das Museum ist fächerartig angeordnet und gestufte Terrassen bilden einen Halbkreis um einen großen, offenen Raum im Zentrum des Erdgeschosses. Die Performance bezog sich auf die architektonischen und akustischen Besonderheiten dieser Anordnung. [...] Die Performance dauerte fünf Stunden. Die ganze Zeit blieb ich in dem zentralen Raum des Erdgeschosses, während De Cristel [sic] durch die offenen Galerien wanderte und dabei auf seiner Maultrommel spielte; er zeigte anderen Leuten wie man darauf spielte und verschenkte auch Maultrommeln, und ab und zu ließ er von einer der vielen offenen Terrassen [sic] eines der Holzstücke auf den Zementboden des zentralen Raumes fallen. Dazu schwang ich die Bambusrohre, eines zur Zeit, in weit ausgreifenden Bögen durch die Luft und erzeugte damit ein sehr leises Wehen oder Atmen; Geräusche, die man durch das ganze Museum hören konnte. Das machte ich bis ich erschöpft war, dann legte ich eine kleine Pause ein und spielte derweil den elektrischen Rasierapparat als eine Art von ›Bart-Trommel‹, um eine Korrespondenz zu De Cristels [sic] Maultrommel zu schaffen. Ich tat dies, indem ich den Rasierapparat gegen meine Wange hielt und meinen Mund als Resonanzkörper einsetzte, der die verschiedenen Obertöne des Motors produzierte. Manchmal kam De Cristel [sic] dazu und wir spielten zusammen auf unseren ›Trommeln‹. Darauf schwang ich wieder die Bambusrohre, wechselte dann erneut zum Rasierapparat und so weiter, bis die fünf Stunden um waren.« [OL 2000, S. 136/138]

•

»In dieser Performance verwendete ich diese langen Bambusrohre – 4,5 Meter lange Bambusrohre – im unteren Raum des Museums. Das hatte etwas mit der Architektur des Museum [sic], die sich fächerförmig ausbreitet wie eine Lage Spielkarten in der Hand. Ich peitschte die Rohre durch die Luft und erzeugte einen tiefen, wehenden Klang – von links nach rechts, von rechts nach links – so lange ich konnte. Und als ich nicht mehr konnte, machte ich eine Pause und setzte den Rasierapparat an meine Wange, bewegte meinen Mund, gebrauchte ihn als Resonator, um verschiedene Klänge zu erzeugen. So konnte ich auf Georg eingehen.« [OL 2000, S. 72]

24. Station: San Francisco, 1978, *The World's Largest Guitar*

»Einmal, als ich hier war und dieses Instrument benutzte, lief ein Mann über die Aufzugtüren. Er ging davon und kam dann wieder zurück. Er schien wirklich glücklich zu sein. Ich konnte ihn lachen hören, während er einfach auf den Türen stand.« [vorläufige Übersetzung LS]

•

»Der von dem Instrument ausgehende Klang wird in Lautstärke und Rhythmus mit den normalen Geräuschen der Straße zusammentreffen [...] Der Klang wird scheinbar aus den Wänden der Baustelle strömen, da er von einer Wand zur anderen reflektiert werden wird [(...), er hoffe,] den Strom sich wiederholender Gedanken zu unterbrechen, der durch den Fluss des Fußgängerverkehrs repräsentiert wird, und eine Veränderung des Fokus oder sogar eine anhaltende Aufmerksamkeit, ein Gefühl des

Wohlbefindens, in manchen zu bewirken, egal wie kurz oder flüchtig. [...] Es gab einen Mann, der vor einer Weile zu mir kam und sagte, dass er hier auf dem Gehweg gewesen sei und zugehört habe. Er sagte, dass der Klang einfach wunderschön war. [...] Das einzige Problem war, dass er ihn zu einer Zeit gehört hatte, zu der ich nicht hier war.« [vorläufige Übersetzung LS]

•

»Der Klang war kaum hörbar und verschmolz mit dem Verkehr und konnte tatsächlich nur als schwingende Strömungen wahrgenommen werden, wenn auf die metallene Aufzugtür getreten wurde oder jemand darauf stehen blieb. Gelegentlich trat jemand auf die Metalltür (Resonator) und hielt für einen Moment an.

Wenn man auf die Tür trat, verlor der Draht an Spannung, weil die Tür ein wenig nachgab, und so bestimmte das Gewicht der Person den Klang. Diese Arbeit blieb den darüberlaufenden Passanten unbekannt und blieb verborgen, bis die Presse sie aus irgendeinem Grund entdeckte und sie überall in den Vereinigten Staaten Schlagzeilen machte. Danach suchten viele Menschen vergeblich nach dieser Arbeit und ihrem Klang. Ein Bekannter erzählte mir, dass er den Klang gehört habe und für eine Stunde lang geblieben sei und dass es der feinste und wunderbarste Klang gewesen sei, den er je gehört habe. Unglücklicherweise hatte ich an jedem Tag gar nicht auf diesem Instrument gespielt.« [OL 2000, S. 142]

25. Station: Österreich und Italien, Ende der 1970er Jahre

Aktionen mit Klaviersaiten in Galerien und Kirchenräumen

»Nachdem ich nach New York gegangen war, setzte ich meine Arbeit mit den Klaviersaiten fort. Ich entdeckte, dass ein Stahldraht vollständige, harmonische, von seiner Länge bestimmte Klangfolgen erzeugte, wenn er mit Kolophonium eingerieben wird und man mit den Fingern daran entlang streift. Qualität und Ton des Klanges hängen ganz von seinem Resonator ab, und damit beginnt die akustische, räumliche und materielle Beschaffenheit des Raumes den Klang selbst zu bestimmen, der ganz und gar nicht vorhersehbar ist. Ich begann mit einer Serie von experimentellen Performances mit den Klaviersaiten in Verbindung zu anderen Elementen. Eine der ersten war *Wenia Ring* in der Galerie Nächst St. Stephan in Wien.« [OL 2000, S. 142]

•

»Georg [Decristel, Anm. LS] kam, weil er wusste, dass ich dort war.« [vorläufige Übersetzung LS]

26. Station: Bologna, 1979, *Suono Interno*

»In Italien machte ich eine Serie von Performances mit Klaviersaiten. In der ehemaligen Kirche Santa Lucia in Bologna spielte ich auf einem 100 Meter langen Paar von Saiten drei Tage lang, jeweils sechs Stunden am Tag.« [OL 2000, S. 142]

•

»1979 erhielt ich die Erlaubnis, die ehemalige Kirche von Santa Lucia in Bologna für eine dreitägige Performance zu nutzen. Die Kirche war ganz leer und schon seit Jahren verlassen. Eine Bedingung für diese Erlaubnis war, dass sich niemand außer mir in dem Bauwerk aufhalten durfte. Ich löste dieses Problem, indem ich ein augengroßes Loch in einer der Türen zum zentralen Punkt meiner Performance machte. Ich fand eine Holzabdeckung über einem Bodenloch, das zur Krypta führte. Diese Abdeckung war sehr resonanzstark und war in einer direkten Linie etwa 100 Meter vom Guckloch in der Tür entfernt. Von der Krypta-Abdeckung bis zur Tür legte ich einen schmalen Weg durch den Vogeldreck und spannte zwei parallele Klaviersaiten dazwischen. Schaute man von außen durch das Guckloch, erblickte man zwei Linien, die auf einen Punkt hinführten, wie in einer perspektivischen Zeichnung. Die stark geharzten

Saiten wurden von mir gestrichen oder sanft mit den Fingern gezupft. Sie produzierten einen voluminösen Klang, der auch auf der Straße hörbar war. Mit Kreide schrieb ich die Worte *Suono Interno* auf die Holztür und ein Pfeil wies auf das Guckloch, sodass Passanten, die vom Klang angezogen waren, hineinschauen und seinen Ursprung entdecken konnten. An drei aufeinander folgenden Tagen spielte ich die Saiten jeweils sechs Stunden.« [OL 2000, S. 148]

•

»Die Saiten sind ein Instrument ohne Klangkörper. Es sind nur die Saiten. Der Klangkörper wird von den Wänden gebildet, an denen die Saiten befestigt sind ...[...] Es gab unglaubliche Räume, bei denen das ganze Gebäude geklungen hat. Ich erinnere mich an die Kirche von Bologna, die war wirklich ausgezeichnet.« [OL 2000, S. 206]

27. Station: Gallignano, 1979, (Ohne Titel) • Das Werk als Anekdote

»Die erfreulichste Performance war für mich jene in einem kleinen Hundert-Seelen-Dorf auf einem Hügel bei Ancona, in Gallignano. In der ehemaligen Kirche des Dorfes spannte ich über etwa 50 Meter ein Paar Klaviersaiten von der hölzernen Eingangstür bis zur hölzernen Hintertür.« [OL 2000, S. 142]

•

»Die ganze Bevölkerung des Dorfes hatte sich versammelt und lauschte andächtig dem Klang. Nach der Performance wiederholte ein Einheimischer sie, indem er meine Gesten widerspiegelte. Statt aber die Drähte zu berühren, ahmte er den Klang mit seinem Mund nach. Er strich, meine Gesten imitierend, an den Drähten auf und ab. Als er fertig war, bekam er den gleichen Beifall wie ich.« [OL 2000, S. 142]

•

»Einmal habe ich eine Performance gemacht in einem winzigen italienischen Dorf, da gab es noch nicht einmal einen Lebensmittelladen. Aber sie hatten eine kleine Kirche, und ich habe meine Drähte vom Portal zur Hintertür gespannt. Da kamen alle Leute, die Grossmutter mit einem Huhn unterm Arm, Kleinkinder, und niemand wusste irgend etwas über Kunst. Dann machte ich die Performance, sie dauerte zwei Stunden. Danach habe ich ihnen erklärt, wie das funktioniert, und dann haben sie alle mit den Drähten gespielt. Am nächsten Tag haben sie eine ganze Busladung Schulkinder herüberschickt, und dann haben wir es noch einmal gemacht. Das war so ganz anders als eine Performance zu machen.« [Martins/Fox 1983, S. 54f., Interview]

VII. Weiter sammeln? Weiter erzählen?

Kritischer Künstlergeist • Wankende Begriffe

»Sehr negative Ausstellung...Wiley und Oldenburg sind zwei Pluspunkte...Die Kunst der Geisteskranken war pures Hochgefühl und das Einzige in der gesamten Ausstellung, das mich wirklich bewegt hat. Ich habe die moderne Kunst wirklich satt, eigentlich mag ich nicht viel von dem, was nach dem Rückgang von Malerei und Skulptur um 1300 gemacht wurde, von wenigen Ausnahmen abgesehen [...].« [vorläufige Übersetzung LS]

•

»Der ursprüngliche Impuls Performances zu machen, kam 1968/69. Damals waren die Medien so verlogen. Sie logen über den Vietnam-Krieg und alles andere, man konnte nichts mehr glauben. Da dachte ich, dass eine direkte Aktion viel stärker wäre. Wenn du etwas vor Leuten machst, ist es direkt, eine Art von Kommunikation, die es bis dahin nicht gegeben hatte. Als ich noch malte, war das Problem, dass ich alles, was ich dachte, in das Bild zu packen versuchte. – Ich versuchte es, aber es hat nicht geklappt, auch weil

dann irgendwer einfach reinkam, sich das Bild ansah, und sagte: ›Ja, ich mag es, die Farben sind so hübsch!‹ Damit will ich nur sagen, dass man mit den Leuten so nicht wirklich kommunizieren kann. Performance-Art ist da direkter.« [Martins/Fox 1983, S. 53, Interview]

•

»Mir sind die Bezeichnungen egal. Performance Art hat sich stark verändert. Heute bedeutet sie häufig etwas, das dem Theater ähnlich ist. Ich glaube, die Bezeichnung ›Performance‹ ist nicht gut. ›Situation‹ kommt der Wahrheit viel näher. Was ich mache, ist einfach eine bestimmte Situation. Es ist keine Vorführung von etwas, es ist eine Situation – wie ein Verkehrsunfall, etwas, das in diesem nämlichen Moment geschieht, was man macht und beendet.« [Martins/Fox 1983, S. 55, Interview]

B) Kommentierte Bibliographie • Archivmaterial

Der Schwerpunkt der folgenden Bibliographie zu Terry Fox und zu angrenzenden Themenfeldern liegt auf den 1970er Jahren. In diesem Jahrzehnt wurden zahlreiche Artikel über den Künstler und seine Aktionen publiziert. Der Zugang zu Katalogen und Presseartikeln aus den Vereinigten Staaten gestaltete sich in der Recherche jedoch schwierig. So werden auch einige Veröffentlichungen aufgeführt, die nicht in die Arbeit einfließen konnten. Die Zusammenstellung der Publikationen ist als Rechercheergebnis zu verstehen und soll für künftige Forschungsansätze Orientierung bieten. Besteht kein direkter Bezug zum Werk von Terry Fox sind die Kurztitel der Publikationen hervorgehoben (Unterstrich).

Archivmaterial

Das aufgelistete Archivmaterial zeigt lediglich einen kleinen Ausschnitt aus dem privaten Archiv des Künstlers sowie aus Archiven von Institutionen im In- und Ausland. Im Ausst.-Kat. Berlin 2015 wurde erstmals der Versuch unternommen, unter anderem auch dokumentarisches Material zu Werken/Aktionen von Terry Fox aufzulisten. Da diese bereits publizierten Angaben jedoch noch nicht in allen Fällen stimmig sind, beziehen sich die Angaben größtenteils auf korrigierte interne Werklisten (Estate of Terry Fox, Köln; privates Archiv LS, Baden-Baden).

Kommentierung

Die Literatur zu Terry Fox wurde soweit möglich kommentiert (wenn nicht anders vermerkt, stammen die Anmerkungen von der Verfasserin). Unter anderem können so die Werktitel und deren Veränderung nachvollzogen werden. Auch die Historie der Veröffentlichung von Photographien zu den Aktionen von Terry Fox wird dadurch transparent.

Kurzverweise/Fußnoten

In den Fußnoten finden sich Kurzennennungen wie »[Interview]« oder »[Radio]« um anzuzeigen, unter welcher Sparte des Literaturverzeichnisses die jeweiligen Titel und ggf. weiterführende Informationen zu finden sind. Die Einzelausstellungskataloge und Künstlerbücher von Terry Fox sind in einer gemeinsamen Rubrik zusammengefasst, da es dabei zu Überschneidungen kommt. Die Struktur des Verzeichnisses und der Kurzverweise folgt dem System:

- a) Dokumente • Archivalien [Dokument]
- b) Interviews • Recherchegespräche [Interview]
- c) Künstlertexte Terry Fox [Text TF]
- d) Texte anderer Künstler [Künstlertext]
- e) Einzelausstellungskataloge • Künstlerbücher • Tagungsbände, Terry Fox [Einzelausst.]
- f) Audio-Publikationen [Audio]
- g) Nachrufe [Nachruf]
- h) Anthologien • Lexika
- i) Textquellen für Terry Fox [Quelle TF]
- j) Einzelne Autoren • Essays • Artikel
- k) Ausstellungskataloge • Werkverzeichnisse • Tagungsbände
- l) Radio-Beiträge [Radio]
- m) Internetquellen [Web]

a) Dokumente • Archivalien [Dokument]

Bildlegenden, Kunstmuseum Bern, 2017

Titelschilder und Werkbeschreibungen (Seraina Renz)

für die Ausstellung *Elemental Gestures. Terry Fox*, Kunstmuseum Bern, 2017 (privates Archiv LS)

Brief von TF an Tom Marioni (Vision), ca. 1975/Letter from Terry Fox to Tom Marioni (Vision), c. 1975

University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive; Gift of the Naify Family

Permalink: [https://webapps.cspace.berkeley.edu/bampfa/search/search/?](https://webapps.cspace.berkeley.edu/bampfa/search/search/?idnumber=1995.46.264&displayType=full&maxresults=1&start=1)

idnumber=1995.46.264&displayType=full&maxresults=1&start=1 (4. August 2019).

Brief TF an Willoughby Sharp

Brief (Schreibmaschine) von Terry Fox an Willoughby Sharp, undatiert, unterschrieben (handschriftlich)

Estate of Terry Fox (Archiv), Köln

Abb. in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 251 (engl.), S. V/Anhang (dt.) [Einzelausst.].

Brief TF an SFMOMA 1975

Brief von Terry Fox an einen Mitarbeiter des San Francisco Museum of Modern Art, in dem der Künstler biographische Informationen mitteilt und kommentiert.

San Francisco Museum of Modern Art (Archiv)

Brief TF an Petr Štembera, undatiert

Brief TF an Petr Štembera, undatiert,

Estate of Terry Fox, Köln (Archiv)

Abb. in: *The eye* 2018, S. XXI-XXIV/Anhang.

Datenbankeinträge zu *The Rake's Progress*

Datenbankeinträge zu *The Rake's Progress: In the Service of Art* (»Conceptual art work«, 13. Mai 1971)

University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive

<http://oskicat.berkeley.edu/record=b10471848~S1> (12. Juli 2019).

Hartmann, »Annäherung«

Eike Hartmann, »Annäherung«, Erinnerung eines Zeitzeugen,

http://www.formine-it.eu/kunst_hartmann87.html (19. März 2015, nicht mehr abrufbar).

Notizen/Skizze von TF an Barney Bailey (Ausstellungsaufbau *Hospital*)

Estate of Terry Fox (Archiv), Köln

Abb. in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 251 (engl.), S. V/Anhang (dt.) [Einzelausst.], *The eye* 2018, S. 142.

Pressemitteilung Ronald Feldman Fine Arts, New York, 2007

Pressemitteilung, 6. April 2007, Ronald Feldman Fine Arts, New York (seit 2017: Ronald Feldman Gallery), zur Ausstellung *Terry Fox. Illuminations, 2007*

<http://www.feldmangallery.com/pages/exhsolo/exhfox07.html> (4. August 2015, nicht mehr abrufbar).

Richtlinien Staatliche Archivverwaltung Baden-Württemberg (2004, Entwurf)

»Richtlinien für die Titelaufnahme und Repertorisierung von Nachlässen«, Entwurf, März 2004,

Staatliche Archivverwaltung Baden-Württemberg

http://www.landesarchiv-bw.de/sixcms/media.php/120/47208/richtlinien_nachlaesse.pdf (9. Juli 2019).

Saalzettel Ausst. Bremen 1997

Terry Fox. Elementary Parallelism, 27. April bis 8. Juni 1997, Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen

Saalzettel zur Ausstellung

Estate of Terry Fox (Archiv), Köln

Telegramm Ken Friedman 1970

»Letter to Terry Fox from Ken Friedman (Levitation)«, 12. September 1970
University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive
Permalink: <https://webapps.cspace.berkeley.edu/bampfa/search/search/?idnumber=1995.46.426.16&displayType=full&maxresults=1&start=1> (9. Juli 2019).

Videoliste, unveröffentlicht

Liste der Filme und Videos von TF
Estate of Terry Fox (Archiv), Köln

Vortrag TF Amsterdam 1977

Terry Fox, Vortrag am Kunsthistorischen Institut, Amsterdam, 6. Dezember 1977 (Ausschnitt)
Transkription LS, Quelle: De Appel 2015 [Web]
<https://deappel.nl/en/exhibitions/terry-fox-immersion> (5. August 2019).

Zeitungsausschnitt, undatiert

aus den Arbeitsmaterialien von TF
Estate of Terry Fox (Archiv), Köln

Zettel, undatiert

aus den Arbeitsmaterialien von TF
Estate of Terry Fox (Archiv), Köln

b) Interviews • Recherchegespräche [Interview]

Abramović 2002

»Marina Abramović. Interview«, in: *The Twentieth-Century Performance Reader*, hg. von Teresa Brayshaw und Noel Witts, New York 2002, S. 11-22.

Acconci/Steib 2010

Recherchegespräch LS mit Vito Acconci, 14. November 2010, New York (priv. Archiv LS, unveröffentlicht).

Albath/Grampes 2016

»Wissenschaftler sollen schweigen. Was will uns Umberto Eco mit seinem Testament sagen?«
Maike Albath im Gespräch mit Timo Grampes, *Deutschlandfunk Kultur (Kompressor)*, 24. März 2016,
vgl. https://www.deutschlandfunkkultur.de/wissenschaftler-sollen-schweigen-was-will-uns-umberto-eco.2156.de.html?dram:article_id=349329 (31. Juli 2019).

Anglim/Steib 2011

Recherchegespräch LS mit Paule Anglim, 25. Mai 2011, San Francisco (auf Wunsch der Galeristin ohne Audio-Mitschnitt).

Beard/Bogerd 2015

»Interview by Dena Beard with Marilyn Bogerd«, in: *Ausst.-Kat. 2015*, S. 290 (engl.)/XXIf./Anhang (dt.).

Bonito Oliva/Fox 1973

»Isolation Unit. Interview von Achille Bonito Oliva anlässlich der Performance *L'Unità* in der Galerie Lucio Amelio in Neapel im Oktober 1972«/»Isolation Unit. Interview by Achille Bonito Oliva on the occasion of the performance *L'Unità* at the Gallery Lucio Amelio in Naples, in October 1972«, in: OL, S. 54-61 (dt./engl.); Erstveröffentlichung (engl.): Achille Bonito Oliva, »Interview with Terry Fox«, *Domus* 521, Mailand, April 1973, S. 45. Originalinterview (engl.) wiederabgedruckt in: Berlin/Essen 1982, S. 44 [Einzelausst.]. Siehe auch: Achille Bonito Oliva, *Encyclopaedia of the Word. Artist Conversations, 1968-2008*, Mailand 2010.

Cobb/Fox (ohne Jahr)

Chris Cobb, Interview mit Terry Fox, unveröffentlicht.
Estate of Terry Fox (Archiv), Köln

Cobb/Fox 1999

Chris Cobb, »The Dust Exchange. Good example of the use of the gesture in conceptual art«, unveröffentlichte Seminararbeit, San Francisco. Enthält ein Interview mit Terry Fox.
Estate of Terry Fox (Archiv), Köln

Conversation about Invisible Relics 2012

Art Practical Editors, »Conversation about Invisible Relics«, 3.13/*The Sound Issue*, 19. April 2012, http://www.artpractical.com/feature/conversation_about_invisible_relics/ (9. Juli 2019).

Dercon/Fox 2018 (1986)

Video-Interview mit Terry Fox von Chris Dercon, Juli 1986, in: *The eye 2018*, S. 89-92 (Ausschnitte).

Fried/Steib 2011

Recherchegespräch LS mit Howard Fried, 30. Mai 2011, Vallejo, Kalifornien (auf Wunsch des Künstlers ohne Audio-Mitschnitt, Notizen, priv. Archiv LS, unveröffentlicht).

Gerz/Buhlmann 1996

»Gespräch zwischen Jochen Gerz und Britta E. Buhlmann zu Terry Fox' Installation ›bloodline«. Paris 14. Mai 1996«, in: Ausst.-Kat. Mönchengladbach/Kaiserslautern 1996, unpag. [Einzelausst.] und in: Ausst.-Kat. Kaiserslautern 1996, S. 59-65.

Ginzburg/Gersmann 2002

»Zwischen den Zeilen, gegen den Strich«, Interview mit Carlo Ginzburg (Gudrun Gersmann), in: *zeitenblicke 1*, 2002, <http://www.zeitenblicke.de/2002/01/ginzburg/ginzburg.pdf> (2. August 2019).

Greenstein/Fox 1994

M.A. Greenstein, »A conversation with Terry Fox«, in: *Artweek*, 17. Februar 1994, S. 15.
Wiederveröffentlichung in: Ausst.-Kat. 2015, S. 269 (engl.), S. X f./Anhang (dt.), [Einzelausst.].

Interview Herzogenrath/Lammert 2015

»Interview von Angela Lammert mit Wulf Herzogenrath«, in: Ausst.-Kat. 2015, S. XVIIIf./Anhang (dt.), S. 283ff. (engl.), [Einzelausst.].

Kos/Steib 2011

Recherchegespräch LS mit Paul Kos, 25. Mai 2011, San Francisco (unveröffentlicht).

Kuhn/Meyers 2018

Hans Peter Kuhn/Ron Meyers, »A talk«, in: *The eye 2018*, S. 181-185.

Landwehr/Mocek/Ulbricht 2010

Achim Landwehr und Otto Ulbricht im Gespräch mit Claudia Mocek, »Vergangenheit unter der Lupe«, in: *Spektrum*, 6. Oktober 2010, <https://www.spektrum.de/magazin/vergangenheit-unter-der-lupe/1044108> (31. Juli 2019).

Lewallen/Bui 2013

»INCONVERSATION. Constance Lewallen with Phong Bui, July 15th, 2013«
<http://www.brooklynrail.org/2013/07/art/constance-lewallen-with-phong-bui> (9. Juli 2019).

Lewallen/Steib 2011

Recherchegespräch LS mit Constance M. Lewallen, Berkeley, 25. Mai 2011 (unveröffentlicht).

Lewallen/Fox 1991

Arbeitsinterview Connie M. Lewallen/Terry Fox, 1991 (unveröffentlicht, Transkription LS, privates Archiv).

Marioni/Steib 2011

Recherchegespräch LS mit Tom Marioni, 27. Mai 2011, Oakland (unveröffentlicht).

Martins/Fox 1983

Interview zwischen Kirsten Martins und Terry Fox, in: Ausst.-Kat. Berlin 1983, S. 53-55.

Montano/Fox 2000

»Terry Fox«, in: Linda M. Montano, *Performance artists talking in the eighties: sex, food, money/fame, ritual/death*, Berkeley/Los Angeles/London 2000, S. 361f. Interviews u.a. mit Vito Acconci, Howard Fried, Bonnie Sherk, Lowell Darling, Simone Forti, Tom Marioni, Marina Abramović und Ulay, Chris Burden. Nachwort von Kristine Stiles.

Peer/Fox 1993

René van Peer, »Terry Fox: Exploring the limits«, in: *Interviews with sound artists*, Het Apollohuis, hg. von Paul Panhysen, Eindhoven 1993. Dt. Erstveröffentlichung: »Die Grenzen erforschen, Interview von René van Peer«, in: OL 2000, S. 156-183.

Ross/Steib 2010

Recherchegespräch LS mit David A. Ross, 9. November 2010, New York (unveröffentlicht).

Scarritt/Steib 2010

Recherchegespräch LS (und Marita Loosen-Fox) mit Alan Scarritt, 3. November 2010, New York (unveröffentlicht).

Schmidt/Fox 2003

Interview von Eva Schmidt mit Terry Fox, in: *Georg Decristel. weg bewegen/moving away*, Innsbruck 2003, S. 51-56.

Schröder/Fox 1999

»Vom Boden zur Decke und von Wand zu Wand«/»From Floor to Ceiling and Wall to Wall«, Interview Johannes Lothar Schröder und Terry Fox (1999), in: OL 2000, S. 192-209. Erstveröffentlichung (dt./engl.).

Schulz/Steib

Recherchegespräch LS mit Bernd Schulz, April 2013, Berlin (priv. Notizen, unveröffentlicht).

Sharp/Béar/Fox 1974

»Terry Fox.....Children's Video Tapes«, Interview zwischen Willoughby Sharp, Liza Béar und Terry Fox, in: *Avalanche*, Dezember 1974, S. 32f. Wiederveröffentlichung in: Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 50f. (Abb. Video-Stills) [Einzelausst.]. Dt. Erstveröffentlichung: »Children's Videotapes, Interview von Willoughby Sharp und Liza Bear«, in: OL 2000, S. 62-69. Wiederveröffentlichung in: Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 50f. [Einzelausst.] und in: Ausst.-Kat. 2015, S. 262 f. (engl.), S. VIII f./Anhang (dt.), [Einzelausst.]

Sharp/Fox 1971

»Terry Fox: »...I wanted to have my mood affect their looks.««, Interview zwischen Willoughby Sharp und Terry Fox, in: *Avalanche*, Winter 1971, S. 70 - 81. Abb: »Pushing into a Corner, Reese Palley Gallery, San Francisco, May 18 1970.«; »Opening my hand as slowly as possible, Reese Palley, San Francisco, May 18, 1970.«; »Hand Slide, Museum of Conceptual Art, San Francisco, May 1970.«; »My hand is [sic] a fine porcelain, Museum of Conceptual Art, San Francisco, May 1970.«; »Cellar Event, Reese Palley Gallery, New York, July 9, 1970.«; »Levitation Piece, Richmond Art Center, California, September 17, 1970«; »Isolation Unit, Kunstakademie, Düsseldorf, November 24, 1970 (Collaboration with Joseph Beuys).«.

Wiederveröffentlichung in: Ausst.-Kat. Berkeley 1973 (Auszüge), unpag. [Einzelausst.]; Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982 [Einzelausst.], S. 16-29 (Abb.). Dt. Erstübersetzung: »Ich wollte, dass meine Stimmung ihr Aussehen beeinflusst, Interview von Willoughby Sharp«, in: OL 2000, S. 8-41, und Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 252-255 (Abb.), [Einzelausst.].

Sharp/Fox/Acconci/Oppenheim 1971

Willoughby Sharp, »A Discussion with Terry Fox, Vito Acconci, and Dennis Oppenheim«, in: *Avalanche*, Winter 1971, S. 69-99. Dt. Erstveröffentlichung: »Eine Diskussion mit Terry Fox, Vito Acconci und Dennis Oppenheim, Interview von Willoughby Sharp«, in: OL 2000, S. 42-53. Wiederveröffentlichung in: Ausst.-Kat. 2015, S. 270-273 (Abb.), S. Xif./Anhang (dt.), [Einzelausst.].

White/Fox 1979

»Terry Fox. Interview by Robin White at Crown Point Press, Oakland, California, 1979«, in: *View*, Vol. II, No. 3, Juni 1979, Point Publications, Oakland 1979. Abb. TF in seinem Atelier (Photo: Paul Hoffman, Cover); *Strolling Performance*, 1978 (Photo: Marion Gray, S. 3); *Culvert*, 1977 (S. 7); »Rubber stamp diagram of the labyrinth at Chartres Cathedral, Chartres, France« (S. 10); *Pendulum Spit Bite*, 1977 (S. 13); *Metaphors for Falling*, 1977 (S. 18); TF beim Druck von *Pendulum Spit Bite* (»Pendulum constructed to drip acid onto the copper plate for *Pendulum Spit Bite*«, S. 22). Dt. Erstveröffentlichung: »Es ist der Versuch einer neuen Kommunikation, Interview von Robin White«/»It's an Attempt at a New Communication, Interview by Robin White«, in: OL 2000, S. 70-99. Wiederveröffentlichung auch in: Battcock/Nickas 1984, S. 199-221.

Wiley/Steib 2011

Recherchesgespräch LS mit William T. Wiley, 26. Mai 2011, Woodacre, Kalifornien (unveröffentlicht).

Willison/Fox 1975

Jeanette Willison, *11 Video Interviews*, San Francisco 1975.

»A series of eleven videotaped interviews, sponsored by the Museum of Conceptual Art, San Francisco, and exhibited at MOCA on May 12, 1975. Each artist was interviewed for ½ hour. Participants included: Kevin Costello, Bonnie Sherk, Stephen Laub, Richard Alpert, Linda Montano, Jim Melchert, Irv Tepler, Terry Fox, Tom Marioni, and Howard Fried.«, vgl. PA 1980, S. 139.

Transkription in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 250 (engl.), S. IV/Anhang (dt.), [Einzelausst.].

c) Künstlertexte Terry Fox [Text TF]

(Reihenfolge an den zugehörigen Publikationen orientiert)

Statement, San Francisco 1971

Terry Fox, »Statement« zu *Hospital*, Reese Palley Gallery, San Francisco, 1971. Erstveröffentlichung in: Ausst.-Kat. Berkeley 1973, unpag., [Einzelausst.]; Terry Fox, »Statement zur Ausstellung in der Reese Palley Galerie in San Francisco, Oktober 1971«, in: Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 38 (dt./engl.), [Einzelausst.]. Wiederveröffentlichung in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 60f. (dt./engl.), [Einzelausst.] und in: OL 2000.

Statement, New York 1980

Terry Fox, »Statement«, Ausst. Museum of Modern Art, Auditorium Gallery, New York 1980 (*Room Temperature*), in: Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 80 (dt./engl.), [Einzelausst.]. Wiederveröffentlichung in: OL 2000, S. 104f. (dt./engl.).

Statement, Bologna 1982

Terry Fox, »Statement, für die Ausstellung in der Galerie Fernando Pellegrino, Bologna 1982«/»Statement for the exhibition at Fernando Pellegrino Gallery, Bologna 1982«, in: Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 88 (dt./engl.), [Einzelausst.]. Wiederveröffentlichung in: OL 2000, S. 106f. (dt./engl.).

Kommentare, Berlin/Essen 1981

»Kommentare zu einigen Werken und Performances, 1968-1981, entstanden 1981 für zwei Publikationen anlässlich der Ausstellungen im Kunstmuseum Luzern, im Museum Folkwang Essen und in der DAAD Galerie, Berlin 1982«/»Comments on some works and performances, written 1981 on the occasion of two publications for the solo exhibitions at Kunstmuseum Luzern, at Museum Folkwang Essen and DAAD Galerie, Berlin, 1982«, in: OL 2000, S. 108-151. Erstveröffentlichung in: Ausst.-Kat. Luzern 1982 [Einzelausst.] und Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982 [Einzelausst.].

Children's Tapes

Terry Fox, »Children's Tapes«, in: *Arts Magazine*, v. 49, Dezember 1974, S. 54-57. Text und Photodokumentation. Auszug: »Each silent tape involves the same elements (spoon, fork, bowl, cloth, candle, fire, and water) in new situations of accord with each other as well as in transformed physical states. The tapes were made on a table using a single light source and I both operated the equipment and performed the actions...[Scenario for one of the tapes]: Pressure on the skin, combustion, silver rests on the skin, soft radius, forked, the skin pulsates, the spoon is warmed, hot wax falls on the skin, fire tunnels to the fork, solid to liquid to solid to form the bridge, the spoon falls and the skin rises, wall of water rises around the spoon, skin mirror reflects the falling flame, skin surrounds the fallen wax. (11 minutes).«, zit. nach PA 1980, S. 105.

Untitled (Paris Drawings)

Terry Fox, »Pariser Zeichnungen«/»Paris Drawings«, in: Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 6 (dt./engl.), [Einzelausst.]. Wiederveröffentlichung in: OL 2000, S. 108-111.

Isolation Unit

Terry Fox, »Isolation Unit«, in: Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 30 (dt./engl.), [Einzelausst.]. Auch in: Ausst.-Kat. Luzern 1982, unpag. (Nr.1), [Einzelausst.]. Wiederveröffentlichung in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 58 [Einzelausst.]; Wiederveröffentlichung in: OL 2000, S. 110-113.

Pisces

Terry Fox, »Sternzeichen Fisch«/»Pisces«, in: Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 34 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Works from the Labyrinth

Terry Fox, »Arbeiten zum Labyrinth, 1972-1978«/»Works from the Labyrinth 1972-1978«, in: Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 54-59 (dt.)/S.61-64 (engl.), [Einzelausst.]. Wiederveröffentlichung in: OL 2000.

Timbre

Terry Fox, »Timbre«, in: Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 66f. (dt./engl.), [Einzelausst.].

Sound

Terry Fox, »Klang«/»Sound«, in: Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 69-71 (dt.)/S. 72-73 (engl.), [Einzelausst.].

Radiation

Terry Fox, »Strahlung«/»Radiation«, in: Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 74 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Wenia Ring

Terry Fox, »Wenia Ring«, in: Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 76 (dt./engl.), [Einzelausst.]. Terry Fox, »Wenia Ring (>Wiener Ring<), 1979, Aug., Modern Art Galerie, Wien«, in: Ausst.-Kat. Luzern 1982, unpag. (Nr. 7, dt./engl.), [Einzelausst.]. Vgl. Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 73 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Room Temperature

Terry Fox, »Raumtemperatur«/»Room Temperature«/»Statement«, in: Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 80 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Suono Interno

Terry Fox, »Innerer Klang«/»Suono Interno«, in: Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 84 (dt.)/S. 85 (engl.), [Einzelausst.].

Immersion

Terry Fox, »Immersion (›Eintauchen‹), 1977, Dec./Dez., Galerie De Appel, Amsterdam«, in: Ausst.-Kat. Luzern 1982, unpag. (Nr. 2, dt./engl.), [Einzelausst.].

Y.D.T.B.

Terry Fox, »Yellow Duck and Tonka Beans (›Gelbe Ente und Tonkabohnen‹), 1977, Aug., San Francisco Museum of Modern Art, mit/together Nina Wise«, in: Ausst.-Kat. Luzern 1982, unpag. (Nr. 2, dt./engl.), [Einzelausst.].

Halation

Terry Fox, »Halation (›Lichthof‹), 1974, Nov., San Francisco (Garage), (Serie ›South of the Slot‹)«, in: Ausst.-Kat. Luzern 1982, unpag. (Nr. 2, dt./engl.). Vgl. Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 63 [Einzelausst.].

Capillary Action

Terry Fox, »Capillary Action (›Kapillare Taetigkeit‹), Galerie Schema, Florenz«, in: Ausst.-Kat. Luzern 1982, unpag. (Nr. 2, dt./engl.). Vgl. Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 64 [Einzelausst.].

The Labyrinth Scored for the Purrs of 11 Cats

Terry Fox, »The Labyrinth Scored for the Purrs of 11 Cats (›Das Labyrinth komponiert für das Schnurren von 11 Katzen‹), 1972, Tape produced by Z.B.S, Fort Edward, New York. Excerpt published as ›Sound‹, see ›Published Audio Work‹«, in: Ausst.-Kat. Luzern 1982, unpag. (Nr. 3, dt./engl.), [Einzelausst.].

552 Steps through 11 Pairs of Strings

Terry Fox, »552 Steps through 11 Pairs of Strings (›552 Schritte durch 11 Saitenpaare‹), 1976, Aug., Loft, 16 Rose Street«, in: Ausst.-Kat. Luzern 1982, unpag. (Nr. 3, dt./engl.), [Einzelausst.]. Vgl. Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 67 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Timbre

Terry Fox, »Timbre, 1976, März/March, Mount Tamalpais (near San Francisco/California) San Francisco Museum of Modern Art«, in: Ausst.-Kat. Luzern 1982, unpag. (Nr. 4, dt./engl.), [Einzelausst.]. Vgl. Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 66 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Culvert

Terry Fox, »Culvert (›Kanal‹), 1977, Mai, Clark Fork River, Missoula, Montana«, in: Ausst.-Kat. Luzern 1982, unpag. (Nr. 5, dt./engl.). Vgl. Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 68f. (dt./engl.), [Einzelausst.].

Flagellating Doppler

Terry Fox, »Flagellating Doppler (›Doppler Peitschen‹), 1978, Okt./Oct. University Art Museum, Berkeley (mit/together Georg De Cristel)«, in: Ausst.-Kat. Luzern 1982, unpag. (Nr. 6, dt./engl.), [Einzelausst.].

Suono Interno

Terry Fox, »Suono Interno, 1979, 25.-27. Okt./Oct., Chiesa Santa Lucia, Bologna«, in: Ausst.-Kat. Luzern 1982, unpag. (Nr. 8, dt./engl.), [Einzelausst.]. Vgl. Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 75 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Ice Tips the Spoon

Terry Fox, »Ice Tips the Spoon (›Eis kippt den Loeffel‹), 1974, Teil einer Reihe von 34 Videofilmen, ›Children's Tapes‹. Part of a series of 34 Videofilms, ›Children's Tapes‹«, in: Ausst.-Kat. Luzern 1982, unpag. (Nr. 9, dt./engl.), [Einzelausst.].

Suono con Tensione

Terry Fox, »Suono con Tensione, 1979, Nov., Sala Polivalente, Ferrara«, in: Ausst.-Kat. Luzern 1982, unpag. (Nr. 9, dt./engl.), [Einzelausst.].

Left Sided Sleepers Dream

Terry Fox, »Left Sided Sleepers Dream (›Linke Schläfer Traeumen‹), 1981, 28. Nov., Opernhaus/Operahouse, Graz«, in: Luzern 1982, unpag. (Nr. 9; dt./engl.), [Einzelausst.]. Vgl. Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 79 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Berlin Scored for Piano Wires, Helicopters and Barking Dogs

Terry Fox, »Berlin Scored for Piano Wires, Helicopters and Barking Dogs, 1981, März/March, Berlin (›Linkage‹ record)«, in: Ausst.-Kat. Luzern 1982, unpag. (Nr. 10, dt./engl.), [Einzelausst.].

Kommentare 1999

»Kommentare zu einigen Werken und Performances, 1983-1998«/»Comments on Some Works and Performances, 1983-1998, in: OL 2000, S. 210-223. Erstveröffentlichung in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, [Einzelausst.].

Action for a Tower Room

Terry Fox, »Action for a Tower Room«, 1972, in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 62 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Lunedì

Terry Fox, »Lunedì«, 1975 (Videoproduktion), in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 65 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Metaphors for Falling

Terry Fox, »Metaphors for Falling«, 1977, in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 70f. (dt./engl.), [Einzelausst.].

Erossore

Terry Fox, »Erossore«, 1978, in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 72 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Beard Harp

Terry Fox, »Beard Harp«, 1979, in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 74 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Berlin Wall Scored for Sound

Terry Fox, »Berlin Wall Scored for Sound«, 1980/81, in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 76-78 (dt./engl.), [Einzelausst.].

S. A.

Terry Fox, »S. A.«, 1984, in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 80 (dt./engl.), [Einzelausst.].

White Bread

Terry Fox, »White Bread«, 1984, in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 81f. (dt./engl.), [Einzelausst.].

Casinista

Terry Fox, »Casinista«, 1986, in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 83 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Tronci

Terry Fox, »Tronci«, 1986, in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 84 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Ricochet

Terry Fox, »Ricochet«, 1987, in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 85 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Pyrofilo

Terry Fox, »Pyrofilo«, 1987, in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 86f. (dt./engl.), [Einzelausst.].

Instruments to be Played by the Movements of the Earth

Terry Fox, »Instruments to be Played by the Movements of the Earth«, 1987, in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 88f. (dt./engl.), [Einzelausst.].

Rallentando

Terry Fox, »Rallentando«, 1987, in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 90 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Réveillé

Terry Fox, »Réveillé (Erwacht)«, 1989, in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 91 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Locus Harmonium

Terry Fox, »Locus Harmonium«, 1990, in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 92 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Untitled

Terry Fox, »Untitled«, 1990, in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 93 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Corpora Caverosa

Terry Fox, »Corpora Caverosa«, 1992, in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 94f. (dt./engl.), [Einzelausst.].

The School of Velocity

Terry Fox, »The School of Velocity«, 1996, in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 96 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Directed and Reflected

Terry Fox, »Directed and Reflected«, 1998, in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 97 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Catch Phrases

Terry Fox, »Catch Phrases. New York 1984«, in: OL 2000, S. 152-155 (dt./engl.). Erstveröffentlichung in: *Catch Phrases*, 1985, unpag. (dt./engl.), [Einzelausst.].

Blood Line

Terry Fox, »BLUTZEILE«/»BLOOD LINE«, in: Ausst.-Kat. Mönchengladbach/Kaiserslautern 1996, unpag. Dt. Übersetzung von Marita Loosen. Auch in: Ausst.-Kat. Kaiserslautern 1996, S. 43-52. Wiederveröffentlichung in: OL 2000, S. 184-191.

d) Texte anderer Künstler [Künstlertext]**Acconci 2015**

Vito Acconci, »TERRY LIKE A FOX (1974 – In His Own Words Stolen/Borrowed By Me)«, in: Ausst.-Kat. 2015, S. 274f. (engl.), S. XII f./Anhang (dt.), [Einzelausst.].

Bogerd 2015

Marilyn Bogerd, »Site, Cite, Sight«, in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 292 (engl.), S. XXII/Anhang (dt.), [Einzelausst.].

Dreyblatt 2015

Arnold Dreyblatt, »Eine ›materiale‹ Gemeinsamkeit der Dinge «/»A ›Material‹ Community of Things«, in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 19-23 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Kos 2015

Paul Kos, »Some Ramblings (As I Remember Him)«, in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 278f. (engl., Abb.), S. XIVf./Anhang (dt.), [Einzelausst.].

Marioni 2015

Tom Marioni, (kein Titel), in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 276 (engl.), S. XIII f./Anhang (dt.), [Einzelausst.].

Marioni 2007

Tom Marioni, *Beer, Art and Philosophy. A Memoir. The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art*, mit einer Einführung von Thomas McEvilley, San Francisco 2007. Anekdotenreiche Erinnerungen von Tom Marioni u.a. an das Museum of Conceptual Art (MOCA) – und an Terry Fox.

Marioni 1977

Tom Marioni, »Terry Fox« mit einem Text von TF, in: *San Francisco* [?, Anm. LS], Januar 1977. Es konnte bisher nicht recherchiert werden, ob der Text von Tom Marioni mit dem Titel »We'll String Along Somehow« diesem entspricht.

Marioni 1973

Tom Marioni, »Terry Fox: himself«, in: *Art and Artists*, London, Januar 1973, S. 38-41. Mit Abb. *Hefa for Ute Klophaus, 1971* und *Counter for Dorothy, 1972*.

Meyers 2014

Ron Meyers, »A day in the life – 7 Memories of Terry Fox & Worpsswede«, Los Angeles, November 2014 (engl./dt.), http://www.recalling-terryfox.de/o_text_ron.php?id=0 (9. Juli 2019).

Viola 2015

Bill Viola, (kein Titel), in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 286 (engl.), S. XVIII/Anhang (dt.), [Einzelausst.].

Wong 2015

Al Wong, (kein Titel), in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 280f. (engl., Abb.), S. XV/Anhang (dt.), [Einzelausst.].

e) Einzelausstellungskataloge • Künstlerbücher • Tagungsbände**Terry Fox [Einzelausst.]****art information 1971**

art information of Terry Fox (mit Joseph Beuys, zur gemeinsamen Aktion *Isolation Unit*, 1970), 200 signierte Exemplare, Media Contact, Düsseldorf, Oktober 1971 (Abb.). Damaliger Verkaufspreis 5 DM/2 Dollar. Enthält »curriculum vitae«, verfasst von TF.

Berkeley 1973

Terry Fox, Ausst.-Kat. University Art Museum, Berkeley (heute: Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive) 1973. Mit einem Text von Brenda Richardson. Auflage: 2000. Engl. Unpag. Abbildungsreich (großformatig, s-w). Kurzbeschreibungen (Brenda Richardson).

Wiederveröffentlichung von Auszügen aus: Sharp/Fox 1971 [Interview]; Bonito Oliva/Fox 1973 [Interview]; Sharp/Fox/Acconci/Oppenheim 1971 [Interview]; Marioni 1973; Statement Terry Fox, 1971 [Text TF]. Abb. *Untitled*, 1967 (auch: *Paris Drawings*); *Photographs. Amsterdam*, 1968; *What Do Blind Men Dream?*, 1969; *Virtual Volumes*, 1970; *Corner Push*, 1970; *Asbestos Tracking*, 1970; *Cellar*, 1970; *Levitation*, 1970; *Isolation Unit*, mit Joseph Beuys, 1970; *Environmental Surfaces*, mit Vito Acconci und Dennis Oppenheim, 1971; *Pisces*, 1971; *This sin consisted of a temptation visited upon me to pass the breath of my heart through a tube to both sides of the surface* (auch: *Hospital*, 1971); *Hefa (for Ute Klophaus)*, 1971; *Turgescient Sex*, 1971 (Kontaktbogen der Videostills); *Action for a Tower Room*, 1972; *Pont (for Dorothy)*, 1972 (Skizze und Aktion/Ausst.); *L'Unita*, 1972; *Cell*, 1973; *Untitled*, 1973

(Photographien, entstanden in einem Modell für die Ausst. in Berkeley); Portrait TF (Photograph: Fabio Donato). Biographie. Liste der Ausstellungen, Aktionen («Actions»), Filme und Videos. Bibliographie.

Berlin 2015

Terry Fox. Elemental Gestures, hg. von Arnold Dreyblatt und Angela Lammert im Auftrag der Akademie der Künste, Berlin 2015. Details zu Texten und Autoren s.u.; vgl. die Abbildungsverweise in der vorliegenden Publikation.

Berlin/Essen 1982

Terry Fox. Metaphorical Instruments, Ausst.-Kat. Museum Folkwang, Essen; Berliner Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, daadgalerie Berlin, Essen/Berlin, 1982. Mit einem Vorwort von Zdenek Felix und René Block und einem Text von Zdenek Felix. Auflage: 1100. Abb. *Bird of Prey*, 1981 (Cover); Einladung *Levitation*, 1970 (S. 2); *Maltese Cross*, 1975 (S. 4); *Untitled* (auch: *Paris Drawings*), 1967 (S. 7); *Photographs, Amsterdam*, 1968 (S. 8-11); *Pushing into a Corner* (auch: *Corner Push*), 1970 (S. 17); *Opening my hand as slowly as possible*, 1970 (S. 18f.); *A Hand Slide*, 1970 (S. 20); *My hand as a fine porcelain* [sic], 1970 (S. 23); *Cellar*, 1970 (S. 24f.); *Levitation*, 1970 (S. 26, 29); *Isolation Unit*, mit Joseph Beuys, 1970 (S. 27, 31-33); *Pusten, 25 Gallons of Water*, 1970 (S. 29); *Asbestos Tracking*, 1970 (S. 29); »Narrative Element from Pisces«, 1971, und *Pisces*, 1971 (S. 35); *Turgescient Sex*, 1971 (S. 36f.); Einladung Reese Palley Gallery, San Francisco, 1971, und Ausstellungsansicht. *Hospital*, 1971 (S. 39); *Action for a Tower Room*, 1972 (S. 40f.); Skizze zu *Pont*, 1972 (S. 42); *Pont*, 1972 (S. 43); Skizze zu *L'Unita*, 1972, und *L'Unita*, 1972 (S. 45-47); *Dream of the eyetooth in the Labyrinth*, 1972 (S. 48f.); *Children's Tapes*, 1974 (S. 52f.); »View of the Labyrinth in the Cathedral Notre-Dame, Chartres (S. 54); *The tryptich of crosses*, 1973; *The Labyrinth pulled out*, 1974; *Plaster Labyrinth*, 1972; *Labyrinth descending and ascending*, 1974 (alle S. 5); *A Metaphor*, 1976, und »Glass ›shield‹ used to burn the Labyrinth into the vidicon tube for ›Two Turns‹«, 1976 (beide S. 57); »The instrument for ›552 Steps Through 11 Pairs of Strings‹« (S. 59); *Triptych of crosses*, 1973 (S. 61); »The beginning of the ›Dream of the eyetooth in the Labyrinth‹. From ›Capillary Action‹, 1975« (S. 62); »Two bowls to be stroked with violin bows, 1975« und »Bowl dripping water musically by capillary action«, 1975 (beide S. 65); *Timbre*, 1976 (S. 66f.); *Radiation*, 1979 (S. 75); *Wenia Ring*, 1979 (S. 77); *Suono con tensione*, 1979 (S. 79); *Room Temperature*, 1980 (Detail, S. 81); *Wired Fiats*, 1982 (S. 82f.); *Suono Interno*, 1979 (S. 85-87); Einladung (Statement) zur Ausstellung »3 scimmie«, Galerie Fernando Pellegrino, Bologna 1982, und Ausstellungsansichten (S. 88f.); Atelier, Künstlerhaus Bethanien, Berlin (S. 91).

Texte von TF [vgl. Text TF] zu: *Paris Drawings*; *Isolation Unit*; *Pisces*; »Statement« zur Ausstellung Reese Palley Gallery, San Francisco, 1971; »Arbeiten zum Labyrinth 1972-1978«; *Timbre*; »Klang«; *Radiation*; *Wenia Ring*; *Room Temperature*; *Suono Interno*. Wiederveröffentlichungen von Interviews [vgl. Interview], Zeitungsberichten, Einladungskarten: Sharp 1970 (S. 12-15); Sharp/Fox 1971 (S. 16-28); Bonito Oliva/Fox 1973 (S. 44); Sharp/Béar/Fox 1974 (S. 50f.); Wiegand 1976 (S. 68); Craib 1978 (S. 70); Craib 1978a (S. 73); Domus 1979 (S. 78); Gassert 1982 (S. 92); Einladung mit Text und Abb. zu *A Table of Simple Sounds*, mit Georg Decristel, 1981 (Abb. TF und Georg Decristel), S. 90.

Liste der Einzelausstellungen und Performances, ausgewählte Bibliographie.

Catch Phrases 1985

Terry Fox. Catch Phrases, Ausst.-Kat. hg. vom Kunstraum München, 1985. Mit Texten von Terry Fox und Christine Tacke und einer »Vergrößerungsbrille«. Biographie, Ausstellungsverzeichnis, ausgewählte Bibliographie. Auflage 1000. dt./engl. Abb. (s/w): alle *Catch Phrases*, 27 »Einheiten«, Berlin-Napoli, Minneapolis, 1981-1984. Unpag.

Hobo Signs 1985

Terry Fox. Hobo Signs, hg. vom Kunstraum München 1985. Widmung »For Romaine and Rosa«. Auflage 2000. Faksimile Reproduktionen der Serie *Hobo Signs* (52 Zeichnungen, 1985). Mit einem Text von Christine Tacke.

Kassel 2003

(RE/DE) CONSTRUCTIONS & c. terry fox, Ausst.-Kat. Kunsthalle Fridericianum, Kassel 2003. Mit einem Vorwort von René Block und Texten von Ulli Seegers und Nikola Dietrich. Abb. *Libramentum*, 2003 (S.1); *Pendulum Spit Bite*, 1977 (S. 3); *Unstationary Silence Fading*, 2003 (S. 5); *Virtual Volumes*, 1970 (S. 8f.);

Ovum Anguinum, 1990 (S. 15); *Blood Line*, 1996 (auch: *bloodline*; S. 18-22); *Berlin Attic Wire, Beating*, 1982 (S. 23); *Narcissus and Echo*, 2003 (S. 25); *Fire in the Water, Water in the Air, Air in the Earth, Earth in the Sea*, 2003 (S. 26f.); *Deconstructed Time*, 2003 (S. 27); *Stationary Silence, Elemental Stillness*, 2003 (S. 28); *From The School of Velocity*, 1996 (S. 29); *(Reconstructed) Vocale Vocale*, 2002 (S. 30-32); *Hobo Signs*, 1985 (S. 35); *Rebus #1*, 1998 (S. 38); *Rebus #2*, 1989; *Rebus #4*, 1989; *Rebus #5*, 1990; *Rebus #7*, 1992 (alle S. 36f.); *ohne Titel*, 1998 (auch: *Akustischer Raum*, vgl. Worpsswede 2011 (S. 36); *Palindrome*, 2001 (S. 38); *Back on Red*, 2003 (S. 39); *Riddle #1-8*, 2000 (auch: *Riddle Drawing*; S. 40f.); *Slate*, 1991 (S. 42), *Delineation*, 1990 (S. 43); Abb. *Labyrinth*; *The Labyrinth Scored for the Purrs of 11 Cats* (Partitur und Tonband in Schachtel, S. 44); *Berlin Wall Scored for Sound*, 1981 (S. 46); *ohne Titel*, 1991 (Anm.: Ei/Eisenstab; S. 47); *Sumer is icumen in*, 2002 (S. 48); *Soft-Staves For Unconceived Music*, 2003 (S. 49); *Silence Helps Secrets*; *The Silence of Aloneness*; *The Silent Sleep of Birds*, alle 2001 (alle S. 50); Vitrine mit: *Dead Flowers in Felt*; *Enveloped*; *Developed*; *2 Silent Cones*; *Funeral Float*, *YHVH*; *Felt Slipper*, 2000-2003 (S. 51); *Clutch*, 1971 (Videostills, S. 52); *Holes and Entrances*, 1979 (Videostills, S. 53); *Turgescient Sex*, 1971 (Videostills, S. 54); *Flour Dumplings*, 1980 (Videostills, S. 55); *Lunar Rambles*, 1976 (S. 56). Verzeichnis der Abb., ausgewählte Biographie und Bibliographie.

Luzern 1982

Terry Fox. Linkage (Acoustic Wire Sounds). Installation und LP, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern, 1982. Dt./engl. 1. Teil »Fotocollagen und Kommentare von Terry Fox über die Rauminstallationen, Performances und weitere Werke mit akustischen Elementen seit 1970«. Jeweils Abb. und Beschreibung von TF zu: *Isolation Unit*, mit Joseph Beuys, 1970; *Immersion*, 1977; *Yellow Duck and Tonka Beans*, mit Nina Wise, 1977; *Halation*, 1974; *Capillary Action*, 1975; *The Labyrinth Scored for the Purrs of 11 Cats*, 1972; *552 Steps through 11 Pairs of Strings*, 1976; *Timbre*, 1976; *Culvert*, 1977; *Flagellating Doppler*, mit Georg Decristel, 1978; *Wenia Ring*, 1979; *Suono Interno*, 1979; *Ice Tips the Spoon (Children's Tapes)*, 1974; *Suono con Tensione*, 1979; *Left Sided Sleepers Dream*, 1981; *Berlin Scored for Piano Wires*, *Helicopters and Barking Dogs*, 1981. 2. Teil: Ausführliche Biographie (Text, dt./engl.); Bibliographie; Portrait TF; Text von Martin Kunz »Gedanken zu Terry Fox«; Informationen zur LP. Unpag.

Mönchengladbach 1991

TERRY FOX – OBJECTS (TEXTS)/DRAWINGS (TEXTS), Ausst.-Kat. Galerie Löhrl, Mönchengladbach 1991. Mit Texten von Stephan von Wiese und Christiane Fricke. Teil 1: *Terry Fox – Installation, Objekte, Zeichnungen*, Ausst. der Galerie Löhrl in der Syndikat-Halle, Bonn, 29. August – 7. Oktober 1990, mit einer Performance (»Lesung«), 29. August 1990. Abb. Skizze für die Ausst. von TF (S. 9); Installationsansichten der Ausst. (S. 10f); *Model*, 1990 (S. 12); *Ovum Anguinum*, 1990 (S. 13); *Exposition*, 1990 (S. 14); *Cynosure*, 1990 (S. 15); *Register*, 1990 (S. 16); *Little House on the Prairie*, 1990 (S. 17); *Ferrovia*, 1990 (Installationsansicht, S. 19); handschriftlicher Text TF der Performance »Lesung« (Skizze TF, S. 20); Performance »Lesung« (S. 21-23). Teil 2: *TERRY FOX – OBJECTS (TEXTS)/DRAWINGS (TEXTS)*, Ausst. Galerie Löhrl, Mönchengladbach, 8. September – 21. Oktober 1991. Abb. *Delineation*, 1990 (S. 28, Detail S. 29), handschriftlicher Text TF »INVENTORY (FOOT NOTES)« (S. 31-37); *Inventory*, 1991 (Detail S. 38; S. 39); *Proof*, 1991 (S. 40); *Test*, 1991 (S. 41); *10 MAI*, 1991 (S. 42, Detail, S. 43); *Schema*, 1991 (S. 45); *Mock Up*, 1991 (Detail S. 46; S. 47); *Envelope*, 1991 (S. 49); *Slate*, 1991 (Detail, S. 50; 51); Biographie; Verzeichnis der Arbeiten.

Mönchengladbach/Kaiserslautern 1996

Terry Fox. »BLOODLINE«, Ausst.-Kat. Galerie Löhrl, Mönchengladbach; Pfalzgalerie Kaiserslautern, 1996. Text TF »bloodline« (1994); dt. Übersetzung Marita Loosen (1996). Unpag. Abb. verschiedene Installationsansichten der Ausst., Galerie Löhrl, Mönchengladbach, 1996; Text von Jonas Hafner (»Capitalis Fox«). »Gespräch zwischen Jochen Gerz und Britta E. Buhlmann zu Terry Fox' Installation »bloodline«. Paris 14. Mai 1996«. Alle Texte auch in: Ausst.-Kat. Kaiserslautern 1996. Biographie TF.

OL 2000

Ocular Language. Terry Fox – 30 Jahre Reden und Schreiben über Kunst. Terry Fox – 30 Years of Speaking and Writing about Art, hg. von Eva Schmidt, Salon Verlag, Köln 2000. Auflage 800. 26 Exemplare als Vorzugsausgabe mit Unikat (Zeichnung/Druck: Stempel, Schreibmaschine, Bleistift). Entstanden in Verbindung mit der Ausst. *Elementary Parallelism* (1997) und der Performance *Sympathetic Streams* (1998) Gesellschaft für Akutelle Kunst, Bremen.

Mit einem Vorwort von Eva Schmidt. Wiederveröffentlichungen und Erstübersetzungen von Texten und Interviews (alle engl./dt., vgl. [Interview] und [Text TF]): Statement TF zur Ausst. Reese Palley Gallery, San Francisco, 1971 (auch: *Hospital*, 1971; S. 2-6). Sharp/Fox 2000 (1971), S. 8-41. Sharp/Fox/Aconci/Oppenheim 2000 (1971), S. 42-53. Bonito Oliva/Fox 2000 (1973), S. 54-61. Sharp/Béar/Fox 2000 (1974), S. 62-69. White/Fox 2000 (1979), S. 70-99. Domus 2000 (1979), S. 100-103. Statement 1980, S. 104f. Statement 1982, S. 106f. Kommentare 1981, S. 108-151; *Catch Phrases* 1984, S. 152-155. Peer/Fox 2000 (1993), S. 156-183. *bloodline* 1996, S. 184-191. Schröder/Fox 2000 (1999), S. 192-209 (Erstveröffentlichung), Kommentare 1999, S. 210-223. Ausstellungsverzeichnis 1970-1998. Abb. (alle s/w, außer Cover), Stempel TF (Cover); Portrait TF in Rom (S. IIf.); *Hospital*, 1971 (Einladung und Ausst. S. 2f.); *Opening my Hand as Slowly as Possible*, 1970 (S. 8f.); *Levitation*, 1970 (S. 12); *Pushing into a Corner*, 1970 (auch: *Corner Push*, S. 25); *Asbestos Tracking*, 1970 (S. 27); *Cellar*, 1970 (S. 32f.); *Environmental Surfaces*, mit Vito Acconci und Dennis Oppenheim, 1971 (S. 42f., 49); *Isolation Unit*, mit Joseph Beuys, 1970 (S. 54f., S. 110f.), *Children's Videotapes*, 1974 (meist: *Children's Tapes*, S. 62f.); *Flagellating Doppler*, mit Georg Decristel, 1978 (S. 70f., S. 139); *Turgescient Sex*, 1971 (Videostills, S. 84f.); *Suono con Tensione*, 1979 (S. 100f., 177); 3 *scimmie*, 1982 (Ausst., S. 106f.); *Untitled (Paris Drawings)*, 1968 (S. 108f.); *Immersion*, 1977 (S. 112), *Yellow Duck and Tonka Beans*, mit Nina Wise, 1977 (S. 113); *Halation*, 1974 (S. 114); *Capillary Action*, 1975 (S. 115); *L'Unità*, 1972 (S. 116f.), *Metaphors for Falling*, 1977 (Ausst., S. 126f., u.a. *Labyrinth Pulled Out*, *Labyrinth in Plaster*, *A Metaphor* (auch S. 119), *Site Pendulum* (S.129); *552 Steps through 11 Pairs of Strings*, 1976 (S. 122f.); *Timbre*, 1976 (S. 132f.); *Culvert*, 1977 (S. 136f.); *Radiation*, 1979 (S. 140f.); *Wenia Ring*, 1979 (S. 144f.); *Suono Interno*, 1979 (S. 148f.); *Left Sided Sleeper's Dream*, 1981 (S. 151); *Catch Phrases*, 1985 (S. 152); Podio del Mondo per l'Arte, Middelburg, 1978 (S. 168f.); *Blood Line/Rib Cage*, Bremen 1997 (S. 185); *Sympathetic Streams*, 1998 (S. 193, 197); *S. A.*, 1983 (S. 210f.); *Ricochet*, 1987 (S. 212f.); *Pyrofilo*, 1987 (S. 214f.); *Instruments to be Played by the Movements of the Earth*, 1987 (S. 216f.); *Corpora Caverosa*, 1992 (S. 220f.).

Philadelphia 1992

Terry Fox: Articulations (Labyrinth/Text Works), Ausst.-Kat. Goldie Paley Gallery, Levy Gallery for the Arts in Philadelphia, Moore College of Art and Design, Philadelphia, Pennsylvania; University Art Museum, University of California, Berkeley, California; Otis Gallery, Otis School of Art and Design, Los Angeles, California; Santa Monica Museum of Art, Santa Monica, California. Mit einem Vorwort von Elsa Longhauser, einer Einführung von David A. Ross und einem Text von Constance M. Lewallen. Abb. *Terry Fox: Articulations*, 1992 (Cover); TF in Rom, 1962 (Frontispiz); *Public Theater, What Do Blind Men Dream*, 1969 (S. 6); *Defoliation*; 1970 (S. 7); *Levitation*, 1970 (S. 8); *Hospital*, 1971 (S. 9); *Pisces*, 1971 (S. 10); *Isolation Unit*, mit Joseph Beuys, 1970 (S. 11); *The Labyrinth in Plaster*, 1972 (S. 12); *Site Pendulum*, 1977 (S. 13); »Photo enlargement of labyrinth at Chartres cathedral«, 1972 (S. 14); *Labyrinth Pulled Out*, 1974 (S. 15); *Image of the Labyrinth*, 1982 (S. 15); *A Metaphor*, 1976 (S. 16); *Maltese Cross from the Labyrinth of Chartres*, 1975 (S. 17); *Timbre*, 1976 (S. 18); *552 Steps through 11 Pairs of Strings*, 1976 (S. 19); *Errosore*, 1979 (S. 20); *Suono Interno*, 1979 (S. 22 f.); *Culvert*, 1977 (S. 24); *Linkage* (Installationsansicht), 1982 (S. 25); *Wired Fiats*, 1982 (S. 26); *The Rapture*, 1985 (S. 27); *Untitled* (»Sound Installation«), 1988 (S. 28); *Instruments to be Played by the Movements of the Earth*, 1987 (S. 29); *Catch Phrases*, 1984 (S. 30); *Ovum Anquinum*, 1990 (S. 31); *Exposition*, 1991 (S. 32); *Cynosure*, 1990 (S. 33); *10 Mai*, 1991 (S. 34); *Delineation*, 1990, und *Ferrovìa*, 1990 (Installationsansichten, S. 35); *Lesung*, 1990 (S. 36). Liste der ausgestellten Werke. Biographie (ausschließlich Ausst. und Performances); Bibliographie.

Saarbrücken 1999

Terry Fox, works with sound. Arbeiten mit Klang, Kat. zur Ausst. »ATARAXIA – Echoes, Shadows, Reflections« (Stadtgalerie Saarbrücken, 1998, gewidmet Georg Decristel), hg. von Bernd Schulz, Stadtgalerie Saarbrücken 1999. Kat. gewidmet Marita Loosen und Ron Meyers. Mit einem Vorwort von Bernd Schulz und Texten von Matthias Osterwold und Eva Schmidt. Enthält CD »ATARAXIA«.

Texte von TF zu Arbeiten mit Klang (Auswahl). Abb. *Akustischer Raum*, 1998 (Cover); Portrait Georg Decristel, 1979 (S. 4); Portrait TF (Photograph: Dietmar Binger, S. 6); Ausstellungsansicht »ATARAXIA, The Fox Room« mit: *Vortex*, 1991 (S. 13, 47, 49); *Vortex*, 1992 (S. 13, 47, 48); »*Lauschender*« *Fuchs*, 1998 (S. 13); *Capillary Action*, 1975; *Defoliation Piece*, 1970 (S. 20); *Isolation Unit*, 1970 (S. 22); *Children's Tapes*, 1974 (Videostills, S. 23); *Suono con Tensione*, 1979 (S. 24); Ausstellungsansicht »ATARAXIA.

Akustischer Raum«, 1998 (S. 25, 28); *Instruments to be Played by the Movements of the Earth*, 1987 (S. 26, S. 88f.); *Errosore*, 1978 (S. 29); Das Labyrinth von Chartres, Stempeldruck (S. 30); Partitur (Anm.: Schnur/Knoten; S. 31); Ausstellungsansicht »ATARAXIA. Raum für Georg Decristel« (S. 32f.); »ATARAXIA, The Fox Room« mit: *IO MAI*, 1991 (S. 35, 50f.); *Blackboard*, 1998 (S. 35, S. 52); *Isolation Unit*, mit Joseph Beuys, 1970 (Photos der Aktion und Ansicht der Präsentation in der Ausst., S. 36-45. S. 58f.); *O.T.*, 1998 (S. 54); *Mystification of Moving Away*, 1998 (S. 56); Plakat zu *Hospital* und Ausstellungsansicht, 1970 (S. 60f.); *Action for a Tower Room*, 1972 (S. 62); *Halation*, 1974 (S. 63); *Capillary Action*, 1975 (S. 64); *Timbre*, 1976 (S. 66); *552 Steps through 11 Pairs of Strings*, 1976 (Einladung und Installation, S. 67); *Culvert*, 1977 (S. 68f.); *Metaphors for Falling*, 1977 (S. 70f); *Erossore*, 1978 (S. 72); *Wenia Ring*, 1979 (S. 73); *Suono Interno*, 1979 (S. 75); *Berlin Wall Score*, 1982; *Berlin Wall Score*, 1982 (zwei Zeichnungen, S. 76f.); *Berlin Wall Score*, 1981-82; *Left-Sided Sleeper's Dream*, 1981 (S. 79); *S. A.*, 1983 (S. 80); Skizze zu *White Bread*, mit Alan Scarritt, 1984 (S. 81); *Casinista*, 1986 (S. 83); *Tronci*, 1986 (S. 84); *Ricochet*, 1987 (S. 85); *Pyrofilo*, 1987 (S. 86f.); *Rallentando*, 1987 (S. 90), *Réveillé (Erwacht)*, 1989 (S. 91); *Untitled*, 1990 (»Soundinstallation«, S. 93); *Corpora Cavernosa*, 1992 (Skizze und Installation, S. 94f.); *The School of Velocity*, 1996 (S. 96); *Directed and Reflected*, 1998 (S. 97). Werkliste der Arbeiten mit Klang. Biographie (Ausstellungen, Aktionen/Performances). Informationen zur CD *ATARAXIA*. Titelfolge: *Suono Interno*, 1979; *Rallentando*, 1979; *Lunar Rambles*, 1977; *Culvert*, 1977; *Berlin Attic Wire, Beating*, 1981; *Berlin Attic Wire, Bowing*, 1981.

San Francisco 1970

Terry Fox. Exhibition, Ausst.-Kat. Reese Palley Gallery, San Francisco, 1970. Mit einem Text von Willoughby Sharp. Abb. *Photographs. Amsterdam. July 19, 1968. 11 a.m.–Noon* (auch: *Photographs, Amsterdam*, 1968). Biographie. Unpag.

Textum (Web) 1989

Terry Fox, *Textum (Web)*, hg. von Het Apollohuis, Eindhoven 1989. Auflage 1000. Faksimile eines »Notebook« von TF und zweiseitiges »Entschlüsselungsblatt«. Siehe dazu Steib 2018.

The eye 2018

The eye is not the only glass that burns the mind. Terry Fox, die Schweiz und ›anderwo‹, Kunstmuseum Bern und Terry Fox Association e.V., hg. von Michael Glasmeier und Carsten Seiffarth, Leipzig 2018.

Worpswede 2011

Locus Solus, Kat. zur Ausst. *Terry Fox – Locus Solus*, Barkenhoff/Heinrich-Vogeler Museum, Worpswede, hg. von Beate C. Arnold, Barkenhoff-Stiftung Worpswede, 2011. Mit einem Vorwort von Beate C. Arnold und einem Text von Lisa Steib. Abb. Atelier von TF in Worpswede, 2005 (S. 1); *Children's Drawings*, 1985 (Ausschnitt, S. 3, 20); Einladung Galerie Fernando Pellegrino, Bologna, 1982 (S. 5); *Akustischer Raum*, Stadtgalerie Saarbrücken, 1998 (S. 5); *Pisces*, 1971 (S. 7); *Defoliation Piece*, 1970 (S. 9); *The Labyrinth Scored for 11 Different Cats* (Partitur), 1973 (S. 11); *Locus Harmonium*, 1990 (S. 13); *Resurrectine*, 2007 (S. 14); *Cone of Silence*, 2000 (S. 15); *Rebus # 4*, 1989 (S. 17); *Suono Interno*, 1979 (S. 19); »*Lauschender*« *Fuchs*, 1998, Innenseite Cover; Portrait TF (Photographin: Peggy Kaplan; Rückseite Cover).

f) Audio-Publikationen [Audio]

Airwaves 1977

Airwaves. Two Record Anthology of Artist's Aural Work and Music, hg. von One Ten Records, New York 1977. Zwei Schallplatten in Album. 33 UpM, Stereo, 30 cm. Enthält einen Ausschnitt aus *The Labyrinth Scored for the Purrs of 11 Different Cats*. Künstler: Vito Acconci, Jana Haimsohn, Terry Fox, Julia Heyward, Dennis Oppenheim, Meredith Monk, Diego Cortez, Jim Burton, Leandro Katz, Connie Beckley, Laurie Anderson, Jacki Apple, Richard Nonas.

ATARAXIA 1998

Terry Fox. ATARAXIA. works with sound, CD, Edition S Press and Plate Lunch, 1998
Tracklist: 1. *Suono Interno*, 1979 (2:50); 2. *Rallentando*, 1979 (6:25); 3. *Lunar Rambles*, 1977 (10:33);

4. *Culvert*, 1977 (9:24) (mit Bill Gilbert und Bootz Hubbard); 5. *Berlin Attic Wire, Beating*, 1981 (24:50); 6. *Berlin Attic Wire, Bowing*, 1981 (15:07).

Audio 1988

Audio by Visual Artists, Audiokassette, *Tellus, The Audio Cassette Magazine*, no. 21, New York 1988. Enthält *The Labyrinth Scored for the Purrs of 11 Different Cats*. Außerdem Arbeiten von: Joseph Beuys, Maurice Lemaître, Filippo Tommaso Marinetti, Raoul Hausmann, Antonio Russolo, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Lawrence Weiner, George Brecht, Patrick Ireland, Richard Huelsenbeck, Arrigo Lora-Totino & Fogliati, Jean Dubuffet, Mimmo Rotella, Joan Jonas, Christian Boltanski, Ian Murray, Jonathan Borofsky, Magdalena Abakanowicz, Richard Prince mit Bob Gober, Martin Kippenberger, Jack Goldstein, John Armleder, Terry Allen, Gretchen Bender, Y Pants, Ed Tomney, Susan Hiller).

Audio Transart, ohne Jahr

Audio Transart. Audiokassette (Anthologie), hg. von Audio Transart, New York. Enthält einen Ausschnitt aus *Culvert*, 1977.

Berlino/Rallentando 1988

Terry Fox. Berlino/Rallentando, LP Vinyl, hg. von Het Appolohuis, Eindhoven, 1988. Tracklist: A *Berlino* (For Mitsuko Natori); B *Rallentando* (For Jürgen Glassmer) Cello: Jan Van Riet, Paul Panhuysen, Double Bass: Mario Van Horrik, Piano Wires: Terry Fox.

Highfidelity 2008

Highfidelity. Künstlerschallplatten in der Sammlung Marzona/Artists' Records in the Marzona Collections, hg. von Michael Lailach, Edition RZ, Berlin 2008. Enthält die beiden Schallplatten: »John Cage speaks MUREAU by John Cage« und »Terry Fox, Culvert«. Erschienen anlässlich der Ausst. *High Fidelity – Künstlerschallplatten in der Sammlung Marzona*, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, 22. Oktober 2008 bis 1. Februar 2009.

Insalata Mista 1982

Terry Fox. Insalata Mista, Soundings from the 1970s, Audiokassette, hg. von S Press Tonbandverlag, München 1982. Tracklist (Ausschnitte): A1 *Isolation Unit*, 1970, A2 *Suono Interno*, 1979, A3 *Timbre*, 1976, A4 *552 Steps Through 11 Pairs Of Piano Wires*, 1976, B1 *Lunar Rambles*, 1976, B2 *Culvert*, 1977.

Isolation Unit 1970

Isolation Unit, mit Joseph Beuys, Düsseldorf 1970. Schallplatte (EP). Ausschnitt aus einer Performance von TF und Joseph Beuys, hg. von den Künstlern. Vermutlich waren die einzelnen Exemplare mit einem Textblatt und einer Abb. versehen.

Linkage 1982

Terry Fox. Linkage, Kunstmuseum Luzern, LP Vinyl, mit Katalog (Details s. Luzern 1982), hg. vom Kunstmuseum Luzern, 1982. Im Katalog Text zur Schallplatte. Tracklist: A1 *Drumming*, A2 *Pulling*, A3 *Bowing*, A4 *Beating*, A5 *Scraping*, B1 *Ether*, B2 *The News*, B3 *The Vicar And The Cowboy*, B4 *The Bear*, B5 *Sign Off*.

MAG Magazine 1980

MAG Magazine: Joan La Barbara/Terry Fox, Audiokassette, 90 min, hg. von Grita Insam, Modern Art Galerie, Wien, 1980. Zugehörige Performances: TF, *Wenia Ring*, 30. September 1979. Joan La Barbara, *Voice is the original instrument*, 3. September 1979. Tracklist: A1, Joan La Barbara, *Voice Is The Original Instrument*, A2, Joan La Barbara, *Performance Piece*, A3, TF, *Wenia Ring 1*, 1979, B, TF, *Wenia Ring 2*, 1979. Aufgenommen in den Räumen der Modern Art Galerie (Köllnerhofgasse, 6, Wien).

Purrs of 11 Cats 1977

Terry Fox: The Labyrinth Scored for the Purrs of 11 Cats, Audiokassette, 90 min, produziert von Z.B.S., Fort Edward, New York (technisch betreut von Bob Bilecki) 1977, hg. vom Künstler. Mit Originalzeichnung.

Purrs of 11 Cats 1989

The Labyrinth Scored for the Purrs of 11 Cats, Audiokassette (Edition), Het Appollohuis, Eindhoven, 1989. Auflage 100. Produziert von Z.B.S., Fort Edward, New York (technisch betreut von Bob Bilecki).

Purrs of 11 Cats 2009

Terry Fox. *The Labyrinth Scored for 11 Different Cats*, LP Vinyl. Choose Records, 2009. Auflage 300. Mit Abb. *The Labyrinth Scored for 11 Different Cats (Partitur)*, 1974. LP basiert auf einer gekürzten Digitalversion, 2003 von TF im Tonstudio der Kunsthochschule für Medien Köln produziert.

Quatro Stagione 1979

Terry Fox, *Quatro Stagione*, Schachtel mit Audiokassette, Ausschnitte aus vier Performances, 1979 (*Lago Contunnii, Suono con Tensione, Suono Interno, Chorda Tympani*), Zeichnung, Klangskulptur (TF) und 30 Photographien (Enzo Pezzi), hg. von Galleria Pellegrino, Bologna (Editions Pellegrino). Edition. Auflage: 22 Exemplare.

REVOLUTIONS 1982

REVOLUTIONS PER MINUTE (The Art Record), LP, hg. von Ronald Feldman Fine Arts, New York. Mit einem Ausschnitt aus TF, *Suono Interno*, 1976. Weitere Künstler: Vincenzo Agnetti, Eleanor Antin, Ida Applebroog, Conrad Atkinson, Joseph Beuys, Chris Burden, Douglas Davis, Jud Fine, Richard Buckminster Fuller, Helen Mayer Harrison & Newton Harrison, Margaret Harrison, Komar & Melamid, Piotr Kowalski/William Burroughs, Les Levine, Edwin Schlossberg, Thomas Shannon, Todd Siler, SITE, David Smyth, Hannah Wilke. Gleichnamige Ausstellung 24. April bis 5. Juni 1982.

Sound ohne Jahr

Sound, LP (Anthologie), hg. vom Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles. Enthält einen Ausschnitt aus *The Labyrinth Scored for the Purrs of 11 Different Cats*.

g) Nachrufe [Nachruf]

art. Das Kunstmagazin 2008

»Der Klangkünstler machte räumliche Qualitäten von Schall und Klang sichtbar«, 17. Oktober 2008, in: *art. Das Kunstmagazin*, http://www.art-magazin.de/newsticker/index.html?news_id=2437 (4. August 2015, nicht mehr abrufbar).

Decristel 2015

<http://www.gav.at/pages/in-memoriam.php?ID=675>, (9. Juli 2019).
Nachruf zu Georg Decristel mit einer Rezension von Helmuth Schönauer.

Decristel 1998

In Memoriam. Georg Decristel. 1937-1997, Kunstradio, 26. Februar 1998. Radiobeitrag zu Georg Decristel, kunstradio.at/1998A/26_2_98.html (9. Juli 2019).

Jappe 2009

Elisabeth Jappe, »Terry Fox, 1943-2008. In Memoriam«, in: *Inter. art actuel*, no. 103, 2009, S. 94-95. Abb. *documenta 8*, Kassel 1987; *Arte Sella*, Borgo Valsugana, Italien, 1992. Auch online: <http://www.erudit.org/culture/inter1068986/inter1112181/59355ac.pdf> (9. Juli 2019).

Kunstforum 2008

<http://www.kunstforum.de/aktuell.asp?session=&r=2&s=40> (27. September 2012, nicht mehr abrufbar).

Maly 2008

Valerian Maly, »Der Klang zieht vorbei wie Pulsschläge in der Luft. Zum Tod von Terry Fox«, in: *Musik-Texte. Zeitschrift für neue Musik*, Bd. 119, Dezember 2008, S. 69.

Neue Zürcher Zeitung 2015

»Tüftler und Poet. Chris Burden gestorben«, in: *Neue Zürcher Zeitung* (online), 12. Mai 2015, <http://www.nzz.ch/feuilleton/tueftler-und-poet-1.18541135> (9. Juli 2019).

Weckwerth 2008

Georg Weckwerth, »To the Death of a Legend! Terry Fox' Stimme ist nicht verklungen«, Wien/Berlin, 29. Oktober 2008, <http://www.kunstradio.at/2008B/FOX/weckwerth.html> (9. Juli 2019).

Weiss 2015

Jana Weiss, »Spiel der Götter. Nachruf auf Chris Burden«, 11. Mai 2015, <http://www.monopol-magazin.de/Nachruf-Chris-Burden-gestorben> (9. Juli 2019).

h) Anthologien • Lexika

Fluxus codex 1995

Fluxus codex, hg. von Jon Hendricks, mit einer Einführung von Robert Pincus-Witten, Detroit 1995.

Gegenwartskunst 2003

»Terry Fox«, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 62, Heft 10, 2. Quartal 2003, München 2003. Mit einem Text von Ulli Seegers. Abb. s. Seegers 2003.

Oxford Dictionary 1995

Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English, hg. von Jonathan Crowther, Oxford 1995.

PA 1980

Performance Anthology: Source Book for a Decade of California Performance Art, hg. von Carl E. Loeffler, San Francisco 1980. Mit Texten von Carl E. Loeffler, Tom Marioni, Allan Kaprow, Linda Frye Burnham, Judith Barry, Moira Roth und einem Vorwort von Darlene Tong. Ausführliche, abbildungs- und detailreiche »Chronology of Literature« von Darlene Tong. Abb. *Levitation*, 1970 (S. 15), *Defoliation Piece*, 1970 (S. 16), *Pisces*, 1971 (S. 33), *Isolation Unit*, 1970 (mit Joseph Beuys, S. 35), *Corner Push*, 1970 (S. 38), *Cell*, 1973 (S. 76), *Halation*, 1974 (S. 137), *Timbre*, 1876 (S. 200), *552 Steps through 11 Pairs of Strings*, 1976 (S. 255), *Yellow Duck and Tonka Beans* (mit Nina Wise, S. 296), *Levitation*, 1970 (S. 373); außerdem *Send/Receive*, West Coast sponsors, La Mamelle Inc., San Francisco, Herbst 1977: »Two-way transcontinental satellite link between New York and San Francisco«, Teilnehmer auf Abb. TF und Margaret Fisher (S. 334).

Wörterbuch der Kunst 1995

Wörterbuch der Kunst, begr. von Johannes Jahn, fortgef. von Wolfgang Haubenbeißer, 12. durchges. und erw. Auflage, Stuttgart 1995 (Kröners Taschenausgabe; Bd. 165).

i) Textquellen für Terry Fox [Quelle TF]

Artaud 1965 (1956)

Antonin Artaud, *Artaud Anthology*, hg. von Jack Hirschman, San Francisco 1965 (1956).

Artaud

Antonin Artaud, Textquelle für TF war unter anderem ein Ausschnitt aus »Electroshock (Fragments)«, Vol. II, 1943-1948, zit. nach der engl. Übersetzung »*Œuvres Complètes*«, Vol. I (1924-1937) und Vol. II (1943-1948), Edition Galimard.

Bombaugh 1961

C.C. [Charles Carroll] Bombaugh, *Oddities and Curiosities of Words and Literature (Gleanings for the Curious)*, hg. von Martin Gardner, New York/London 1961. Sammlung zu Sprach- und Wortspielen der englischen Sprache. Vgl. S. 30 (Quelle für *Enigma*); S. 61 (Quelle für *Palindrome*); S. 299 (Quelle für *A Headless man had a letter to write*). Außerdem in den Kommentaren von Martin Gardner (Notes by Martin Gardner, S. 325-369) Hinweise auf »word squares«, die an die Konstruktion der *Riddle Drawings* von TF erinnern. Vgl. S. 339.

Kron 1921

R. Kron, *The Little Londoner. A Concise Account of the Life and Ways of the English with Special Reference to London. Supplying the Means of Acquiring an Adequate Command of the Spoken Language in All Departements of Daily Life*, Freiburg im Breisgau 1921. Darin besonders das Kapitel VII »The Human Body« und die Fußnoten, auf die TF in mehreren Arbeiten zurückgriff.

Roussel 1968

Raymond Roussel, *Locus Solus*, Darmstadt 1968 (Paris 1965). Vgl. u.a. *Ressurrectine*, 2007; *Locus Solus*, 1993.

j) Einzelne Autoren • Essays • Artikel**Albright 1985**

Thomas Albright, *Art in the San Francisco Bay Area. 1945-1980*, Berkeley/Los Angeles/London 1985. Darin Kapitel zum »Conceptualism«: »The idea as art. Bruce Nauman, Dennis Oppenheim. Conceptualism as public spectacle: Fluxfest, the Dilexi Foundation, portable parks. Terry Fox. Tom Marioni. Paul Kos. Lynn Hershman. Conceptualist photography and correspondence art.«, S. 187-207. Abb. *Hospital* (ursprünglich: *My sin consisted of a temptation visited upon me to pass the breath of my heart through a tube to both sides of the surface*), 1971 (S. 186), *Levitation*, 1970 (S. 194), »untitled orientation gallery for an installation at the University Art Museum, University of California, Berkeley, 1973« (S. 197).

Albright 1977

Thomas Albright, »San Francisco: Meditations on 11 Purring Cats«, in: *ArtNews*, September 1977, S. 120f. Besprechung der Ausstellung *Metaphors for Falling*, Site Gallery, San Francisco.

Albright 1974

Thomas Albright, »Terry Fox at the University Art Museum, Berkeley«, in: *Art in America*, Januar/Februar 1974, S. 108f.

Albright 1973

Thomas Albright, »From Life to Art. A Magical Demonstration«, in: *San Francisco Chronicle*, 13. September 1973. Abb. Photo: Larry Fox »Terry Fox at work«. Besprechung der Ausst. Berkeley 1973.

Allen 2011

Gwen Allen, *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*, Cambridge, Massachusetts/London 2011. Hinweise zu TF: S. 104, 114, 212f.

Allen 2005

Gwen Allen, »In on the Ground Floor: *Avalanche* and the SoHo Art Scene, 1970-1976«, in: *Artforum* XLIV, no. 3, November 2005, S. 214-221.

Antin 1975

David Antin, »Television: Video's Frightful Parent, Part 1«, in: *Artforum*, Dezember 1975, S. 36-45.

App 2012

Volkhard App, »US-Konzeptkünstler Baldessari mit Kaiserring ausgezeichnet«, *Deutschlandradio Kultur (Fazit/Archiv)*, 6. Oktober 2012, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/1886066/> (9. Juli 2019).

Arendt 2002

Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 2002.

Arts Magazine 1974

»Terry Fox. Children's Tapes«, in: *Arts Magazine*, Dezember 1974, S. 54-58.

Artweek 1971

»Hospital as art environment«, in: *Artweek*, 13. November 1971, Abb. *Hospital*, 1971.

Assmann 2009

Aleida Assmann, »Individuelles Bildgedächtnis und kollektive Erinnerung«, Heinrich Böll Stiftung, 18. Mai 2009, <https://www.boell.de/de/demokratie/kulturaustausch-6769.html> (2. August 2019).

Avalanche 1971

»Elements, Action, Conditions of Turgescent Sex«, in: *Avalanche*, Herbst 1971 (Abb.).

Battcock/Nickas 1984

Gregory Battcock und Robert Nickas (Hg.), *The Art of Performance: A Critical Anthology*, New York 1984. Mit einem Wiederabdruck des Interviews White/Fox 1979.

Baumgärtel 2015

Tilman Baumgärtel, »Nur keine Kunst, die wie Kunst aussieht«, *taz. am Wochenende*, 28. November 2015, S. 49; *taz. archiv*, <http://www.taz.de/!5252145/> (9. Juli 2019).

Béar/Sharp 1996/2005

Liza Béar und Willoughby Sharp, »The early history of Avalanche«, 1996/2005 primaryinformation.org/files/earlyhistoryofavalanche.pdf (9. Juli 2019).

Becker 1991

Jochen Becker, »Brennpunkt 2 – Die Siebziger Jahre. Kunstmuseum, Düsseldorf, 19.5.-30.6.1991«, in: *Kunstforum*, Band 114, 1991, S. 345f.

Belard 1973

A. Belard, »All Night Sculptures«, in: *Artweek*, v. 4, 26. Mai, 1973, S. 3. Auszug: »Terry Fox created a room permanently installed in the Museum in the form of a Memento Mori.«, zit. nach PA 1980, S. 69.

Belting 2004

Hans Belting, »Der Werkbegriff der künstlerischen Moderne«, in: Cornelia Klinger und Wolfgang Müller-Funk (Hg.), *Das Jahrhundert der Avantgarden*, München 2004, S. 65-79.

Berger 2011

Renate Berger, »»Aufstand gegen die sekundäre Welt« – Die Biografik zwischen *fact* und *fiction*«, in: Fastert/Joachimides/Krieger 2011, S. 293-301.

Berger 2006

Renate Berger, »Somehow lost in time. Die Stunde der Biographen«, in: *Bilder. Räume. Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, hg. von Steffen Bogen, Wolfgang Brassat und David Ganz, Berlin 2006, S. 495-503.

Bismarck 2010

Beatrice von Bismarck, *Auftritt als Künstler – Funktionen eines Mythos*, Kunstwissenschaftliche Bibliothek Bd. 39, hg. von Christian Posthofen, Köln 2010.

Block 2003

René Block, »Vorwort«, in: Ausst.-Kat. Kassel 2003, S. 2, [Einzelausst.].

Block/Felix 1982

René Block und Zdenek Felix, »Vorwort«, in: Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 3, [Einzelausst.].

Blunck/Diers/Obrist 2013

Lars Blunck, Michael Diers, Hans Ulrich Obrist (Hg.), *Das Interview. Formen und Foren des Künstlergesprächs*, Hamburg 2013.

Bonch-Osmolovskaya 2013

Tatiana Bonch-Osmolovskaya, »Antisymmetrical Palindromes in Traditional European and Contemporary Russian Poetry«, <http://archive.bridgesmathart.org/2013/bridges2013-103.pdf> (9. Juli 2019).

Bosse/Glasmeier/Prus 2004

Dagmar Bosse, Michael Glasmeier, Agnes Prus (Hg.), *Der Ausstellungskatalog. Beiträge zu Geschichte und Theorie*, Köln 2004.

Breakell 2008

Sue Breakell, »Perspectives. Negotiating the Archive«, Tate Papers, 2008, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/09/perspectives-negotiating-the-archive> (31. Juli 2019).

Burnham 1973

Jack Burnham, »Objects and Ritual«, in: *Arts Magazine*, Dezember/Januar 1973, S. 28-32.

Bühler 2015

Kathleen Bühler, »Performative Spuren: Terry Fox in Bern«, in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 127-135 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Bühlmann 1982

Karl Bühlmann, »Hat Akustik nicht seit jeher mit Raum zu tun? Rauminstallation ›Linkage‹ von Terry Fox und eine Sonderausstellung im Kunstmuseum Luzern«, in: *Luzerner Neueste Nachrichten*, 9. Februar 1982. Abb.

Bündge 2015

Hendrik Bündge, »Macht, der Markt, die Kunst? Nach dem frühen Tod – eine Einführung, in: *Nach dem frühen Tod*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2015, S. 14-40.

Calais 1978

N. Calais, »Body Works and Porpoises«, in: *Artforum*, Februar 1978.

Cassirer 1990

Ernst Cassirer, *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*, Frankfurt am Main 1990.

Craib 1978

Ralph Craib, »World's Largest Guitar Proposed in Yerba Buena. Ruins May Make Music«, in: *San Francisco Chronicle*, Mittwoch, 8. März 1978, S. 1f. Wiederveröffentlichung in: Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 70 (Abb. Ort der Aktion und Portrait TF), [Einzelausst.].

Craib 1978a

Ralph Craib, »Serenade on a Concrete Guitar«, in: *San Francisco Chronicle*, Donnerstag, 28. September 1978. Wiederveröffentlichung in: Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982 (Abb. TF und Georg Decristel, S. 73), [Einzelausst.].

Davis 1976

Douglas Davis, »SOHO DU MAL. Film, Video, Kultur, Politik«, in: Ausst.-Kat. Berlin 1976, S. 211-235.

Davis/Simmons 1977

Douglas Davis, Allison Simmons, *The New Television: A Public/Private Art*, Cambridge MA/London 1977.

Decristel 2003

Georg Decristel. *weg bewegen/moving away*, Innsbruck 2003.

Degreif 2015

Uwe Degreif, »Teilen und Sichern. Argumente gegen den vollständigen Erhalt«, in: Tagungsband Freiburg im Breisgau 2015, S. 37-43.

Detterer 2010

Gabriele Detterer, »Multiperspektivische ›Handlungsfelder‹. Get together – Keeping together: Artist-run Spaces, Gemeinschaftsgeist und kollektive Kunstpraxis der sechziger und siebziger Jahre«, in: *Neue Zürcher Zeitung* (online), 12. Juni 2010, <http://www.nzz.ch/multiperspektivische-handlungsfelder-1.6048495> (9. Juli 2019).

Detterer/Nannucci 2012

Gabriele Detterer und Maurizio Nannucci (Hg.), *Artist-Run Spaces. Non Profit Collective Organizations in the 1960s and 1970s*, Zürich 2012. Über u.a. La Mamelles, San Francisco; Museum of Conceptual Art (MOCA), San Francisco; Printed Matter, New York.

Dietrich 2003

Nikola Dietrich, »Momente im Widerschein. Moments in Reflection«, in: Ausst.-Kat. Kassel 2003, S. 24-34 (dt./engl.).

Diziol 2016

Sebastian Diziol, »›Diese Geschichte gab auch uns reichlichen Stoff zum Nachdenken‹. Die Bücher Franz Simon Meyers als historische Quelle«, in: *Die ganze Geschichte meines gleichgültigen Lebens, Band 1, 1816-1828, Die Jugendjahre des Franz Simon Meyer*, hg. von ders., Kiel 2016, S. 563-591.

Doll 2015

Nikola Doll, »Situationen«, in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 117-126 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Domus 2000 (1979)

»Suono con Tensione, anlässlich der Performance im Sala Polivalente, Ferrara, am 21. Oktober 1979«/»Suono con Tensione, on the occasion of the performance at Sala Polivalente, Ferrara, October 21, 1979«, in: OL 2000, S. 100-103. Erstveröffentlichung: Domus 1979. Wiederveröffentlichung in: Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 78, [Einzelausst.].

Domus 1979

»Terry Fox a Ferrara«, in: *Domus*, no. 602, Mailand, März 1979, S. 55. Wiederveröffentlichung in: Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 78 (Abb. TF, *Suono con tensione*, Sala Polivalente, Ferrara, 1979), [Einzelausst.]. Dt. Erstveröffentlichung Domus 2000 (1979).

Earnest 2010

Jarrett Earnest (Hg.), *Talking Cure Part II. The Question of Taste in the 21st Century*, Sommer 2010. Abb. TF fotografiert von Marion Gray während der *Strolling Performance*, 1978 (mit Georg Decristel), S. 13.

Eco 1989

Umberto Eco, *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*, Leipzig 1989.

Egenhofer 2008

Sebastian Egenhofer, »Bild der Kunstkritik als Schwimmerin«, in: *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*, hg. von Verena Krieger, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 59-66.

Eickhoff 2015

Beate Eickhoff, »Terry Fox – Arbeiten mit Schrift und Sprache« (dt./engl.), in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 186-197, [Einzelausst.].

Eickhoff 1992

Beate Eickhoff, »Amphion. 5.9.-26.9 1992«, in: *Kunstforum*, Band 120, 1992, S. 339f. (Abb.).

Eickhoff 1991

Beate Eickhoff, »Terry Fox. Objects (Texts)/Drawings (Texts)«, in: *Kunstforum*, Band 116, 1991, S. 391 (Abb.).

Engelbach 2001

Barbara Engelbach, *Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970*, München 2001 (Universität Hamburg, Dissertation, 1996).

Epple 2012

Angelika Epple, »Globale Mikrogeschichte. Auf dem Weg zu einer Geschichte der Relationen«, in: *Im Kleinen das Große suchen. Mikrogeschichte in Theorie und Praxis*, Hanns [sic] Haas zum 70. Geburtstag, Jahrbuch für Geschichte des ländlichen Raums 2012, Innsbruck/Wien/Bozen 2012, S. 37-47.

Fastert/Joachimides/Krieger 2011

Sabine Fastert, Alexis Joachimides, Verena Krieger (Hg.), *Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung*, Kunst. Geschichte. Gegenwart, Bd. 2, Köln/Weimar/Wien 2011.

Felix 1982

Zdenek Felix, »Die metaphorischen Instrumente von Terry Fox«, in: Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 5, [Einzelausst.].

Fertig 2011

Julia Fertig, »Die Archivfalle«, in: *Kunsttexte*, 2011

<https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8099/fertig.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
(1. August 2019).

Flash Art 1979

»Strolling Performance«, in: *Flash Art*, Januar 1979. Ohne Seitenangabe.

Foucault 2000 (1969)

Michel Foucault, »Was ist ein Autor?« (1969), in: Jannidis 2000, S. 198-229.

Foucault 1993 (1970)

Michel Foucault, »Die Ordnung des Diskurses« (Inauguralvorlesung am Collège de France, 2. Dezember 1970), Frankfurt am Main 1993.

Fricke 1990

»TERRY FOX – LESUNG. Syndikat Halle, Bonn, 29.8.1990«, in: *Bonner General-Anzeiger*, 1./2. September 1990. Modifizierte Fassung in: Ausst.-Kat. Mönchengladbach 1991, S. 24 (dt.)/S. 25 (engl.) [Einzelausst.].

Fuchs 2000

Christine Fuchs, *Avantgarde und erweiterter Kunstbegriff. Eine Aktualisierung des Kunst- und Werkbegriffs im Verfassungs- und Urheberrecht*, Baden-Baden 2000.

Gadamer 2010

Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Gesammelte Werke, Band 1, Hermeneutik I, Tübingen 2010.

Gassert 1982

Siegmar Gassert, »Terry Fox in Luzern: Schwingungen der Zeit«, in: *Basler Zeitung*, Basel, 16. Februar 1982. Wiederveröffentlichung in: Berlin/Essen 1982, S. 92-94 (Abb. *Linkage*), [Einzelausst.].

Ginzburg 2013

Carlo Ginzburg, *Faden und Fährten. wahr falsch fiktiv*, aus dem Ital. von Victoria Lorini, Berlin 2013.

Ginzburg 2011 (1983)

Carlo Ginzburg, *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin 2011 (1983).

Ginzburg 1981

Carlo Ginzburg, *Erkundungen über Piero. Piero della Francesca, ein Maler der frühen Renaissance*, aus dem Ital. von Karl F. Hauber. Mit einer Einführung von Martin Warnke, Berlin 1981.

Glasmeier/Meyers/Seiffarth 2018

Michael Glasmeier, Ron Meyers, Carsten Seiffarth, »THE EYE IS NOT THE ONLY GLASS THAT BURNS THE MIND. Ein Titel als Denkraum. Statt eines Vorworts«, in: *The eye* 2018, S. 11-18.

Glasmeier 2018

Michael Glasmeier, »Resonating Chambers. Terry Fox und die Klaviersaite«, in: *The eye* 2018, S. 30-46.

Glasmeier 2016

Michael Glasmeier, »Kurzfristige Anwesenheit. Terry Fox in Bremen und Worpsswede«, in: ders.: *Geräusche, Ritornelle für eine Kunstgeschichte des Klangs. Von Fra Angelico und Claudio Monteverdi zu Marcel Duchamp und Terry Fox*, Hamburg 2016, S. 23-26 [Rede zur Eröffnung der Ausstellung *Locus Solus*, Barkenhoff/Heinrich-Vogeler Museum, Worpsswede, 13. August 2011. Ursprüngliche dt. und engl. Fassung auf der Website *Recalling Terry Fox* der TFA, http://www.recalling-terryfox.de/o_text_michael.php (9. Juli 2019)].

Glasmeier 2016a

Michael Glasmeier, »Das Kaum und das Bestimmte. ›The School of Velocity‹ von Terry Fox«, in: ders.: *Geräusche, Ritornelle für eine Kunstgeschichte des Klangs. Von Fra Angelico und Claudio Monteverdi zu Marcel Duchamp und Terry Fox*, Hamburg 2016, S. 169-188 [Vortrag auf der Tagung der TFA *Terry Fox. Situationen*, 6. November 2015, Akademie der Künste, Berlin], Erstveröffentlichung. Wiederveröffentlicht in: *The eye* 2018, S. 125-140.

Glasmeier 2012

Michael Glasmeier, »Künstler schreiben. Eine Einführung«, in: *Künstler als Wissenschaftler, Kunsthistoriker und Schriftsteller*, Schriftenreihe für Künstlerpublikationen, Band 6, Köln 2012.

Glasmeier 1994

Michael Glasmeier, *Die Bücher der Künstler. Publikationen und Editionen seit den sechziger Jahren in Deutschland. Eine Ausstellung in zehn Kapiteln*, Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart 2003.

Goodman 1973

Alan Goodman, »A Magical Demonstration«, 8. bis 14. November, in: *Pacific Sun*, 1973.

Grundmann 2000

Heidi Grundmann, »Re-Play«, Katalogtext, zit. nach <http://www.kunstradio.at/REPLAY/cat-text.html>, vgl. <http://foundation.general.at/info/archiv/2000-1998/ausstellungen/re-play-anfaenge-internationaler-medienkunst-in-oesterreich.html> (9. Juli 2019).

Hafner 1996

Jonas Hafner, »Capitalis Fox« in: Ausst.-Kat. Mönchengladbach/Kaiserslautern 1996, unpag. [Einzelausst.] und in: Ausst.-Kat. Kaiserslautern 1996, S. 55.

Hellwig 2005

Karin Hellwig, *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin 2005.

Hempfer 2011

Klaus W. Hempfer, »Performance, Performanz, Performativität. Einige Unterscheidungen zur Ausdifferenzierung eines Theoriefeldes, in: ders. und Jörg Volbers (Hg.), *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bielefeld 2011, S. 13-41.

Herbstreit 2019

Mareike Herbstreit, *Aktionsrelikte. Ausgestellte Authentizität bei Chris Burden und Marina Abramović*, München 2019 (Dissertation, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, 2016).

Huther 2002

Christian Huther, »40 Jahre: Fluxus und die Folgen«, *Kunstforum*, Band 162, 2002, S. 156-175, Abb. »Children's Tapes« auf Monitor, S. 172.

Imhof/Omlin 2010

Dora Imhof und Sibylle Omlin (Hg.), *Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst*, München 2010.

Interfunktionen 1971

»Joseph Beuys & Terry Fox: Action«, in: *Interfunktionen 6*, Köln 1971, S. 34ff./S. 34-54.

Interfunktionen 1972

Terry Fox: »Pisces (Action)«, in: *Interfunktionen 8*, Köln 1972, S. 80ff.

Jannidis 2000

Fotis Jannidis et al. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000.

Jappe 1993

Elisabeth Jappe, *Performance – Ritual – Prozeß: Handbuch der Aktionskunst*, München 1993.

Jooss 2015

Birgit Jooss, »Warum schriftliche Nachlässe von Künstlerinnen und Künstlern aufbewahren?«, in: Tagungsband Freiburg im Breisgau 2015, S. 213-217.

Keil 1977

Robert Keil, »Terry Fox: Variations on a Labyrinth«, in: *Artweek*, 2. April, 1977, S. 5. Besprechung der Ausst. in der Site Gallery, San Francisco.

Kemp 2015

Wolfgang Kemp, *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Konstanz 2015.

Kemp 1991

Wolfgang Kemp, »Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: *Texte zur Kunst*, Frühjahr 1991, 2. Jahrgang, Nr. 2, S. 89-101.

Kent 1975

Tom Kent, »Winning Video«, in: *Artweek*, v. 6, 27. September 1975, S. 1, 16.
»Article on video works presented as part of the 1975 San Francisco Art Festival. Among participants included in exhibition: Terry Fox (*Children's Tapes*) [...]«, zit. nach PA 1980, S. 126.

Kern 1982

Hermann Kern, *Labyrinthe. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*, München 1982.

Kerner 2016

Regina Kerner, »Umberto Eco. Außer Konkurrenz«, in: *Frankfurter Rundschau* (online), 23. März 2016, <https://www.fr.de/kultur/literatur/ausser-konkurrenz-11627509.html> (31. Juli 2019).

Ketelsen 1990

Thomas Ketelsen, *Künstlerviten. Inventare. Kataloge. Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis*, Ammersbek bei Hamburg 1990 (Dissertation, Universität Hamburg, 1988).

Kiefer 2010

Peter Kiefer (Hg.), *Klangräume der Kunst*, Heidelberg 2010. Mit Texten von Helga de la Motte-Haber, Volker Straebel, Wulf Herzogenrath u.a. Abb. und Text von TF, *Suono Interno*, 1979 (S. 192). Mit Videodokumentation (DVD) des Festivals *Klangraum – Raumklang – Aspekte Internationaler Klangkunst Köln*, Ausstellung – Konzerte – Symposium 2004.

Kleb 1977

William Kleb, »Art Performance«, in: *Performing Arts Journal*, Winter 1977.

Koch 1976

Stephen Koch, »Betrachtungen über Soho«, in: Ausst.-Kat. Berlin 1976, S. 105-141.

Krauss 1979

Rosalind Krauss, »Sculpture in the Expanded Field«, in: *October*, Vol. 8, Frühjahr 1979, S. 30-44.

Krenn 2012

Margit Krenn, »Rabanus Maurus ›De rerum naturis‹«, Universitätsbibliothek Heidelberg, Oktober 2012, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/bpd/glanzlichter/rerum_naturis.html (12. Juli 2019).

Kunstforum 2000

Kunstforum International, Themenheft »Kunst ohne Werk. Ästhetik ohne Absicht«, Bd. 152, Oktober-Dezember 2000.

Kunstforum 1988

Kunstforum International, Themenheft »Performance und Performance Art«, Bd. 96, August-Oktober 1988. Mit einem »Bild-Zitate-Essay« von Gerhard Johann Lischka, S. 64-193 (Abb. TF, *Corner Push*, 1970, S. 136).

Laferl/Tippner 2011

Christopher F. Laferl und Anja Tippner (Hg.), *Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert. Von Alma Mahler und Jean Cocteau zu Thomas Bernhard und Madonna*, Bielefeld 2011.

Lambie 1972

Alec Lambie, »16 Rose Street«, in: *Artweek*, v. 3, 1. Januar, 1972, S. 1. »Photos and text on the history of 16 Rose Street, a building in San Francisco leased by Reese Palley Gallery and given over as studio space to artists such as Sam Richardson, Terry Fox, James Pennuto, Howard Fried, Barney Bailey, and Alec Lambie«, zit. nach PA 1980, S. 54.

Lammert 2015

Angela Lammert, »Skulpturale Notation des Temporären in Video, Fotografie und Zeichnung«, in: Ausst.-Kat. 2015, S. 53-71 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Landerer 2009

Christoph Landerer, »Unsterbliche Werke der Tonkunst – Vergängliche Schöpfungen der Architektur. Zum Werkbegriff in Musik und Architektur«, in: Herwig Gottwald und Andrew Williams (Hg.), *Der Werkbegriff in den Künsten. Interdisziplinäre Perspektiven*, Heidelberg 2009, S. 115-126.

Lewallen 2015

Constance Lewallen, »Terry Fox – Performance in San Francisco«, in: Ausst.-Kat. 2015, S. 24-38 (engl./dt.), [Einzelausst.].

Lewallen 2010

Constance Lewallen, »The Eighties in 1970. Back in the Day«, in: *The Exhibitionist*, hg. von Jens Hofmann, Juni 2010, S. 17-21. Abb. *Defoliation*, 1970. Beitrag über die von Brenda Richardson und Susan Rannells kuratierte Ausst. *The Eighties*, University Art Museum Berkeley, 1970.

Lewallen 1992

Constance Lewallen, »Terry Fox«, in: Ausst.-Kat. Philadelphia 1992, S. 6-35, [Einzelausst.].

Linhares 1975

Phil Linhares, »South of the Slot«, in: *Artweek*, v. 6, 11. Januar 1975, S. 6f.

Lippard 1972

Lucy R. Lippard, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966-1972*, New York 1973, S. 23, 214f.

Lischka 1988

Gerhard Johann Lischka, »7. Die 70er Jahre«, in: *Kunstforum* 1988 (s.o.), Band 96, S. 132-157, Abb. *Corner Push*, S. 136.

Longhauser 1992

Elsa Longhauser, »Foreword« (Vorwort), in: Ausst.-Kat. Philadelphia 1992, S. 3f., [Einzelausst.].

Loosen-Fox 2018

Marita Loosen-Fox, »Vorwort«, in: *The Eye* 2018, S. 9f.

Lübbe o. J.

Hermann Lübbe, »Wilhelm Albert Johann SCHAPP«, Ostfriesische Landschaft, o. J., https://www.ostfriesischelandschaft.de/fileadmin/user_upload/BIBLIOTHEK/BLO/Schapp_Wilhelm.pdf (2. August 2019).

Lüddemann 2016

Stefan Lüddemann, »Letzter Wunsch. Umberto Eco verordnet Schweigen über sein Werk«, in: *Neue Osnabrücker Zeitung* (online), 25. März 2016, <https://www.noz.de/deutschland-welt/kultur/artikel/689717/umberto-eco-verordnet-schweigen-uber-sein-werk> (31. Juli 2019).

Mack 2013

Gerhard Mack, »IMMER GRÖßER, IMMER MEHR«, in: *art. Das Kunstmagazin*, 17. Juni 2013, http://www.art-magazin.de/kunstmarkt/62794/art_basel_abschluss (4. August 2015, nicht mehr abrufbar).

Mackert 2004

Gabriele Mackert, »Katalog statt Ausstellung«, in: Bosse/Glasmeier/Prus 2004, S. 100-115.

Mahlstedt 2011

Hans Dieter Mahlstedt, »Zeitlebens ein Odysseus«, in: *Weserkurier*, 10. September 2011, S. 24.

Mainberger 2018

Sabine Mainberger, »Wort – Körper – Kunst. Zu Terry Fox«, in: *The eye* 2018, S. 141-151.

La Mamelle 1977

Terry Fox, »552 Steps Through 11 Pairs of Strings«, in: *La Mamelle Magazine: Art Contemporary*, v. 2, Winter 1977, S. 20f.

La Mamelle 1976

»Timbre«, Review, *La Mamelle: Art Contemporary*, No. 4, v. 1, San Francisco, Frühjahr 1976. Themenheft »Performance Art«: »In a ›publication as exhibition space‹ format, the following California artists contributed to this issue: Tom Marioni, Nancy Buchanan, Terry Fox, Bonnie Sherk, Lynn Hershman, Soon3/Allan Finneran, Linda Montano, Anna Banana, Daddaland, T.R. Uthco, Monte Cazazza, etc.«, PA 1980, S. 182.

Mansen 2015

Matthias Mansen, »Das digitale Werkverzeichnis – Ein Werkstattbericht«, in: Tagungsband Freiburg im Breisgau 2015, S. 203-206.

Marek 2012

Michael Marek, »Ronald L. Haeberle, der Fotograf des Massakers von My Lai«, in: *Neue Zürcher Zeitung* (online), 12. September 2012, <https://www.nzz.ch/feuilleton/ronald-l-haeberle-der-fotograf-des-massakers-von-my-lai-1.17592989> (1. August 2019).

Marlin 2007

Constanze von Marlin, »Neue Formen. Der erweiterte Skulpturbegriff in den 1960er Jahren«, in: *Die Macht des Dinglichen – SKULPTUR HEUTE!*, hg. von Marc Wellmann, Köln 2007, S. 18-22.

Matthias 1972

Rosemary Matthias, »Performance Spaces; Exhibitions«, in: *Arts Magazine*, v. 46, Sommer 1972, S. 58. »Review of exhibition, Performance Spaces, at the School of Visual Arts Gallery, New York, organized by Vito Acconci. Excerpt on Terry Fox's contribution to the exhibition: Terry Fox' piece consists of a chair facing a wall. The chair is the performance space. Persons whom Fox has met in New York City, sit in the chair at 3 P.M. and attempt, by thinking of Fox, to transmit thoughts to him in California.«, zit. nach PA 1980, S. 62.

Mayer 1973

Rosemary Mayer, »Performance and Experience«, in: *Arts Magazine*, Dezember/Januar 1973, S. 34.

McCann 1973

Cecile McCann, »Terry Fox Sculpture«, in: *Artweek*, v. 1, 30. Mai, 1970, S. 1. »Review of an installation/performance at the Reese Palley Gallery, San Francisco, in which Fox works with four elements: earth, air, fire and water.«, PA 1980, S. 15.

McCann 1973a

Cecile McCann, »Terry Fox«, in: *Artweek*, September 1973.

McCann 1971

Cecile McCann, »Three Concepts«, in: *Artweek*, v. 2, 13. Februar 1971, S. 2. Besprechung der Ausst. *Fish, Fox, Kos*, De Saisset Art Gallery, University of Santa Clara, Auszug zu *Pisces* von TF:

»Below the shelter of the parachute Fox, barefooted and wearing whits pants and shirt, lay asleep on a floor covered with white canvas. Tied to a tuft of his hair a cord ran out across the floor to the tail of a fat grey fish, a carp perhaps, about a foot long, that lay on a patch of white cloth superimposed on the floor covering. A second fish nearby was tied by a cord that ran to Fox's mouth. Close to the fish a grey pan of water held something that looked like soap. Near the barred doorway where viewers stood, two large flashlights were almost buried in a pile of soap powder, the light of one just visible, burning feebly in competition with the big bulb above.«, zit. nach PA 1980, S. 32.

McCann 1970

Cecile McCann, »Authority and Art (Again)«, in: *Artweek*, v. 1, 3. Oktober 1970, S. 2. »Article describes Terry Fox's Levitation at the Richmond Art Center, Richmond, Ca., on September 17, 1970, and the ensuing problems with Richmond City Administration officials who declared the work a fire and health hazard and ordered it to be removed from the gallery by curator Tom Marioni«, PA 1980, S. 15 (Abb.).

McEvelley 2007

Thomas McEvelley, »Introduction«, in: Marioni 2007, S. 9-22.

McEvelley 2005

Thomas McEvelley, *The Triumph of Anti-Art: Conceptual and Performance Art in the Formation of Post Modernism*, New York 2005, S. 218, 248.

McGovern 2016

Fiona McGovern, *Die Kunst zu zeigen. Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Martin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice*, Bielefeld 2016 (Dissertation, Freie Universität Berlin, 2014).

Meister 1970

Helga Meister, »Die tote Maus des Joseph B. Eine makabre Zeremonie im Akademie Keller«, in: *Düsseldorfer Nachrichten*, Donnerstag, 26. November 1970, Nr. 274.

Menne-Haritz 2006

Angelika Menne-Haritz, *Schlüsselbegriffe der Archivterminologie. Lehrmaterialien für das Fach Archivwissenschaft*, Archivschule Marburg, Marburg 2006.

Meyer 2006

Petra Maria Meyer (Hg.), *Performance im medialen Wandel*, München 2006.

Meyer-Krahmer 2003

Benjamin Meyer-Krahmer, »Raucherecken des Bewusstseins. Terry Fox im Museum Fridericianum, Kassel«, in: *Texte zur Kunst*, Heft 51, September 2003, S. 204-207. Abb. *Virtual Times*, 1970 [Virtual Volumes, Anm. LS]; *Blood Line*, 1996; *Fire in the Water*, *Water in the Air*, *Air in the Earth*, *Earth in the Sea*, 2003; *Deconstructed Time*, 2003.

Mörchen 2009

Raoul Mörchen, »Bildhauer des Alltags – Terry Fox«, *Kölnische Rundschau*, 7. Oktober 2009.

Mukařovský 2000 (1966)

Jan Mukařovský, »Die Persönlichkeit in der Kunst«, in: Jannidis 2000, S. 62-79.

Müller 2017

Hans-Joachim Müller, »Als der Seebarsch auf dem Gletscher schmolz«, 31. März 2017, https://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article163294529/Als-der-Seebarsch-auf-dem-Gletscher-schmolz.html (9. Juli 2019) bzw. »Dieser stille Asket mahnt unsere fettleibige Zeit«, 30. März 2017, <https://www.welt.de/kultur/article163283846/Dieser-stille-Asket-mahnt-unsere-fettleibige-Zeit.html> (9. Juli 2019).

Müller-Tamm 2015

Pia Müller-Tamm, »Künstlernachlässe – aus der Sicht des Museums«, in: Tagungsband Freiburg im Breisgau 2015, S. 179-184.

Nemser 1971

Cindy Nemser, »Subject – Object. Body Art«, in: *Arts Magazine*, September/Oktober 1971, S. 38-42. Mit Abb. *Pisces*, 1971.

Neubauer 2011

Susanne Neubauer, *Paul Thek Reproduced, 1969-1977. Dokumentation, Publikation und Historisierung räumlicher ephemerer Kunstwerke*, München 2011 (Dissertation, Universität Zürich, 2010).

Olson 2010

Marisa S. Olson, »FOCUS. The Children's Tapes. Terry Fox, 1974«, in: Anker/Geritz/Seid 2010, S. 164 (Abb.).

Osterwold 1999

Matthias Osterwold, »Terry Fox: Ökonomie der Mittel – Dichte der Mitteilungen/Terry Fox: Economy of Means – Density of Meanings«, in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 14-34 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Panofsky 2002

Erwin Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts)*, Köln 2002 (New York 1955/Köln 1975).

Plagens 1974

Peter Plagens, »Terry Fox«, in: *Artforum*, New York, Dezember 1974.

Plagens 1974a

Peter Plagens, *Sunshine Muse. Art on the West Coast, 1945-1970*, Berkeley/Los Angeles 1974.

Plagens 1972

Peter Plagens, »Terry Fox: The Impartial Nightmare«, in: *Artforum*, Februar 1972, S. 76f.

Pluchart 1974

François Pluchart, »Notes sur l'Art Corporal«, in: *Artitudes International*, 12/14, Paris 1974.

Pluchart 1972

François Pluchart, »Pont: Le Grand Ceremonial de Terry Fox«, in: *Artitudes International*, Paris, Oktober 1972.

Pohlen 1982

Annelie Pohlen, »Labyrinth der Zukunft. ›Metaphorical Instruments‹ von Terry Fox in Essen«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 26. Oktober 1982, S. 11.

Pritikin 2010

Renny Pritikin, »On Artist's Artists«, 15. Juli 2010, <https://opensource.sfmoma.org/2010/07/on-artists-artists/> (9. Juli 2019).

Probst 2015

Carsten Probst, »Terry-Fox-Retrospektive. Performances und Videoarbeiten«, 6. November 2015, http://www.deutschlandfunk.de/terry-fox-retrospektive-performances-und-videoarbeiten.691.de.html?dram:article_id=336170 (9. Juli 2019).

Prospects 1972

»Terry Fox. Azione per un Bacile«, in: *Prospects*, Mailand, Dezember 1972 (Abb.).

Radice 1975

Barbara Radice, »Visibilia: Firenze. Terry Fox«, in: *Data 16-17*, Mailand, 1975, S. 36. Besprechung von TF' Aktion in der Galleria Schema, Florenz.

Raspe 2014

Martin Raspe, »Ein modernes, konfigurierbares Informationssystem für die Geisteswissenschaften«, <http://zuccaro.biblherz.it/dokumentation/zuccaro> (9. Juli 2019).

Renz 2018

Seraina Renz, »They are the strangest creatures. Terry Fox und die Tiere«, in: *The eye 2018*, S. 95-107.

Richardson 1973

Brenda Richardson, Text im Ausst.-Kat. Berkeley 1973 [Einzelausst.], unpag.

Richardson 1970

Brenda Richardson, »Bay Area Survey: The Myth of Neo-Dada«, in: *Arts Magazine*, v. 44, Sommer 1970, S. 46-49. Auszug: »There is a tendency in San Francisco, as elsewhere, to ›take to the streets‹ for various art activities now. Most (if not all) of these activities are oriented toward more or less political or environmental concerns. This direction seems significantly more relevant to more people (including the many artists involved) than the traditional art channels of museums, galleries, and collectors. By the very nature of the trend, many of these events go unnoticed and thus undocumented by the ›art world‹ – but this is good, since these events are not intended for us anyway. There seems to be an increasing wish to involve the various communications media in street events – particularly television, for both its creative and mass appeal potential.«, zit. nach PA 1980, S. 8.

Ross 2015

David A. Ross, »Terry Fox – Not a Video Artist«/»Terry Fox – Kein Videokünstler«, in: Ausst.-Kat. Berlin 2015, S. 39-44 (engl./dt.), [Einzelausst.].

Ross 1992

David A. Ross, »Introduction«, in: Ausst.-Kat. Philadelphia 1992, S. 5 [Einzelausst.].

Ross 1978

David A. Ross, »A Provisional Overview of Artists' Television in the U.S.«, in: Gregory Battcock (Hg.), *New Artists Video: A Critical Anthology*, New York 1978, S.138-165.

Ross 1976

David A. Ross, »Provisional Over-view of Artist's Television in the U.S.«, in: *Studio International*, v. 191, Mai 1976, S. 265-272. Themenheft »Video Art« mit einer Beschreibung u.a. von TF' *Children's Tapes*.

Roth 1978

Moira Roth, »Toward a History of Performance: Part One«, in: *Arts Magazine*, v. 52, Februar 1978, S. 94-103. Vgl. PA 1980, S. 28 und S. 30.

Safranski 2014

Rüdiger Safranski, »Meister, ihr steht unter Verdacht! Biographisches Schreiben«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (online), 22. August 2014, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/biographisches-schreiben-meister-ihr-steht-unter-verdacht-13110167.html> (9. Juli 2019).

Sauerländer 1996

Willibald Sauerländer, »Alterssicherung, Ortssicherung und Individualsicherung«, in: Hans Belting et al., *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1996, S. 117-145.

Schapp 2004 (1953)

Wilhelm Schapp, *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding*, Frankfurt am Main 2004.

Schenk 2013

Dietmar Schenk, »»Archivmacht« und geschichtliche Wahrheit«, in: *Wie mächtig sind Archive? Perspektiven der Archivwissenschaft*, hg. von Rainer Hering und Dietmar Schenk, Hamburg 2013, S. 21-43.

Scheunpflug 1982

Volkhard Scheunpflug, »Terry Fox: Der Raum als Instrument«, in: *Luzerner Tagblatt*, Luzern, 6. Februar 1982.

Schmidt 2000

Eva Schmidt, »Vorwort«, in: OL 2000, S. 4 (dt.), S. 5 (engl.).

Schmidt 1999

Eva Schmidt, »Textkörper, Textlabyrinth/Text Bodies, Text Labyrinths«, in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999, S. 46-52 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Schneemann 2013

Peter J. Schneemann, »Formate und Funktionen der künstlerischen Selbstaussage. Die Produktion von Quellenschriften in der amerikanischen Kunstszene der 1950er Jahre«, in: Diers/Blunck/Obrist (Hg.), *Das Interview. Formen und Foren des Künstlergesprächs*, Hamburg 2013, S. 129-152.

Schneemann 2005

Peter J. Schneemann, »Mapping the Site. Der Anspruch des Ortsspezifischen als Herausforderung für die kunsthistorische Dokumentation«, in: *Kritische Berichte*, 2005, Bd. 33, Heft 3, S. 64-76.

Schneemann 2005a

Peter J. Schneemann, »Eigennutz. Das Interesse von Künstlern am Werkkatalog«, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 2005, Bd. 62, Heft 3-4, S. 217-223.

Schneemann 2004

Peter J. Schneemann, »Nähe und Distanz als Herausforderung einer Kunstgeschichte der Gegenwart«, in: Hans-Jörg Heusser und Kornelia Imesch (Hg.), *Visions of a future. Art and art history in changing contexts*, Swiss Institute for Art Research, Zürich 2004, S. 293-306.

Schneider/Korot 1976

Ira Schneider und Beryl Korot (Hg.), *Video Art. An Anthology*, New York 1976.

Schulz 2018

Bernd Schulz, »Eine Wunde für das Messer«, in: *The eye* 2018, S. 110-113.

Schulz 1999

Bernd Schulz, »Vorwort. Foreword«, in: *Ausst.-Kat. Saarbrücken 1999*, S. 7-11 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Schwarzbauer 1977

Georg F. Schwarzbauer, »Performance«, in: *Kunstforum*, Band 24, 1977, S. 39.

Seegers 2018

Ulli Seegers, »Die Welt als Labyrinth. Kehren, Kreise, Metaphern und Erstaunen im Werk von Terry Fox«, in: *The eye* 2018, S. 114-124.

Seegers 2003

»Ulli Seegers über Terry Fox. Verflüchtigungen und Verfestigungen des Seins«, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 62, Heft 10, 2. Quartal 2003, München 2003, S. 3-16. Abb. *Chorda Tympani*, 1979 (S. 2); *Untitled*, 1968 (Photo-Serie Amsterdam, S. 4); *Virtual Volumes*, 1969 (S. 4); *Corner Push*, 1970; *Pisces*, 1971; *L'Unita*, 1972 (alle S. 5); *A Metaphor*, 1976; *Errosore*, 1978 (beide S. 8); *Bird of Prey*, 1981; *Catch Phrases*, 1984 (beide S. 9); *Envelope*, 1984/1991; *Ovum Anguinum*, 1990 (beide S. 12); *ATARAXIA, The Fox Room/Vortex*, 1991/*Vortex*, 1992; *bloodline*, 1991 (alle S. 13); *A Cloud Ladder*, 2001 (S. 16). Text »bloodline«, Übersetzung von Marita Loosen (S. 14). Text »Description of a Terry Fox sound performance ›RUSTAPATINA (life by the Bay)‹ on the theme of intuitive (in)activity in the sound environment, San Francisco 1977« (S. 15). Ulli Seegers' Text wurde unter dem Titel »Verflüchtigungen und Verfestigungen des Seins. The Fleetingness and Solidity of Being« auch veröffentlicht in: *Ausst.-Kat. Kassel 2003*, S. 4-17 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Seid 2015 (1976)

Steve Seid, »The Suspension of (Dis)Belief: Thoughts about Terry Fox's Video Work *The Rake's Progress*«, in: *Ausst.-Kat. Berlin 2015*, S. 287 (engl.) und S. XIX/Anhang (dt.).

Seid 2010

Steve Seid, »Thinking Inside the Box: Conceptual Video in the Seventies«, in: *Anker/Geritz/Seid 2010*, S. 165-170. Abb. *Turgescent Sex*, 1971 (Kontaktbogen von Video-Stills, S. 169), S. 165-170.

Sharp 1970

Willoughby Sharp, »Elemental Gestures: Terry Fox«, in: *Arts Magazine*, Mai 1970, S. 48-51. Wiederveröffentlichung in: *Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982*, S. 12-51 (Abb. *Free Flying Polyethylene Sheet*, 1969; *Defoliation Piece*, 1970; *Air Pivot*, 1969; *Liquid Smoke*, 1970; *A Sketch for Impacted Lead*, 1970; *What Do Blind Men Dream*, 1969; *Push Piece*, 1970) [Einzelausst.]. Wiederveröffentlichung in: *Ausst.-Kat. Berlin 2015*, S. 246-249 (inkl. ders. Abb.), [Einzelausst.].

Sharp 1970a

Willoughby Sharp, »Terry Fox«, in: *San Francisco 1970*, unpag. [Einzelausst.].

Sharp 1970b

Willoughby Sharp, »Body Works. A pre-critical, non-definitive survey of very recent works using the human body or parts thereof.«, in: *Avalanche*, Herbst 1970, S. 14-71 [auf dem Cover: Portrait J. Beuys].

Shere 2012

Charles Shere, »State of mind«, 11. Mai 2012, <http://cshere.blogspot.com/2012/05/state-of-mind.html> (9. Juli 2019).

Shere 1973

Charles Shere, »Terry Fox exhibits at Universtiy Art Museum«, *Zeitungsartikel* (Abb.).

Shere 1973a

Charles Shere, »Terry Fox«, in: *Oakland Tribune*, September 1973.

Simhandl 2007

Peter Simhandl, »Antonin Artauds Theater der Grausamkeit«, in: ders., *Theatergeschichte in einem Band*, aktualisierte Neuauflage, Berlin 2007, S. 419-425.

Steib 2018

Lisa Steib, »CENTEROFATTRACTION. Zu ›Cynosure‹ und anderen Text-Objekten«, in: *The eye* 2018, S. 47-62.

Steib 2015

Lisa Steib, »Terry Fox – Ein ›Handlungsreisender‹ in Europa«, in: *Ausst.-Kat.* Berlin 2015, S. 45-51 (dt./engl.), [Einzelausst.].

Steib 2011

Lisa Steib, »JUMP QUICK BRWON FOX OVER THIS LAZY GOD. Dem Rätsel lauschen«, in: *Worpswede* 2011, S. 4-18 (Abb. s. *Worpswede* 2011), [Einzelausst.].

Steib 2009

Lisa Steib, »Leben und Werk von Terry Fox«, Kurzdarstellung, 1. Oktober 2009
www.recalling-terryfox.de/o_text_lisa.php (9. Juli 2019).

Steib 2009a

Lisa Steib, »Terry Fox«, in: *Ausst.-Kat.* München 2009, S. 60.

Stiles 2012

Kristine Stiles, »Negative Affermative: San Francisco Bay Area Art, 1974-1981«, in: *Ausst.-Kat.* Los Angeles 2012, S. 27-43.

Stiles 1977

Knute Stiles, »Terry Fox: Meanders«, in: *Artforum*, New York, Sommer 1977, S. 48-50. Besprechung der Ausst. in der Site Gallery, San Francisco.

Stüttgen 2008

Johannes Stüttgen, *Der Ganze Riemen. Der Auftritt von Joseph Beuys als Lehrer – die Chronologie der Ereignisse an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf 1966-1972*, hg. vom Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Köln 2008. Darin besonders die Passage über das Wintersemester 1970/71 und »*Isolation Unit/Action the dead mouse*. Die Aktion von Terry Fox und Joseph Beuys im Keller der Akademie am 24.11.1970«, S. 830-833. Abb. Ankündigung, S. 830; Abb. »Arbeitszeichnung zur Aktion« von Johannes Stüttgen, S. 832.

Szeemann 1972

Harald Szeemann, »Nochmals zu den ›individuellen Mythologien‹ an der documenta 5«, in: *Kunst-Nachrichten*, Luzern, Dezember 1972.

Tacke 1985

Christine Tacke, »Durchblick«/»Searching«, in: *Catch Phrases* 1985, unpag. (dt./engl.), [Einzelausst.].

Tacke 1985a

Christine Tacke, »HOBO SIGNS«, in: *Hobo Signs* 1985, unpag. (dt./engl.), [Einzelausst.].

Tarshis 1973

Jerome Tarshis, »San Francisco« (review), in: *ArtNews*, November 1973, S. 62.

Tarshis 1971

Jerome Tarshis, »San Francisco: Body Works«, in: *Artforum*, v. 9, Februar 1971, S. 85. Besprechung der Ausstellung *Bodyworks*, kuratiert von Willoughby Sharp, koordiniert von Tom Marioni. Mit Videos von Künstlern der US-amerikanischen Ost- und Westküste: Vito Acconci, Terry Fox, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Keith Sonnier, William Wegman.

Tarshis 1970

Jerome Tarshis, »Sound Sculpture As: Museum of Conceptual Art, San Francisco; Exhibit«, in: *Artforum*, v. 9, September 1970, S. 91. Ausstellungsbesprechung mit Beschreibungen der Arbeiten von u.a. Mel Henderson, Jim Melchert mit Jim Pomeroy, Allan Fish (Tom Marioni), Terry Fox, Paul Kos und Richard Beggs, Jim McCready.

Tietenberg 2015

Annette Tietenberg (Hg.), *Die Ausstellungskopie. Mediales Konstrukt, materielle Rekonstruktion, historische Dekonstruktion*, Wien/Köln/Weimar 2015.

Tietenberg 2008

»Die Substitute des Subjekts. Paul Theks ›The Tomb«, gesehen als modellhafte Reflexion von Autorschaft«, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*
<http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/discussion/2008/Thek> (9. Juli 2019).

Tietenberg 2005

Annette Tietenberg, *Konstruktionen des Weiblichen. Eva Hesse: ein Künstlerinnenmythos des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2005.

Tisdall 1979

Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, New York 1979.

Tobler 2018

Konrad Tobler, »Adolf Wölfli, Terry Fox, Labyrinth«, in: *The eye* 2018, S. 63-72.

Tomaševskij 2000 (1923)

Boris Tomaševskij, »Literatur und Biographie«, in: *Jannidis* 2000, S. 46-61.

Ullrich 2015

Wolfgang Ullrich, »Was bleibt – Werke oder ein Œuvre? Über Nachlässe und ihre Grenzen«, in: *Tagungsband Freiburg im Breisgau* 2015, S. 28-34.

Ursprung 2013

Philip Ursprung, »Hat das Interview die Kritik absorbiert? Andy Warhol und die Folgen«, in: *Diers/Blunck/Obrist* 2013, S. 153-169.

Ursprung 2010

Philip Ursprung, *Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute*, München 2010.

Ursprung 2003

Philip Ursprung, *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art*, München 2003. Darin besonders das Kapitel »Grenzen der Kunstgeschichte. Texte, ephemere Medien und Reproduktionen als Gegenstände der Kunstgeschichtsschreibung«, S. 357-371.

Vergine 2000

Lea Vergine, *Body Art and Performance. The Body as Language*, Mailand 2000.
TF' Beschreibung seiner Aktion *yield*, University Art Museum, Berkeley, S. 96f. Mit Zeichnungen und Photographien. Wiederveröffentlichung in: *Ausst.-Kat. Berlin* 2015, S. 258 (engl.), S. Vif./Anhang (dt.) und dokumentarische Materialien, ebd. S. 259ff. [Einzelausst.].

Vergine 1974

Lea Vergine, *Il corpo come linguaggio. La »Body-art« e storie simili*, Mailand 1974.

Vision 1975

Terry Fox, »552 Steps Into the Labyrinth at Chartres Cathedral«, in: *Vision*, No. 1, September 1975, S. 22f.

Wechsler 2018

Max Wechsler, »Terry Fox im Rahmen der *Furk'art*«, in: *The eye* 2018, S. 73-83.

Wechsler 2006

Max Wechsler, *Augenzeugnis. Ausgewählte Texte zur Kunst*, mit einem Vorwort von Bice Curiger, Luzern/Poschiavo 2006.

Wechsler 1982

Max Wechsler, »Eine Rauminstallation von Terry Fox. Die neue Ausstellung im Kunstmuseum Luzern«, in: *Vaterland*, Luzern, 10. Februar 1982.

Welling 1975

Michael Welling, »Terry Fox Videotapes«, in: *Artweek*, 15. März 1975, S. 16.
Besprechung von fünf Videotapes, die im Long Beach Museum of Art gezeigt wurden: *Turgescient Sex, Clutch, Children's Tapes, Incision, Two Turns*.

Wick 1974

Rainer Wick, »PROJEKT '74 – Rumpelkammer des Inkommensurablen? Kunsthalle und Kunstverein Köln, 6.7.-8.9.1974«, in: *Kunstforum*, Band 11, 1974, S. 75-93 (Abb. *Children's Tapes*, S. 79).

Wiegand 2015

Barbara Wiegand, »Durch das Labyrinth von Terry Fox«, *Deutschlandfunk Kultur (Kompressor)*, 5. November 2015, https://www.deutschlandfunkkultur.de/ausstellung-in-der-berliner-akademie-der-kuenste-durch-das.2156.de.html?dram:article_id=336009 (31. Juli 2019).

Wiegand 1976

Ingrid Wiegand, »The Lunar Rambles of Terry Fox«, in: *The Soho Weekly News*, New York, 17. Juni 1976, S. 15. Wiederveröffentlichung in Ausst.-Kat. Berlin/Essen 1982, S. 15 (Abb.), [Einzelausst.].

Wiese 1991

Stephan von Wiese, »Die Sprache der Fundstücke. Zu einigen neueren Arbeiten von Terry Fox«, in: Ausst.-Kat. Mönchengladbach 1991, S. 2f. (dt.), S. 4f. (engl.), [Einzelausst.].

Williams 1992

Emmett Williams, *My Life in Flux – and Vice Versa*, London 1992.

Willing 2017

Jonathan Willing, »Ute Klophaus' prozessuale Zeitgenossenschaft. Zur Notwendigkeit einer prononcierten Quellenkritik von Aktionsfotografie«, in: *Kunstgeschichte und Zeitgenossenschaft*, 1, Ruhr Universität Bochum, S. 68-73, <https://doi.org/10.13154/kuz.1.2017.68-73> (16. Juli 2019).

Wirth 2008

Uwe Wirth »Logiken und Praktiken der Kulturforschung als Detailforschung«, in: ders. (Hg.), *Logiken und Praktiken der Kulturforschung*, Berlin 2008, S. 11-30, <https://www.uni-giessen.de/fbz/fb05/germanistik/abliteratur/ndlk/publikationen/pubdateien/Logiken-und-Praktiken>, (1. August 2019).

Wirth 2002

Uwe Wirth, »Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität«, in: ders. (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2002, S. 9-60.

Wölfflin 2004 (1946)

Heinrich Wölfflin, »Über Galeriekataloge«, in: Bosse/Glasmeier/Prus 2004, S. 25-32.

York 2008

Emily York, *Magical Secrets About Aquarelle. Spit Bite, Sugar Lift & Other Etched Tones Step-by-Step*, San Francisco 2008. Crown Point Press, San Francisco, mit Informationen über *Pendulum Spit Bite*, 1977.

Zahlten 2004

Johannes Zahlten, »Prodromus. Vorläufer des illustrierten Sammlungskatalogs. Eine Skizze«, in: Bosse/Glasmeier/Prus (Hg.) 2004, S. 9-24.

Zill 2014

Rüdiger Zill, »Minima historia. Die Anekdote als philosophische Form«, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte*, VIII/3, 2014, S.33-46, https://www.z-i-g.de/pdf/ZIG_3_2014_zill.pdf (3. August 2019).

k) Ausstellungskataloge • Werkverzeichnisse • Tagungsbände

Amherst 1990

In Site: Five Conceptual Artists from the Bay Area. Terry Fox, Howard Fried, David Ireland, Paul Kos, Tom Marioni, Ausst.-Kat. University Gallery, Fine Arts Center, University of Massachusetts at Amherst, 1990. Abb. TF in seinem Atelier, San Francisco, 1979 (Photograph: Paul Hoffman; Innenseite Cover); *Levitation*, 1970 (S. 8); *Untitled*, 1990 (»Sound Installation«; S. 14/21); *Instruments to be Played by the Movements of the Earth*, 1987 (S. 22); *Metaphors for Falling*, 1977 (S. 23), *Timbre*, 1976 (S. 24). Mit einem Text von Regina Coppola.

Barcelona 2004

behind the facts. interfunktionen 1968-1975, Ausst.-Kat. hg. von Gloria Moure, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2004. Text TF »Statement«, 1971, und Abb. Einladungskarte Reese Palley Gallery, San Francisco, 1971 (S. 262f.), Text TF und Abb. *Isolation Unit* (mit Joseph Beuys), 1970 (S. 264-267), Text TF und Abb. *Children's Tapes*, 1974 (S. 268f.), Abb. *Counter for Dorothy*, 1972 (S. 270-273).

Basel 2003

ROTH ZEIT. Eine Dieter Roth Retrospektive, Ausst.-Kat. hg. von Theodora Fischer und Bernadette Walter, Schaulager Basel (et al.) 2003. Mit Texten von Dirk Dobke und Bernadette Walter.

Basel 1992

TRANSFORM. BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert, hg. von Theodora Vischer, Ausst.-Kat. Kunstmuseum und Kunsthalle Basel, 1992.

Bergen 2001

After the Beginning and Before the End. Instruction Drawings/Instruksjonstegninger. From the Gilbert and Lila Silverman Collection, Detroit, Ausst.-Kat. hg. von Gunnar B. Kvaran und Jon Hendricks, Kunstmuseum Bergen, 2001. In der Sammlung: *Cradle*, 1982 (vgl. S. 158), (ohne Abb.).

Berkeley 2011

State of Mind: New California Art circa 1970, Ausst.-Kat. hg. von Constance M. Lewallen und Karen Moss, University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive; Orange County Museum of Art, Berkeley/Los Angeles/London 2011. Mit Texten von Constance M. Lewallen, Karen Moss, Julia Bryan-Wilson, Anne Rorimer. Abb. *Public Theatre # 3: What Do Blind Men Dream*, 1969 (S. 35),

Defoliation, 1970 (S. 39), *Tonguings*, 1970 (S. 79), *Pisces*, 1971 (S. 81, 135), *Levitation*, 1970 (S. 82f.),
Untitled, 1970-71 (S. 91).

Berkeley/Los Angeles/London 2010

Steve Anker, Kathy Geritz, Steve Seid (Hg.), *radical LIGHT. Alternative Film & Video in the San Francisco Bay Area, 1945-2000*, University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Berkeley/Los Angeles/London 2010. Gewidmet u.a. TF. Abb. *Children's Tapes*, 1974, mit einem Text von Marisa S. Olson (S. 164); *Turgescient Sex*, 1971 (Kontaktbogen von Video-Stills, S. 169). Material- und abbildungsreich.

Berkeley 1970

Free, Ausst.-Kat. University Art Museum, University of California, Berkeley 1970. Katalog zur Ausstellung *The Eighties*, kuratiert von Susan Rannels und Brenda Richardson (Kuratorin der ersten Einzelausstellung von TF im University Art Museum Berkeley 1973 [Einzelausst.]).

Der Katalogtext entspricht Transkriptionen eines auf Tonband aufgezeichneten Treffens der Teilnehmer, 4. März 1970. Künstler u.a. TF, Howard Fried, Paul Kos, William T. Wiley.

Berlin 2006

sonambiente berlin 2006: klang kunst sound art, Ausst.-Kat. hg. von Helga de la Motte-Haber, Matthias Osterwold, Georg Weckwerth, Akademie der Künste, Berlin 2006.

Berlin 1996

klangkunst. sonambiente – festival für hören und sehen, Internationale Klangkunst im Rahmen der 300-Jahrfeier der Akademie der Künste, Berlin 1996.

Berlin 1989

Ressource Kunst. Die Elemente neu gesehen, Ausst.-Kat. hg. von Georg Jappe, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Stadtgalerie Saarbrücken, Sonja Henies og Niels Onstads Stiftelser, Høvikodden, Oslo; Köln 1989. Beschreibung TF, Abb. (S. 110f.). Ausgestellte Werke: *Sound Installation*, 1989; *Children's Tapes*, 1974.

Berlin 1983

Performance – Eine andere Dimension, Ausst.-Kat. Künstlerhaus Bethanien, Berlin 1983. Dokumentation zu zwei Performance-Festivals, Künstlerhaus Bethanien 1981/1982. Abb. *A Table of Simple Sounds*, 1981 (S. 51f.); Portrait TF während einer Performance (S. 53), *Children's Tapes*, 1974 (»Ice Tips the Spoon«, S. 54); *Vienna Ring*, 1979, S. 55. Mit einem Interview zwischen Kirsten Martins und TF, S. 53-55.

Berlin 1976

New York – Downtown Manhattan: SoHo, Katalog Akademie der Künste, Berlin 1976. Künstlerische Leitung der Ausstellung und verantwortlich für den Katalog: René Block.

Bielefeld 2017

Das Immaterielle ausstellen. Zur Musealisierung von Literatur und performativer Kunst, hg. von Lis Hansen, Janneke Schoene und Levke Teßmann, Bielefeld 2017.

Chemnitz 2009

Klangkunst im Voxxx, Soundart at Voxxx 2003-2005, hg. von Carsten Seiffarth, Oscar e.V., Chemnitz, 2009. Mit CD, Titel 8 »Terry Fox – The Salt Hering«.

Cincinnati 2006

Tom Marioni: Beer, Art and Philosophy (The Exhibition). 1968-2006, Ausst.-Kat. Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio, 2006. Abb. mit TF im Publikum (S. 27).

Cleveland 1994

Outside the Frame. Performance and the Object. A Survey History of Performance Art in the USA Since 1950, Ausst.-Kat. hg. von Robyn Brentano und Olivia Georgia, Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland, Ohio, 1994.

Düsseldorf 1991

Brennpunkt 2. Die Siebziger Jahre. Entwürfe. Joseph Beuys zum 70. Geburtstag. 1970-1991, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, 1991. Mit einem Brief von TF.

Düsseldorf 1971

Prospect 71. Projection, Ausst.-Kat., Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1971 (Abb.).

Freiburg im Breisgau 2015

Was bleibt. Konzepte für den Umgang mit Künstlernachlässen. Symposium des Künstlerbundes Baden-Württemberg, Redaktion: Clemens Otnad, Freiburg im Breisgau 2015. Publikation anlässlich des Symposiums *WAS BLEIBT* des Künstlerbundes Baden-Württemberg an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, 25. Oktober 2014.

Gerz 1999

Jochen Gerz. Performances, Installationen und Arbeiten im öffentlichen Raum, Werkverzeichnis Band I/Performances, Installations and Works in Public Space, Catalogue Raisonné Volume I, hg. von Volker Rattemeyer und Renate Petzinger, bearbeitet von Michaela Ebbinghaus und Renate Petzinger, Museum Wiesbaden, Nürnberg 1999. Chronologische Aufführung der Arbeiten, jeweils mit Abb., Beschreibung und Detailinformationen.

Göttingen 2008

Worpswelten, Ausst.-Kat. hg. von Bernd Milla, Kunstverein Göttingen (Kunst und Theorie der Künstlerhäuser Worpswede, Band 9), 2008, unpag. (Abb. *Riddle Drawing*).

Humblebaek 1972

Projection, Ausst.-Kat. Louisiana Museum, Humlebaek, Dänemark, 1972 (Abb.).

Kaiserslautern 1996

Cage, Fox, Wassermann, Ausst.-Kat. hg. von Britta E. Buhlmann, Pfalzgalerie Kaiserslautern, 1996. Mit Text »*bloodline*«, 1994 (dt./engl.), Abb. *bloodline*, 1996 (S. 42-66); Text Jonas Hafner, »*Capitalis Fox*« (S. 55); Gespräch zwischen Jochen Gerz und Britta E. Buhlmann zu Terry Fox' Installation »*bloodline*«, Paris 14. Mai 1996, S. 59-65.

Kassel 2005

archive in motion. 50 Jahre/Years documenta 1955-2005, hg. von Michael Glasmeier und Karin Stengel, Kunsthalle Fridericianum Kassel, Göttingen 2005.

Kassel 2001

Wiedervorlage d5. Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972, Ausst.-Kat. hg. von Roland Nachtigäller, Fridericianum Kassel, Ostfildern-Ruit 2001 (Schriftenreihe des Documenta-Archivs, 8).

Kassel 1987

documenta 8, Ausst.-Kat. Kassel 1987.
Vgl. https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_8# (28. September 2019).

Kassel 1977

documenta 6, Ausst.-Kat. Kassel 1977.
Vgl. https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_6# (28. September 2019).

Kassel 1972

documenta 5. Befragung der Realität – Bildwelten heute, Ausst.-Kat. Neue Galerie, Museum Fridericianum, Kassel, 2 Bände, Kassel 1972.
Vgl. https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_5# (28. September 2019).

Köln 2008

Looking for Mushrooms. Beat Poets, Hippies, Funk, Minimal Art. San Francisco 1955-68, Ausst.-Kat. hg. von Barbara Engelbach, Friederike Wappler und Hans Winkler, Museum Ludwig, Köln 2008. Abb. *Defoliation piece*, 1970, Beschreibung TF (S. 46 dt./S. 214, engl.), *Dust Exchange*, 1967-68, Beschreibung TF (S.123 dt./S. 222, engl.). In der Ausst. waren sechs Photographien der Aktion *Defoliation* (auch: *Defoliation Piece*), 1970, zu sehen.

Köln 1998

Brückenmusik IV. Kyra Stratmann, Bettina Gruber, Terry Fox, Ausst.-Kat. Kölner Gesellschaft für Neue Musik, Köln 1998. Text TF »Directed and Reflected« (S. 7), Text Martin Kunz, »Gedanken zu Terry Fox« (S. 8-12).

Köln 1995

Molkerei Werkstatt. Projekte 1981-1994, Molkerei Werkstatt, Köln 1995.

Köln 1992

Amphion – Klanginstallationen in Köln und Potsdam, hg. von Marita Loosen und Sabine Voggenreiter, Köln 1992.

Köln 1974

Video Tapes. Video Bänder, Kat. zur Ausst. *Projekt 74. Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre*, Kunsthalle Köln, Kölnischer Kunstverein, Köln 1974. Mit einem Text von Wulf Herzogenrath. Ansonsten ausschließlich Stills aus Videotapes. Abb. *Children's Tapes*, 1974 (S. 13).

Köln 1974a

Videoaktivitäten von Projekt 74, »Video-Katalog«, Kunsthalle Köln, Kölnischer Kunstverein, hergestellt vom Lijnbaancentrum Rotterdam, 1974. Verantwortlich: Wulf Herzogenrath. s/w und Farbe, 60 min. Ohne Beitrag über TF.

London 1974

Germano Celant, *Record as Artwork. 1959-73*, Ausst.-Kat. Royal College of Art Gallery, London 1973.

Long Beach 2009

art/tapes/22 – Video Tape Production, Ausst.-Kat. University Art Museum, Long Beach, Kalifornien, 2009.

Long Beach 1984

Video: A Retrospective. Long Beach Museum of Art. 1974-1984, Ausst.-Kat. Long Beach Museum of Art, 1984.

Los Angeles 2012

Under the Big Black Sun: California Art 1974-1981, Ausst.-Kat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 2012. Ausst. organisiert von Paul Schimmel. Mit Texten von Peter Frank, Kristine Stiles, Frances Colpitt u.a. Abb. *A Metaphor*, 1976 (S. 156). In der Ausst. zu sehen/hören: *B.S.*, 1976 (Video); *The Labyrinth Scored for the Purrs of 11 Different Cats*, 1977; *A Metaphor*, 1976.

Los Angeles 2008

California Video. Artists and Histories, Ausst.-Kat. hg. von Glenn Phillips, Getty Research Institute, Los Angeles 2008.

Los Angeles 1998

Out of Actions. Between Performance and the Object. 1949-1979, Ausst.-Kat. hg. von Paul Schimmel, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1997.

Los Angeles 1997

Scene of the Crime, Ausst.-Kat. hg. von Ralph Rugoff, Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles 1997. Abb. *Defoliation*, 1970 (S. 85); *Asbestos Tracking*, 1970 (S. 105).

Los Angeles 1979

An Exhibition of Sound Sculpture, Instrument Building and Acoustically Tuned Spaces, Ausst.-Kat. Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles; Project Studios 1, New York 1979.

Madrid 2012

Locus Solus. Impressions of Raymond Roussel, Ausst.-Kat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 2012.

Marl 1994

Die Stillen. Klangräume – Klanginstallationen – Klangwelten, Ausst.-Kat. Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, 1994. Abb. *L’Ram*, 1994, mit einem Text von Alan Scarritt; Konstruktionszeichnungen TF (S. 38-41).

München 2009

Gestern oder im 2. Stock. Karl Valentin, Komik und Kunst seit 1948, Ausst.-Kat. hg. von Michael Glasmeier, Wolfgang Till, Münchner Stadtmuseum, 2009. Abb. ... *d’être*, 2001 und Text LS (S. 160). In der Ausstellung außerdem zu hören war: *The Labyrinth Scored for the Purrs of 11 Cats*, 1977.

Nantes/Barcelona 2004

Vito Hannibal Acconci Studio, Ausst.-Kat. Musée des Beaux-Arts de Nantes, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2004. Eintrag zu *Second Hand*, der Aktion von Vito Acconci während der gemeinsamen Performance mit TF und Dennis Oppenheim, Reese Palley Gallery, New York, 1971 (S. 443).

Newport Beach 1972

San Francisco Performance, Ausst.-Kat. Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, 1972, vgl. PA 1980, S. 57.

Philadelphia 1995

William Anastasi. A Retrospective. 1960-1995, Ausst.-Kat. Moore College of Art and Design, Philadelphia, Pennsylvania 1995.

Richmond 1970

Sculpture Annual, 1970. February 12-March 15, 1970, Richmond Art Center. James McCreedy, Paul Kos, Terry Fox, Ausst.-Kat. Richmond Art Center, Richmond 1970.

Mit einer Einführung von Tom Marioni. »Also includes three loose pages; one designed by each selected artist.«, vgl. PA 1980, S. 6. Auszug zu TF: »[Fox’s] piece submitted is a 9’ x 24’ length of thin plastic sheeting blowing across the floor of the artist’s studio with the help of an electric fan.«

Saarbrücken 2002

Resonanzen, Resonances. Aspekte der Klangkunst, Aspects of Sound Art, Ausst.-Kat. hg. von Bernd Schulz, Stadtgalerie Saarbrücken, Heidelberg 2002.

San Francisco 2011

Give Them The Picture – An Anthology of La Mamelle and ART COM 1975-1984, Publikation zur Ausstellung *God Only Knows Who the Audience Is: Performance, Video, and Television through the Lens of La Mamelle/ART COM*, California College of the Arts, Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco 2011.

San Francisco 2010

Paul McCarthy’s Low Life Slow Life, Ausst.-Kat. hg. von Stacen Berg und Jens Hoffmann, California College of the Arts, Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco 2010, S. 330-333 (Abb.).

San Francisco 1981

Space/Time/Sound. Conceptual Art in the San Francisco Bay Area: The 1970s, Kat. zur Ausst. *Space/Time/Sound – 1970s: A Decade in the Bay Area*, hg. von Suzanne Foley, mit einer Chronologie von Constance M. Lewallen, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1981. Enthält Informationen zu Künstlern, Institutionen (u.a. Richmond Art Center; University Art Museum, Berkeley; Reese Palley Gallery, San Francisco) und alternativen Ausstellungsräumen der Bay Area (u.a. Museum of Conceptual Art, San Francisco; Site, San Francisco, La Mamelie Inc., San Francisco). Beitrag zu TF (S. 58-63) mit Abb. zu *What Do Blind Men Dream*, *Public Theatre*, 1969; *Wall Push*, 1970; *Children's Tapes*, 1974; *Opening My Hand As Slowly As Possible*, 1970; *Levitation*, 1970 (Aufbau und Ausstellung); *Pisces*, 1971; *Blind Forces*, 1980. Detailreiche Chronologie zu Ausstellungen und künstlerischen Aktivitäten zwischen 1969 und 1979, zusammengestellt von Constance M. Lewallen.

San Francisco 1976

Video Art: An Overview, Ausst.-Kat. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1976.

San Francisco 1975

Richard Alpert, *South of the Slot*, San Francisco 1975. »Catalogue of photo documentation for the South of the Slot series that took place at 63 Bluxome St., San Francisco, during October – November, 1974, vgl. PA 1980, S. 130.

Seattle 1975

Five Artists and Their Video Work. October 3-November 30, 1975, Ausst.-Kat. And/Or Gallery, Seattle, Washington 1975. Künstler: William Wegman, Joan Jonas, Peter Campus, Shigeko Kubota, Terry Fox. Auszug zu TF: »Fox enters from the back of the space and begins lighting what becomes evident as a structure of 12 white candles, one at a time, each time with a new match, putting each used match in his jacket pocket....The pendulum ball hangs in the center of the room, the center of the labyrinth. The *and/or* space is of nearly the same diameter as the Chartres labyrinth – 40 feet. After lighting the candles and setting the pendulum ball in motion, Fox places himself at the entrance to the structure and makes sound with a cello and violin bow across a large metal bowl shaped like a caldron and a shallow bowl, the earth digging part of a plow – both found instruments. The rhythm of Fox's breathing, the rhythm of the labyrinth.«, zit. nach PA 1980, S. 154.

Stockholm 2009

Lee Ranaldo & Leah Singer. Iloveyouihateyou. Nancy Holt and Robert Smithson, Terry Fox and Gordon Matta-Clark, Ausst.-Kat. hg. von Richard Julin, Magasin 3, Bd. 40, Stockholm Konsthall, Stockholm 2009.

Stolberg, Burg 1989

...*KLÄNGE. Installation – Performance. Henning Christiansen, Terry Fox, Rolf Julius, Paul Panhuysen/Johan Goedhart, Norbert Walter Peters*, Ausst.-Kat. Burg Stolberg, Kreis Aachen, 1989. Abb. *Réveille*, 1989 (S. 15f.); *Ohne Titel*, 1989 (Klanginstallation mit u.a. Bierflaschen, S. 17f.).

Syracuse 1973

Circuit – a video invitational, »Video-Katalog«, Everson Museum of Art, Syracuse, N.Y., Mai 1973. Verantwortlich: David Ross. 60 min, s/w und Farbe.

Washington/Berkeley 2009

What's It All Mean: William T. Wiley in Retrospect, Ausst.-Kat. hg. von Susan L. Eford, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.; Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive Berkeley, 2009.

Wien 2000

Re-Play. Anfänge internationaler Medienkunst in Österreich, Ausst.-Kat. hg. von Sabine Breitwieser, Generali Foundation Wien, Wien 2000.

Wien 1972

Audio Scene '79. Veranstaltungsreihe zum Thema »Sound, Medium der Bildenden Kunst«, Ausst.-Kat. und Audiokassette, Galerie Grita Insam, Wien 1972. Abb. *The Labyrinth Scored for the Purrs of 11 Cats*;

Insalada Mista; Wenia Ring, 1979. Katalog mit u.a. Beiträgen zu TF, Georg Decristel und Tom Marioni, auch online: <http://www.kunstradio.at/HISTORY/AUDIOSCENE/> (9. Juli 2019).

Wolfsburg 2007

Japan und der Westen. Die erfüllte Leere, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, 2007. In der Ausstellung zu sehen war *Capillary Action*, 1975 (Ausstellungskopie).

l) Radio-Beiträge [Radio]

KPFA 1977

Terry Fox. *The Labyrinth Scored for the Purrs of 11 Cats*, 1977, 90 min (Stereo).

Kunstradio 2012

Aus dem Archiv – Teil 1: »The Labyrinth Scored for the Purrs of 11 Cats«; ausgewählt von Andrea Sodomka, Sonntag, 1. Januar 2012, 23:03 – 23:59 Uhr, Ö1. Mit einem Statement von Andrea Sodomka. http://www.kunstradio.at/2012A/01_01_12.html (9. Juli 2019).

Kunstradio 1992

»25 Jahre Österreich 1«. *Ein Rückblick auf die Anfänge der Radiokunst auf Ö1*, Kunstradio, 15. Oktober 1992, http://www.kunstradio.at/1992B/15_10_92.html (9. Juli 2019).

Kunstradio 1981

Kunst Heute, 16. August 1981. »Audio Art amerikanischer Künstler – Präsentiert von Bob George«. Mit Alvin Lucier, *Music on a Long Thin Wire*; Terry Fox, *Insalada Mista*; Beth Anderson, *I can't stand it*; Jill Kroesen, *I really want to bomb you*; Charles Amirkhanian, *Just*; Arom Saroyan, *Crickets*; Christopher Knowles, *George Klauber*; Stuart Sherman, *Spectacles*; Jack Goldstein, *The Quivering Earth*; Laurie Anderson, *Oh Superman*; Bob Wilhite, *Structures*; Jacki Apple, *Mexican Tapes*; Charlemagne Palestine, Performance, Sonnabend Gallery, New York. http://kunstradio.at/HISTORY/KUNSTHEUTE/1981/16_08_81.html (9. Juli 2019).

Kunstradio 1977

Kunst Heute Broadcasts. 1977. Darin: »Intakt – eine Produzentinnengalerie in Österreich. Kunst zum Hören (erstmal): Gespräch mit Terry Fox, Terry Fox: Montana (Ausschnitt), Terry Fox: The Labyrinth Scored for the Purrs of 11 Cats (Ausschnitt)«. Kunstradio, 4. Dezember 1977, vgl. <http://www.kunstradio.at/HISTORY/KUNSTHEUTE/1977/index.html> (9. Juli 2019).

Loosen-Fox 2003

Sympathetic Streams. Ein Portrait des amerikanischen Klangpoeten Terry Fox, Radiopodcast von Marita Loosen-Fox, WDR, Studio für akustische Kunst, Sendung 10. Mai 2003.

WDR 2008/2013

Terry Fox. *The Labyrinth Scored for the Purrs of 11 Cats*, 1977, WDR 3, Freitag, 3. Mai 2013, 23:05 Uhr. Das Studio Akustische Kunst kündigte eine von TF autorisierte Version von 52 Minuten an (WDR 2008).

m) Internetquellen [Web]

Akademie der Künste, Berlin, Ausstellungsankündigung

<http://www.adk.de/de/programm/vorschau/#42163> (4. August 2015, nicht mehr abrufbar).

Arbeitskreis Werkverzeichnis 2018

Gründung »Arbeitskreis Werkverzeichnis« 2018, Hamburger Kunsthalle, 3. November 2018, Informations-E-Mail, 18. Juni 2018.

Art Basel 2013

<http://www.artbasel-online.com/?Action=showCompany&id=162187#trademarks> (4. August 2015, nicht mehr abrufbar), [Werke von TF wurden 2013 von der Galerie Löhrl, Mönchengladbach, auf der Art Basel präsentiert].

artnet 2013

<http://www.artnet.com/galleries/artfairs.asp?gid=373&cid=302103> (4. August 2015, nicht mehr abrufbar).

Belvedere 2015

www.belvedere.at/de/forschung/institut-fuer-werkverzeichnisse (4. August 2015, nicht mehr abrufbar).

Bone. Festival für Aktionskunst, Bern 2011

<http://old.bone-performance.com/index.php?id=73> (4. August 2015, nicht mehr abrufbar).

Call for Papers, Alfried-Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald 2015

»Sammeln, Zuschreiben, Weitergeben. Zur Aktualität von Werkverzeichnissen« 2015, ausgerichtet vom Alfried-Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald in Kooperation mit dem Lehrstuhl für Kunstgeschichte des Caspar-David-Friedrich-Instituts der Universität Greifswald. Wissenschaftliche Leitung: Prof Dr. Kilian Heck (Greifswald), PD Dr. Jörg Trempler (Berlin), CFP: Zur Aktualität von Werkverzeichnissen (Greifswald, 17.-19. September 2015), in: H-ArtHist, 1. Juni 2015 <http://arthist.net/archive/10458> (9. Juli 2019).

Catalogue Raisonné Scholars Association

www.catalogueraisonne.org (9. Juli 2019).

City of London 2015

<http://www.cityoflondon.gov.uk/business/wholesale-food-markets/billingsgate/Pages/default.aspx> (9. Juli 2019).

City of London 2015a

<http://www.cityoflondon.gov.uk/business/wholesale-food-markets/billingsgate/Pages/history-of-billingsgate.aspx> (9. Juli 2019).

Decristel 2015

<http://www.kontakt-collection.net/emuseum/view/objects/asitem/artistRelated@586/o?t:state:flow=cae6a6b0-25c2-48cf-923c-4a19cd36b24a> (4. August 2015, nicht mehr abrufbar).

Der Künstler spricht. Ringvorlesung 2017

»Der Künstler spricht. Künstlerische Selbstzeugnisse vom frühen Mittelalter bis in die Gegenwart«, Ringvorlesung, Kunstgeschichtliches Institut der Goethe-Universität Frankfurt am Main, 4. Mai bis 20. Juni 2017, Informations-E-Mail, 22. April 2017.

Formine 2015

<http://www.formine-it.eu/teleferica.html> (9. Juli 2019).

Glossar, Historisches Seminar, Leibniz Universität Hannover 2019

»Glossar für Begriffe aus dem Bereich des Archivwesens und der historischen Hilfswissenschaften«, Lernwerkstatt Geschichte, Historisches Seminar, Leibniz Universität Hannover http://www.lwg.uni-hannover.de/w/images/8/89/Glossar_Archiv.pdf (31. Juli 2019).

Graham Foundation 2015

http://grahamfoundation.org/public_exhibitions/5241-experiments-in-environment-the-halprin-workshops-1966-1971 (9. Juli 2019).

Halprin 2015

http://www.annahalprin.org/about_chronology_60.html (4. August 2015, nicht mehr abrufbar).

Halprin 2015a

<http://www.tamalpa.org/about/hlap.html> (4. August 2015, nicht mehr abrufbar).

Hatje Cantz 2015

<http://www.hatjecantz.de/paul-mccarthys-low-life-slow-life-2472-1.html> (9. Juli 2019).

Haus am Gern 2015

www.hausamgern.ch/rsbmc/indexhag.html (9. Juli 2019).

Haus am Gern 2015a

www.hausamgern.ch/terryfox/index.html (9. Juli 2019).

Kirves 2015

Dietmar Kirves, http://kirves.no-art.info/de/!aktivitaeten/1970_mediacontact.html (9. Juli 2019).

Kunstradio.at 2015

http://kunstradio.at/HISTORY/ART_INT/sound_sculpture.html (9. Juli 2019).

Kunstradio.at 2015a

http://kunstradio.at/HISTORY/WORKS/marioni_ssa.html (9. Juli 2019).

Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 2018

Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Institut für Romanistik,
Ankündigung *Lesung Umberto Eco – »Mit seinen Worten«*,
https://www.romanistik.uni-halle.de/im/1541766318_2370_00_800.jpg (9. Juli 2019).

Pacific Standard Time 2012

<http://www.getty.edu/pacificstandardtime/> (9. Juli 2019).

Pacific Standard Time 2012a

<http://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/exhibitions-and-events/crosscurrents/> (9. Juli 2019).

Portland Institute for Contemporary Art 2015

<http://pica.org/event/anna-halprin/> (9. Juli 2019).

Printed Matter 2013

http://printedmatter.org/catalogue/moreinfo.cfm?title_id=87164 (8. Oktober 2013, nicht mehr abrufbar).

Roy Lichtenstein Foundation 2013

www.rlfphotoarchives.org/PDFs/artists_sk/fox_sk.pdf (8. Oktober 2013, nicht mehr abrufbar).

Santa Monica Museum of Art 2015

<https://smmao.org/programs-and-exhibitions/the-puppet-show/> (4. August 2015, nicht mehr abrufbar).

Santiago Sierra 2015

http://www.santiago-sierra.com/20001_1024.php (9. Juli 2019).

Schopplein Studio 2015

<http://www.schoppleinstudio.com/index.html> (4. August 2015, nicht mehr abrufbar).

Sichtbarkeiten des Archivs, Frankfurt am Main 2017

»Sichtbarkeiten des Archivs«, Goethe-Universität und MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, 1./2. Juni 2017, Informations-E-Mail, 13. Mai 2017.

SPIEGEL ONLINE 2008

»40 Jahre Pariser Mai. ›Und plötzlich rollt die Rebellion‹«, SPIEGEL ONLINE, 2. Mai 2008, <http://www.spiegel.de/einestages/40-jahre-pariser-mai-a-949248.html> (9. Juli 2019).

Stiftung Kunstfonds 2015

www.kunstfonds.de/kuenstlernachlaesse.html (9. Juli 2019).

Terry Fox Association

Informationsseiten der Terry Fox Association e.V. (TFA)
<http://www.recalling-terryfox.de> (9. Juli 2019).

Mitglieder (2019): Ingrid Beirer, Ursula Block, Arnold Dreyblatt, Michael Glasmeier, Gabriele Knapstein, Hans Peter Kuhn, Marita Loosen-Fox, Valerian Maly, Matthias Osterwold, Carsten Seiffarth, Katja Teubner, Junko Wada.

Weiterbildung, Universität der Künste Berlin, Berlin Career College 2018

Weiterbildung *Kunst. Werk. Nachlass. gestalten. pflegen. bewahren*, Universität der Künste Berlin, Berlin Career College, 21. bis 23. Juni 2018, Informationsflyer, https://www.ziw.udk-berlin.de/fileadmin/user_upload/kufer_flyer_detail/flyer_53202618.pdf (9. Juli 2019).

Werkverzeichnisse, Tagung Heidelberg 2019

Werkverzeichnisse digital zukunftsfähig machen, Workshop, Heidelberg, 23./24. Mai 2019, Veranstalter: arthistoricum.net in Kooperation mit dem Institut für Kunstgeschichte der Universität Regensburg, Informations-E-Mail, H-ArtHist, 20. Februar 2019, Programmübersicht auch online abrufbar: <https://arthist.net/archive/20214/view=pdf> (9. Juli 2019).

Werkverzeichnisse, Tagung Heidelberg 2016

Werkverzeichnisse 2.0. Print, digital, hybrid?, Workshop, Universitätsbibliothek Heidelberg, 23./24. November 2016, Veranstalter: arthistoricum.net (Universitätsbibliothek Heidelberg und SLUB Dresden) in Kooperation mit dem Institut für Kunstgeschichte der Universität Regensburg und dem Promotionskolleg AISTHESIS (Bern, Stuttgart, Regensburg, Wien). Informationsflyer, https://www.uni-regensburg.de/philosophie-kunst-geschichte-gesellschaft/kunstgeschichte/medien/pdfs/2016-10-19_druckwerkverzeichnisse_2.0_1.pdf (9. Juli 2019).

Wikipedia 2013

Wikipedia Eintrag zu Terry Fox, 2013
http://de.wikipedia.org/wiki/Terry_Fox_%28K%C3%BCnstler%29 (8. September 2013/9. Juli 2019).

Zimbardo 2012

Tanya Zimbardo, »Receipt of Delivery: Reese Palley/San Francisco«
[»Receipt of Delivery is a weekly series featuring Bay Area exhibition mailers selected from the SFMOMA Research Library's collection of artists' ephemera.«], 29. September 2012,
<http://openspace.sfmoma.org/2012/09/receipt-of-delivery15/> (9. Juli 2019).

Zürcher Erklärung zur digitalen Kunstgeschichte 2014

»Zürcher Erklärung zur digitalen Kunstgeschichte«, 2014.
<https://www.khist.uzh.ch/chairs/neuzeit/res/conf/zuerich14b/ZuercherErklaerungzurdigitalenKunstgeschichte2014.pdf> (9. Juli 2019).

Formuliert anlässlich der internationalen Arbeitstagung *Digitale Kunstgeschichte: Herausforderungen und Perspektiven*«, 26./27. Juni 2014, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA), Zürich.