

Der folgende Text wurde für den Ausstellungskatalog „John Latham, Kunst nach der Physik“, Staatsgalerie Stuttgart 1991, verfasst und in der edition hansjoerg mayer verlegt. Die Web-Publikation des längst vergriffenen Texts ist dem Andenken an John Latham gewidmet, der am Neujahrstag 2006 starb.

VON 0 - 1 ZU 0 + 1

Die Artist Placement Group

Die Artist Placement Group [APG] existiert in etwa parallel mit John Lathams Zeitbasistheorie, von 1965 als dem Gründungstermin der Gruppe wie der ersten Beschreibung eines Forschungsschwerpunktes zum Thema 'Zeit', bis 1989 zur Umwandlung der APG in 0 + 1 [noughtplusone / Organisation & Imagination] wie Umschreibung des (in der Zeitbasistheorie) linearen Zeitbegriffs in einen dimensional.¹ Insofern scheint es möglich, eine Geschichte der APG zu schreiben, da es mindestens zwei epochale Schwellen gibt, die eine (De)Terminierung rechtfertigen. Das kann aber auch nur eine von mehreren möglichen Geschichten der APG sein, weil der historische wie kritische Abstand zu kurz sind: weder kenne ich alle Projekte und Ideen der Gruppe, wie sie von den Individuen in ihr repräsentiert werden, noch bin ich ausschließlich rational selektierender Beobachter, da ich selbst der Gruppe von 1978 bis 1984 angehört habe und ihren Protagonisten bis heute freundschaftlich verbunden bin.

Wenn ein Name Programm ist - und bei dem Sprachpositivisten John Latham sollte davon ausgegangen werden² -, so setzt sich der der APG aus drei programmatisch bedeutsamen Einzelbegriffen zusammen.³ Ihre Diskussion auf der Grundlage von Lathams Zeitbasistheorie markiert drei interne Epochenschwellen der APG-Geschichte: der Begriff des Künstlers für die Zeit von 1966 bis 1972, als er über das Civil Service Memorandum allmählich durch die Incidental Person ersetzt wurde; das Placement als interaktiver Werkbegriff und soziale Strategie umfaßt den Zeitraum von etwa 1973 bis 1980, als unter anderem durch Margaret Thatchers Umbau der britischen Gesellschaft der APG jeder praktische Boden entzogen wurde; und der Gruppenbegriff steht von 1979 bis 1989 für eine strukturelle Dynamik, die genuin individuell handelnde Subjekte unter nachlassendem Außendruck entwickeln - d.h. für die Diskussion, ob John Lathams Zeitbasistheorie für eine ganze Künstlergruppe als Fundament ausreicht, wenn die äußeren Handlungsanlässe wie Aufträge, Ausstellungen und Festivals fortfallen.

Letzteres muß prinzipiell verneint werden, so wie ersteres als Diskussionspunkt prinzipiell für die ganze Dauer der APG erhalten geblieben ist. Eine einzelne Künstlertheorie kann, so umfassend sie auch intendiert und formuliert sein mag, niemals normative Kraft für alle Gruppenmitglieder erhalten, es sei denn über eng begrenzte Zeiträume oder auf klar definierte Ziele hin. Doch was heißt schon in diesem Zusammenhang Gruppe: Wer alles warum und wie lange wo zur APG gehört hat, wer sich ihr selber zugerechnet hat, wer APG-Placements mit oder ohne Agreement der Gruppe, d.h. Barbara Stevenis Betreuung, durchgeführt hat: Das wird noch manche Dateien kritischer Historiker füllen und kann nicht Programm dieses Textes sein.

Die Gründung der APG korrelierte mit John Lathams Zeitbasistheorie intrinsisch durch die Definition künstlerischer Arbeit als prinzipiell unabgeschlossenem, nur durch zeitliche Ausdehnung begrenztem Werkprozeß.⁴ Vom Informel und seiner theoretischen Klammer aus Relativitätstheorie und Thermodynamik ausgehend,⁵ definierte Latham ab Mitte der sechziger Jahre eine Minimalgröße von (auch künstlerischen) Ereignissen als geringster Ausdehnung von Zeit, als energetischem Quantensprung zwischen Null und Eins; willkürlich, doch hinreichend sinnvoll wählte er die Abspieldauer eines Filmbildes, darauf mit exponentiellem Wachstum folgend Zeitabschnitte bis in kosmologische Größenordnungen.⁶ Illustriert wurden diese Überlegungen in allen greifbaren Medien: (Arbeits)Zeichnungen, photographische Bildserien, Film, Text, später auch Skulptur.⁷ John Latham erwies sich damit als Zeitgenosse der Konzeptkunst, die Ausweitung auf das zeitgebundene Zusammenarbeiten mit anderen Künstlern lag auf der Hand. Ein anderer Umstand half der Geburt von APG pragmatisch: Lathams Ende seiner Lehrtätigkeit an der St. Martin's School of Art in London. Die frühen Mitglieder der APG waren teilweise seine ehemaligen Studenten.

Äußerer Anlaß der Gruppengründung war die Suche nach einem gesellschaftlichen Kontext künstlerischer Arbeit, der Gründungszeit entsprechend in der Industrie verkörpert. Während jedoch Gruppen wie die etwas später gegründete E.A.T. [Experiments in Art and Technology] lediglich den materiellen Rahmen künstlerischer Arbeit erweiterten,⁸ begriff APG die Industrie von Anfang an als komplexe Oppositionsstruktur, deren interne und vor allem administrative Zusammenhänge im Kontext zeitbezogener Prozesse künstlerische Fragestellungen aufwerfen konnten. Grundidee der APG war die Zusammenarbeit von Künstlern und gesellschaftlichen Gruppen auf Zeit, wobei der Zeitraum intensiver Kommunikation auf Lathams Meßskala - dem Zeitbasisrollo - von vornherein recht groß abgesteckt war: prinzipiell von Zeitband 18 als der Zeit von der Wahrnehmung bis zum kurzen Nachdenken (zwischen 1 und 15 Sekunden) bis zum Zeitband 24 als dem Telos körperlicher Existenz des Menschen (rund 70 Jahre), praktisch zwischen den Zeitbändern 20 und 22, also etwa vierzehn Tagen und zweieinhalb Jahren.⁹ Immer fungierte Barbara Stevani als soziales Bindeglied, weit über den administrativen Auftrag einer Geschäftsführerin oder Agentin hinaus, als die sie zumeist mißverstanden und erfolgreich im Kunstmarkt imitiert wurde. Basis aller Arbeit war ein Vertrag zwischen APG und dem jeweiligen Industriebetrieb über die Dauer der Arbeit und ihre Entlohnung (in der Höhe des Gehalts eines gutachtenden Wissenschaftlers); der Vertrag enthielt außer einer allgemeinen Passage über die Integration von Kunst und Technik keine Angaben zur Art der Arbeit, zu eventuell entstehenden Produkten oder Kunstwerken sowie zur sozialen Funktion des Künstlers im gegebenen Kontext.¹⁰

Genau diese Fehlstelle, bewußt aus der Tradition situationistischer Avantgarde übernommen¹¹ und krasser Gegensatz zu üblichen Industrieverträgen bildender Künstler, führte binnen kurzem zu diversen Mißverständnissen und Problemen. Nahezu sämtliche Projekte mußten allzu lange verhandelt oder konnten nicht in der ursprünglichen Form durchgeführt werden; der plötzliche Tod des APG-Vorstandes Bernard Bertschinger löste manche personellen Verbindungen.¹² Gründungsmitglieder wie Jeffrey Shaw erkannten schnell, daß die notwendig folgende Einschränkung aller Fragestellungen auf rein ökonomische Problemfelder vom Fundament seiner eigenen Arbeit, der Bereitstellung interaktiver Strukturen,

wegführten, gründete bereits Ende 1967 die ERG [Eventstructure Research Group], blieb gleichwohl in losem Kontakt zur APG und ist heute anerkannter Pionier der Computerkunst.¹³ Andere Gruppenmitglieder wie Stuart Brisley, David Hall oder Ian MacDonald-Munro tendierten früh zur Zusammenarbeit mit sozialen Institutionen wie Universitäten oder Fernsehstationen. Insgesamt stellte sich um 1970 heraus, daß der allgemein noch immer an das Werk (als Objekt und Ware) gebundene Künstler- und Kunstbegriff den Charakter einer Zusammenarbeit mit der Industrie im Sinne der APG negativ profilierte: für harmloses Produzieren gefälliger Kunstwerke mit industrieller Hilfe war der Vertrag zu bürokratisch, für eine wissenschaftliche Beratung jedoch zu unspezifisch - die Verhaltenserwartungen von Industrie und Künstler erwiesen sich als inkompatibel.

1972 lancierte das britische Innenministerium nach längerem Streit der Gruppe mit dem Arts Council ein Memorandum, das die Zusammenarbeit der APG mit anderen Behörden und regierungsamtlichen Institutionen empfahl; das Civil Service Memorandum [CSM] fungierte als Grundlagenvertrag, der mit seinem Schwerpunkt auf dem Placement alle notwendigerweise dilettantischen Begriffsstreitereien um Kunst und Künstler hinter sich lassen konnte. In späteren Versionen dieses Vertrags wurde sogar auf die Berufsbezeichnung des Künstlers verzichtet und statt dessen die Incidental Person eingesetzt. Jürgen Harten hat diesen Terminus mit Begleitperson übersetzt, was jedoch den passiven Charakter einer Begleitung zu stark hervortreten läßt; richtiger, doch fatalerweise rechtlich wie politisch besetzt, ist die Übersetzung als Beigeordneter, da in diesem Begriff die Art und Form der Beordnung zum Gemeinwesen noch nicht selbst erläutert ist.¹⁴

Der CSM-Vertrag sah zwei Stufen der Zusammenarbeit von Gruppe, Künstler und Behörde vor: die Zeit einer Durchführbarkeitsstudie von einem bis zu sechs Monaten und eine zweite Projektzeit von einem oder zwei Jahren. In Großbritannien wurden beispielsweise mit dem National Health Service diverse Studien und Projekte durchgeführt, mit anderen öffentlichen Verwaltungen kam es mindestens zu mehreren Durchführbarkeitsstudien und einigen wenigen Projekten. Das CSM sah keinerlei Resultate der Arbeit vor, der Künstler hatte einen Teil seiner Lebenszeit, sein nichtspezifisches Wissen dem öffentlichen Projektgeber zur Verfügung zu stellen; er konnte Vorschläge machen, die recht häufig auch realisiert wurden. So entstanden diverse Therapiehilfen, Volksbibliotheken und Beratungsstellen, aber auch Landschaftsschutzpläne, urbane Neuordnungen und Gesetzesinitiativen als mehr oder minder unmittelbare Folgen von Placements. Um 1976/78 war APG auf eine Durchschnittsgröße von 15 Mitgliedern angewachsen, die von ihrer Ausbildung her nicht nur bildende, sondern auch darstellende Künstler, Schriftsteller, Musiker und Filmemacher waren. Daß die an APG-Projekten beteiligten Künstler ihre Erfahrungen in eigenes, werkorientiertes Schaffen einfließen ließen, war selbstverständlich; ebenso, daß die Resultate neben Dokumentationsmaterialien in Ausstellungen oder bei Auftritten der APG vorgeführt wurden. Doch gerade diese Veröffentlichungspraxis trug zu Mißverständnissen bei, die der APG sehr schaden sollten.

Das Problem war im Begriff des Erfolgs versteckt, da mit ihm ein Bewertungskriterium eingeführt wurde, das sich jeder Kategorisierung entzog. Wenn Stuart Brisley sein Programm einer radikalen Geschichte von unten als

Identitätsstiftung der New Town Peterlee im Norden Englands für gescheitert erklärte, weil doch nicht mehr als ein Heimatmuseum dabei herausgekommen war, die wirklich sozialistische Geschichtsschreibung damit aber blockiert wurde,¹⁵ so gewann dasselbe Programm für die Stadtverwaltung, den lokalen Parlamentsabgeordneten und deutsche Kritiker Qualitäten von Volksbildung und Stadtwerbung, war also ein voller Erfolg.¹⁶ Und wenn diese Erfolgsmeldung sich soweit vor die Künstlerintentionen schob, daß ein weiterer Kritiker sie zum Angelpunkt eines Vortrags über soziale Kulturarbeit machen konnte, dann wird deutlich, wie derlei Bewertungen unkontrolliert wuchern können.¹⁷ Als mögliches Gegenbeispiel mag John Lathams Arbeit für die schottische Landesregierung genannt werden, die von kaum einem Besucher der APG-Ausstellungen verstanden und dennoch als langfristige Strategie wirksam wurde - unter anderem hat die Definition einer Abraumhalde als größtes Baudenkmal der Welt für eine ganze Region stabile Zeichen gesetzt.¹⁸ Mit Wertkategorien wie Erfolg - durch den militärischen Ursprung des Begriffs Strategie noch überhöht¹⁹ - war ein Konzept der Zusammenlegungen diverser Zeitebenen von Künstlern und ihrer Gesellschaft nicht zu bemessen.

Was gruppenintern noch als normatives Problem des Verhältnisses von Theorie und Praxis hätte abgearbeitet werden können, war am Ende der siebziger Jahre durch den Außendruck medialer Rezeption zum unlösbaren Knoten geworden: das Selbstverständnis der APG und ihrer Mitglieder. Die Rezeption der APG wie John Lathams durch die deutsche Kunstkritik war fest an Joseph Beuys geknüpft: er hatte Latham und die APG während der documenta VI ins Programm seiner Free International University geholt. Zur Jahreswende 1977/78 war der APG im Bonner Kunstverein eine Ausstellung eingerichtet worden, die die APG gegen Beuys auszuspielen suchte - beide erteilten dieser Erwartungshaltung bei einer Podiumsdiskussion jedoch eine radikale Abfuhr.²⁰ Die Ausweitung der Operationsbasis von APG auf den europäischen Kontinent in den Jahren 1978 und 1979 wurde medial und damit administrativ²¹ durch die Rezeption erschwert, daß hier eine Gruppe von sozialpragmatischen Problemlösern käme, die gegenüber der gleichzeitigen Streetworker-Bewegung den Vorteil hatte, aus anerkannten Künstlern zu bestehen, also zum Fünf-Uhr-Tee verdaulich zu sein.

Mit der Ausnahme einer einzigen Durchführbarkeitsstudie im Jahre 1984 wurde in der Bundesrepublik kein einziges APG-Projekt begonnen oder ausgeführt, obwohl Ende der siebziger Jahre mindestens fünf davon in ein (für die Künstler) ernsthaftes Verhandlungsstadium getreten waren.²² In Österreich und Frankreich, wo 1979/80 unter ähnlichen Prämissen wie in Bonn APG-Wochen stattgefunden hatten, ging es ähnlich: immer konnten ortsansässige Künstler die gegenüber APG ausgesprochene Projektbereitschaft für eigene Vorhaben nutzen, die mit einem Placement ebenso wenig zu tun hatten wie mit John Lathams Zeitbasistheorie.²³ Mag sein, daß am Ende der siebziger Jahre die Bereitstellung der gesamten Vertikalstruktur vom Minister bis zum Pförtner für ein Künstlerprojekt ohne Werk- und Resultatsvorgabe - nichts anderes beinhaltet das CSM unter administrativen Kategorien - für deutsche, österreichische und französische Behörden noch unvorstellbarer war als für britische: auf dem Kontinent waren die Verhaltenserwartungen an die APG so falsch, daß keiner ihrer Künstler sie jemals hätte ausräumen können.

Als in Großbritannien die Auswirkungen von Margaret Thatchers Politik der Entstaatlichung sozialer Verwaltungen zu greifen begannen, waren die Arbeitsmöglichkeiten der APG auf der Basis des Civil Service Memorandum weggefallen. Für die meisten Mitglieder bedeutete dies, das eigene Verhältnis zur Gruppe zu überdenken; die Folge waren intensive Diskussionen zwischen den Gruppenmitgliedern, insbesondere mit John Latham und Barbara Steveni. Sie konnten jedoch nicht verhindern, daß sich die Bindungen lockerten, daß die Künstler eigene Interessen stärker verfolgten. Bis in die frühen achtziger Jahren hinein nahmen fast alle Künstler noch an Gruppenmanifestationen teil, das Engagement hatte sich jedoch verschoben: Stuart Brisley war Mitbegründer einer sozialistischen Künstlergewerkschaft, Hugh Davies weitete sein musikwissenschaftliches Tätigkeitsfeld aus, David Toop stieg ins Popmusikgeschäft ein, Ian Breakwell übernahm Artist-in-Residence-Projekte. Der Rekurs auf die fundamentalen Kategorien einer Raum-Zeit-Problematik, die zur Gründung der APG geführt hatte, wurde zur internen und damit die Gruppe insgesamt gefährdenden Thematik, sicher auch durch John Lathams Ergänzungen und Umformulierungen der Zeitbasistheorie;²⁴ ihren Grundannahmen vermochte nun kein APG-Künstler mehr unkritisch zu folgen.

Der Zerfall der Gruppenstruktur in der APG legte ein fundamentales Problem des Verhältnisses von Theorie und Praxis künstlerischer Arbeit bloß, das während des internationalen Booms von Concept Art und gesellschaftlichem Künstler-Engagement nur verschüttet, nicht gelöst worden war: die Materialisationsbindung von Kunst.²⁵ Lathams Zeitbasistheorie postulierte für alle menschlichen wie kosmischen Ereignisse eine definierbare Endlichkeit, darin der Grand Universal Theory folgend.²⁶ Diese zeitliche Ausdehnung ließ sich - wie in Lathams eigenen APG-Projekten geradezu lehrbuchhaft demonstriert - auf gesellschaftliche Strukturen übertragen, sowohl in Bezug auf die Anwesenheit von Künstlern in sozialen Prozessen als auch über die Proklamation endlicher, wenn auch langfristiger Werkprozesse, die nicht notwendigerweise an diese Anwesenheit gebunden waren. Doch was innerhalb dieser Entitäten die Arbeit des Künstlers sein sollte, ob sein bloßes So- und Dasein, sein soziales Engagement, sein Ingangsetzen von selbstlaufenden Prozessen, das konnten weder die Zeitbasistheorie noch Dutzende von internen und öffentlichen APG-Diskussionen klären. Sicher bewahrte das radikale Bestehen auf dem Prozeß-, ja Performanz-Charakter²⁷ im Begriff des Placements die APG davor, in die Untiefen philosophisch verbrämter Didaktik zu driften. Doch der Preis dafür war, daß APG-Arbeit und individuell künstlerisches Handeln während der Vorverhandlungen, spätestens aber während des Placements selbst, weit auseinanderzudriften begannen, allen generalistischen Proklamationen zum Trotz. Das Resultat eines Placements mußte rezent und muß historisch danach beurteilt werden, ob die initiierten Prozesse mit einem künstlerischen Oeuvre korrelierbar sind. Gerade die Tatsache, daß alle APG-Künstler aus ihren Projekten heraus eigenständige Werke - ob Performances, Texte, skulpturale Assemblagen oder Installationen, Kompositionen, Filme oder anderes - produziert haben, verweist auf die für die Gruppe wie für die ihr zugrundeliegende Zeitbasistheorie existentielle Frage, ob die (zudem administrativ geregelte) soziale Arbeit von Künstlern selbst notwendig Kunst ist.²⁸

Sicher ist alles Kunst, was Künstler tun; und da jeder ein Künstler ist, ist alle menschliche Arbeit Kunst. Doch der energetische Quantensprung, der Kunst tatsächlich ausmacht, wird in dieser Formel nicht berücksichtigt.²⁹ Seine lineare Darstellung als zeitlich diskrete Abfolge von 0 zu 1 - wie sie der Zeitbasistheorie zugrundeliegt - hat die Konzentration auf minimale Ereignisstrukturen für sich, jedoch den gravierenden Nachteil allzu einfach scheinender Problemstellungen. Dies gilt für John Lathams Theoriebildung samt ihrer mehrfachen Neuformulierung wie allgemein für den Praxisbezug der APG wie im besonderen für Barbara Stevenis Verhandlungsposition gegenüber möglichen Projektgebern. Im Bereich sozialen Handelns haben sich lineare Modelle nahezu immer als unbrauchbar erwiesen, weil sie nur zwei Betrachtungsweisen evozieren können: auf einen Erfolg hin oder mit Desinteresse. Derlei Maßstäbe können für künstlerisches Handeln im sozialen Kontext nicht gelten; der Rekurs auf das Oeuvre ist letztlich unvermeidlich.³⁰

Mag sein, daß die dimensionale Erweiterung auf das Zusammengehen von 0 und 1, wie sie John Latham und Barbara Steveni in jüngster Zeit vorgenommen haben, zu einer neuen Kategorie des Miteinander von Künstlern und Gesellschaft führt - dann ist diese Geschichte der Artist Placement Group so oder so abgeschlossen.

© Rolf Sachsse

¹ Biographical Detail, Beiblatt zu: Ausst.Kat. John Latham, State of Mind, Kunsthalle Düsseldorf 1975, unpag.; Logo Barbara Steveni / John Latham, London 1989. Der vorliegende Text hätte nicht geschrieben werden können, wenn nicht Barbara Steveni und Ros Schadt immer wieder dafür gesorgt hätten, daß die bei der APG-Arbeit entstehende Papierflut in wohlsortierte Ablagen und Ordner kanalisiert wurde. Ihnen ist dieser Versuch gewidmet.

² John Latham, Report of a Surveyor, Stuttgart London 1984, p.7-11; gerade weil er Sprache die Fähigkeit logischer Konstitution ab einem spezifischen Punkt abspricht, behandelt er sie als gegebenen Korpus, mit dem er selber operiert. Vgl. J.F. Lyotard, Der Name und die Ausnahme, in: M. Frank et al. (Hg.), Die Frage nach dem Subjekt, Frankfurt 1988, S.180-191.

³ John A. Walker, APG: Das Individuum und die Organisation, in: Ausst.Kat. Artist Placement Group, Kunst als soziale Strategie, Bonn 1977, S.10-14, hier S.12-14; Walkers Differenzierung der Begriffe ist pragmatisch, nicht systematisch. Da das Wort Placement nur unzureichend mit Einsatz übersetzt werden kann, schon gar nicht mit Dozentur (vgl. Anm.10), lasse ich es im Text als Anglismus stehen. [Anm.2006: Inzwischen hat sich der Anglismus Platzierung auch in diesem Wortsinn eingebürgert. - RS]

⁴ John Latham, Time-Base and Determination in Events, in: Ausst.Kat. Latham a.a.O. (Anm.1), p.1-16, hier p.12-14.

⁵ C.C.L. Gregory, Astronom und Direktor der Universitätssternwarte London, dürfte für Latham in etwa dieselbe Rolle gespielt haben wie der Mathematiker Hermann Minkowski für die deutsche Avantgarde der 1920er Jahre.

⁶ Auf einer gedachten Zeitlinie von 10⁻²³ Sekunden als höchster Frequenz bis zur längsten vorstellbaren Dauer von 10²¹ Sekunden - bei einer angenommenen Existenz des Universums bis heute von 10¹⁸ Sekunden -, markiert die 1/16 Sekunde (= 10^{-1,3} Sekunden) die zur physikalischen Konstruktion notwendige Symmetrieachse. Vgl. John Latham, Event Structure, Approach to a Basic Contribution,

Calgary 1981, p.33. Zur Symmetrieforderung vgl. Ilya Prigogine, Isabella Stengers, Dialog mit der Natur, München 1981, S.148-154.

⁷ Rolf Sachsse, Lichtjahr Zeitlos, in: APEX 2.1988.4.116-119.

⁸ Jürgen Claus, Expansion der Kunst, Reinbek 1970, S.64-67; zu APG's Industriebezug vgl. John Latham (Hg.), noit now, with APG news, No.1, London May 1969, unpag.

⁹ Latham, a.a.O. (Anm.6), p.36-40. John Latham hat die in diesem Buch vertretenen Thesen in einer Performance verarbeitet, die 1979/80 u.a. in London und Bonn aufgeführt wurde: The One and Thirteenth Chair.

¹⁰ Ausst.Kat. um 1968, Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft, Düsseldorf 1990, Köln 1990, S.203; die dort gegebene Übersetzung ist allerdings in einzelnen Begriffen wie Placement, öffentliches Auftreten etc. irreführend.

¹¹ Roberto Ohrt, Phantom Avantgarde, Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst, Hamburg 1990.

¹² Ausst.Kat. inn70, Hayward Gallery London 1971, unpag.; die dort gemachten Aussagen gelten für den ganzen Abschnitt.

¹³ Claus, a.a.O. (Anm.8), S.37-39; Hannes Leopoldseder (Hg.), Der Prix Ars Electronica, Linz 1990, S.184-187.

¹⁴ Latham, a.a.O. (Anm.2), p.45; Ausst.Kat. Latham a.a.O. (Anm.1), S.4.

¹⁵ Stuart Brisley, Präsentation Peterlee Development Corporation beim 25. Internationalen Kunstgespräch der Galerie Nächst St.Stephan, Wien 6.6.1979, vgl. Ausst.Kat. the Incidental Person approach to government, Wien 1979, p.1.

¹⁶ The Practicalities of Artist in Association with Local and Central Government, öffentliche Diskussion während der APG-Woche, Riverside Studios London 14.7.1978; Margarethe Jochimsen, Kunst als soziale Strategie, in: Ausst.Kat. APG a.a.O. (Anm.3), S.9.

¹⁷ Walter Grasskamp, Kulturarbeit zwischen Autonomie und sozialer Verpflichtung, Vortrag beim XVI. Loocumer Kulturpolitischen Kolloquium, 24.2.1988.

¹⁸ Terry Measham, John Latham, Ausst.Kat. Tate Gallery London 1976, p.22-43; Ausst.Kat. APG a.a.O. (Anm.3), S.28-33.

¹⁹ Margarethe Jochimsen, Kunst als soziale Strategie, in: Kunstforum International 7.1978.27.72-99.

²⁰ Diskussion John Latham und Joseph Beuys am 13.1.1978 im Bonner Kunstverein.

²¹ Wesentlicher Unterschied aller APG-Verhandlungen in Großbritannien und auf dem Kontinent war ein kommunikatives Problem: Während in Großbritannien eine persönliche Empfehlung ausreichte, um hinreichend glaubwürdig und damit verhandlungsfähig zu sein, waren in der Bundesrepublik und Österreich allein aktenspezifische Unterlagen wie Dokumentationen, Veröffentlichungen und Beglaubigungsbriefe Auslöser einer gefälligen Kenntnisnahme durch entsprechende Sachbearbeiter. Es erscheint bezeichnend, daß die einzige deutsche APG-Durchführbarkeitsstudie der persönlichen Fürsprache eines mit angelsächsischen Gepflogenheiten vertrauten Politikers, Prof. Dr. Reimut Jochimsen, zu verdanken ist.

²² Latham, a.a.O. (Anm.2), p.49; vgl. auch Rolf Sachsse, APG in Germany, in: Georg Jappe (Hg.), Wellenlängen, Köln 1986, S.32-33.

²³ Ausst.Kat. Incidental Person, a.a.O. (Anm.15); Ausst.Kat. Une Certain Art d'Anglais, Paris 1980.

²⁴ Latham, a.a.O. (Anm.6); Latham, a.a.O. (Anm.2).

²⁵ Vgl. Hans Heinz Holz, Le Struttore della Visualità, Corpo Superficie Movimento Luce, Varese 1984, p.85-102.

²⁶ Vgl. Stephen Hawking, Eine kurze Geschichte der Zeit, Reinbek 1986.

²⁷ Vgl. Paul Zumthor, *Körper und Performanz*, in: H.U.Gumbrecht, K.L.Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt 1988, S.703-713.

²⁸ Ros Schadt, Rolf Sachsse (ed.), *Papers and Proceedings of the discussion held at the Apollohuis*, Jan.16, 1982, Eindhoven Bonn 1982.

²⁹ Latham, a.a.O. (Anm.1), p.10-11.

³⁰ Jan Swidzinski, *Quotations on contextual art*, Eindhoven 1988, p.21-28.