

Politischer Movens zur Gründung

Die Kunstbiennale in Venedig wurde im Juni 1968 von Studentenprotesten erschüttert, deren Schallwellen auf Ausstellungen und Institutionen in Deutschland übergriffen.¹ Aus Protest gegen ein Misstrauenspapier einiger Professoren der Kunstakademie Düsseldorf gegenüber ihrem Kollegen Joseph Beuys wurde im Dezember 1968 ein Papierhaus in den Fluren der Akademie errichtet, das eine alternative künstlerische Ausbildungsstätte sein sollte. In dem dazu verteilten Flugblatt postulierte der Initiator der *Lidl*-Akademie, Jörg Immendorff:

In der Lidlakademie gibt es keine lebenslang verbeamteten Professoren. Lidlklasse. Hier dürfen wir arbeiten. Hier dürfen wir lieben. Hier dürfen wir liegen. Erste Dozenten für die Lidlklasse: Klaus Stein, Joh. Stüttgen, Chris Reinecke, Fritz Heubach, Wolf Vostell, Mauricio Kagel, Peter Sage, Jörg Immendorff und Peter Dürr. Vorschläge für weitere Dozenten bitte in der Lidlklasse abgeben.²

Neben bildenden Künstlern wie Kagel, Immendorff und Reinecke wird in dem Aufruf auch der Psychologiestudent Fritz (Friedrich Wolfram) Heubach genannt, der in eben jenem Jahr 1968 zum Gründer, Herausgeber und Redakteur der Kunstzeitschrift *Interfunktionen* wurde. Die Zeitschrift war ein wichtiges Forum einer Künstlergeneration im Aufbruch, was sich nicht nur in den Inhalten artikuliert, sondern besonders – so die These des folgenden Beitrags – in einer spezifischen Gestaltung zeigte.

Heubach war, obgleich vom Selbstverständnis her kein professioneller Künstler, in die zeitgenössische rheinländische Kunstszene involviert und wurde von Künstlern wie dem befreundeten Wolf Vostell eingeladen, an ihren Aktionen mitzuwirken. Heubach nahm seit 1965 aktiv an Happenings teil und lernte über Vostell «sehr viele der sonstigen Protagonisten jener mit den Begriffen Fluxus, Happening, Aktionismus markierten Bewegung» kennen.³ Heubach selbst benennt die 1969 im Moderna Museet in Stockholm gezeigte Ausstellung *Posin måste göras av alla! (Poetry must be made by all)* als Augenöffner für das Kunstverständnis seiner Generation: «Es war damals die Devise aufgekommen, dass jeder kreativ sei oder zu sein habe.»⁴ *LIDL* rebellierte gegen die Institution Akademie, genau so wie man im Juni 1968 bereits gegen das System Kunstbetrieb aufbegehrt hatte: Jörg Immendorff, seine Partnerin Chris Reinecke, Wolf Vostell und auch Friedrich Wolfram Heubach störten die Pressekonferenz der documenta 4, Immendorff verteilte Zettel mit der Aufschrift «Ich mache die documenta frei». Die beteiligten Künstler richteten sich damit nicht nur gegen die Absenz ephemerer Kunstrichtungen wie Happening oder Performance, auch die dominante Präsenz der amerikanischen abstrakten Malerei, von Pop Art und Minimal Art auf der documenta 4 bot Anlass für Proteste.⁵ In der Wochenzeitung *Die Zeit*

schreibt der Kunstkritiker Gottfried Sello kurz nach der spektakulär besetzten Pressekonferenz entrüstet:

Künstler, die nicht dabei sind, polemisierten gegen die vom documenta-Rat getroffene Auswahl, weil sie nicht dabei sind. Vostell, Schreib und ihre Freunde zogen eine geschmacklose Schau ab, mit der Blindenbinde am Arm – ‚Wir Blinden danken für die schöne Ausstellung‘ – und sprengten die Pressekonferenz. Vostell vermißte Happening, Fluxus und Environment. Happening jedoch sind keine Ausstellungsobjekte, es besteht kein Grund für die documenta, sie zu veranstalten, zumal ihre Zeit längst vorüber ist.⁶

Sello verkannte, dass die Protestaktion selbst ein Happening mit theatralem Gestus war. Heubach dagegen beschreibt den Auftritt als «surrealistische[n] Klammauk, der von der Gegenseite als politisch verstanden wurde», als «Budenzauber, eine künstlerische Randalie»⁷: Immendorff hielt einen Eisbärenstab in die Menge, eine Aktion, die er bereits einige Male unter dem Titel *Den Eisbären mal reinhalten* durchgeführt hatte. Honig und Geldstücke wurden über die Mikrofone geschüttet, Reinecke versuchte die anwesenden documenta-Räte zu küssen, andere skandierten im Sprechgesang die Texte der verteilten Flugzettel: ‚Spekulationsorgie der Mäzene‘, ‚Galeristen 50% nie‘ und ‚Macht endlich Schluss‘.

Die Protestaktion gegen die documenta 4 hatte Initialfunktion für die Entstehung der Zeitschrift *Interfunktionen*, die aus dem Gedanken einer Gegnerschaft geboren wurde – «Gemeinsamkeit im Verneinten»⁸, wie Heubach es artikuliert. Dieses Negieren und Protestieren war vermutlich nicht nur Anstoß für die Gründung und bestimmte die in der Zeitschrift vertretenen Beiträge, die von den Künstlern selbst gestaltet wurden, sondern äußerte sich auch in der ästhetischen Konzeption, in Gestaltung und Layout, Typographie und Bebilderung.⁹ Nicht zuletzt diese Symbiose von Inhalt und Form begründete das nachhaltige, internationale Interesse an *Interfunktionen*, die zwischen 1968 und 1975 in insgesamt nur zwölf Ausgaben erschien.¹⁰ Heubach eröffnete das erste Heft mit einem institutionenkritischen Beitrag:

Es ist die Spannung zwischen der Kunst und ihren gesellschaftlichen Kommunikationsformen, Museum, Galerie, Ausstellung die sich zu einem Widerspruch ausgewachsen hat. [...] Kurz, nicht nur die faktische Kunst, sondern auch die Kunst als Möglichkeit wird eingeeengt durch die Bedingungen ihrer etablierten Kommunikationsformen, das heißt, durch die gesellschaftsspezifischen Bedingungen ihres Konsums.¹¹

Heubach rief dazu auf, die Gesetze des Kunstmarkts und dessen Machtmonopol zu brechen und zeigte Künstler, die auf der documenta 4 nicht präsent waren. Die erste Ausgabe der *Interfunktionen* mit 75 Seiten Umfang, einer schmalen Auflage von hundertzwanzig und dem Preis von 15 Mark war zunächst als einmaliges Heft zu den documenta-Aktionen geplant, doch andere Nummern folgten.¹²

Zeitschrift der «Nicht-Malerei»

Bereits mit der Umschlaggestaltung (Abb. 1) setzte die erste Ausgabe der *Interfunktionen* ein Zeichen für die politische Stoßrichtung: Zu sehen war ein Zeitungsausschnitt mit dem Gründer der Institution documenta, Arnold Bode, der den Bundespräsidenten Heinrich Lübke durch die documenta führt. Die stark gerasterte Reproduktion entlarvte das Bild als Pressefotografie, verwies auf deren inszenatorischen wie repräsentativen Duktus und belegte die Nähe von Kunst und Politik.¹³ Auch in der Zeitschrift stand die Medialisierung im Fokus – allerdings ging es dabei um Presseberichte zur documenta-Aktion von Vostell und Immendorff. Zudem

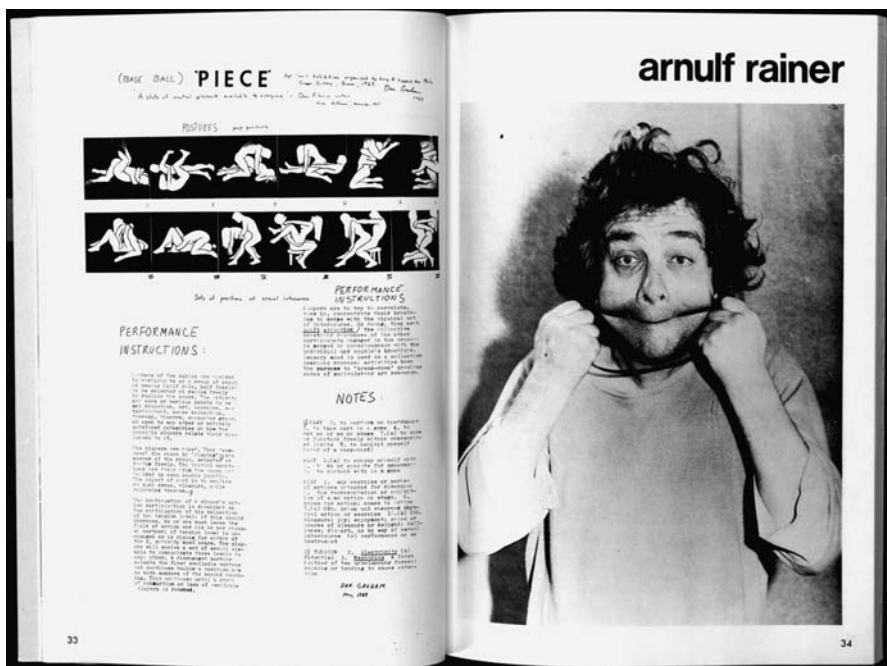


1 *Interfunktionen*, 1968, Heft 1, Titel mit Fotografie von Arnold Bode, Heinrich Lübke und Begleitern, documenta 3.

veröffentlichte Heubach Faksimiles von Flyern und Postkarten der Beteiligten, die nicht auf dem Ausstellungsgelände in Umlauf gebracht werden durften.

Während die ersten beiden Ausgaben eine starke Zentrierung auf zeitgenössische Positionen aus dem Rheinland zeigten – so widmeten sie sich Jörg Immendorffs *LIDL*-Projekt, publizierten Joseph Beuys und Wolf Vostells Gedanken über *Die Ideale Akademie* oder dessen multimediale Performance *5 Tage Rennen* in der Tiefgarage der Kölner Kunsthalle –, erweiterte und internationalisierte sich das Portfolio der beteiligten Künstler rasch. Gilbert & George, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Arnulf Rainer (Abb. 2), Sigmar Polke waren ebenso präsent wie Michael Heizer, Walter De Maria, Robert Morris, Dan Graham, Bruce Nauman und Nam June Paik.¹⁴ Aufnahme fanden Arbeiten, die den etablierten Positionen im Kunstbetrieb entgegen standen, die in den meisten Fällen «Nicht-Malerei» waren.¹⁵ *Interfunktionen* widmete sich den neuesten prozessualen Kunstformen wie Happening, Performance und Konzeptkunst, bisweilen in ganzen Themenheften zu Fluxus (Heft 2), zu Land Art und Earth Works (Heft 3 und 7), zur Body Art (Heft 6). Damit fanden zeitgenössische Bewegungen ein Podium, die von Institutionen wie Museen, Akademien, von vielen Kritikern und Kuratoren noch nicht in ihrer Bedeutung erkannt und oftmals abgelehnt wurden. Auch jüngere Künstler waren präsent: Rebecca Horn konnte hier schon früh ihre ersten Performances, die *Körperextensionen*, zeigen.¹⁶ Zudem sollte *Interfunktionen* die Gattungsgrenzen sprengen und selbstverständlich Ausdrucksformen wie Literatur und Kunst einbeziehen.¹⁷ So verwies der Zeitschriftenname auf die Zwischenbeziehungen von Kunst, Literatur und Musik. Zugleich war *Interfunktionen* auch eine international ausgerichtete Zeitschrift, die Positionen aus den USA mit westeuropäischen zusammenbrachte und damit auch einen transnationalen Kommunikationsraum für künstlerische Positionen bildete.¹⁸

Während in den USA Zeitschriften wie *Artforum* oder *Aspen* konzeptuellen und ephemeren künstlerischen Positionen eine Plattform boten, berichteten zeitgenös-



2 Interfunktionen, 1972, Heft 8, S. 33 u. 34, links: Dan Graham, rechts: Arnulf Rainer.

sische deutsche Kunstzeitschriften der 1960er und –70er Jahre wie *Das Kunstwerk* oder *Magazin Kunst* weitaus ausführlicher über traditionelle Kunstgattungen wie Malerei oder Plastik.¹⁹ Zeitgenössische deutsche Kunstzeitschriften der 1960er und 1970er Jahre wie *Das Kunstwerk* oder *Magazin Kunst* berichteten noch immer vorwiegend über traditionelle Kunstgattungen wie Malerei oder Plastik. Indem *Interfunktionen* Hans Haackes umstrittene Arbeit *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971* publizierte – kurz zuvor hatte dieses Werk zur Absage einer Einzelausstellung Haackes im Guggenheim-Museum geführt –, nahm die Zeitschrift Position ein gegen die institutionellen Dominanzen im Kunstbetrieb.²⁰

Jeder Künstler ein Gestalter

Friedrich Wolfram Heubach, Erfinder, Herausgeber, Chefredakteur und Layouter der Zeitschrift, gibt rückblickend an, dass keine spezifische Idee, kein einheitliches Programm hinter der Zeitschrift *Interfunktionen* gestanden habe.²¹ Doch lässt sich sehr wohl ein konzeptioneller Rahmen feststellen: Die Künstler sollten ihre Beiträge selbst gestalten oder zumindest ihre Vorstellungen über die Gestaltung äußern. Nicht nur die Zusammenarbeit mit Joseph Beuys war besonders intensiv, der gemeinsam mit Heubach Form und Umfang seiner Beiträge diskutierte. Auch mit Lothar Baumgarten wurden die Artikel gemeinsam gestaltet. Amerikanische Künstler wie Dan Graham, Dennis Oppenheim, Philip Glass oder Steve Reich schickten ihre Beiträge und beschrieben, wie diese veröffentlicht werden sollten. Für Heubach war diese hierarchielose Einbeziehung der Autoren oder Künstler, ihr Mitspracherecht, höchste Prämisse. *Interfunktionen*

sollte ausschließlich Faksimiles reproduzieren, nichts geschönt oder verändert werden.²²

Aus diesem programmatischen Ansatz ergibt sich in logischer Folge die formale Disparität der einzelnen Ausgaben. Die Hefte unterscheiden sich im Format, das zwischen DIN A4 und DIN A5 wechselte, der Gestaltung des Titels (mit oder ohne Schutzumschlag), der Typografie – von der maschinenschriftlichen Type über serifenlosen Futura bis zur handschriftlichen Schreibschrift. Heubach schreibt: «Das Layout war, was man damals «direkt» nannte, das meiste wurde faksimiliert; nach Maßgabe des Originals wurden verschiedene Papiere benutzt, teilweise auch als Originaldokumente eingebunden.»²³ Die Bilder und Texte im Heft waren einmal den Lesegewohnheiten entsprechend hochkant gesetzt, dann wieder musste die Zeitschrift um neunzig Grad gedreht werden. (Abb. 3) Die Abbildungen sind dabei ganzseitig oder kleinformatig. Die Titel visualisierten für gewöhnlich eine der im Heft präsentierten künstlerischen Positionen: *Interfunktionen* 5 und 7 zeigten Joseph Beuys bei seinen Aktionen, das *Body Works* gewidmete Heft 6 reproduzierte Bruce Naumans *Self-Portrait as a Fountain* (Abb. 4) und auf dem Titel von *Interfunktionen* 9 war eine Arbeit von Lothar Baumgarten zu sehen.

In *Interfunktionen* spielten die marktwirtschaftlichen Gesetze der Verkäuflichkeit durch Wiedererkennbarkeit keine Rolle, es sei denn die anarchische Gestaltung wird als identitätsstiftend gelesen. Das Erscheinungsbild sollte nicht die Intention des Herausgebers spiegeln, sondern vielmehr die ästhetische Stoßrichtung der beteiligten Künstler abbilden. So schreibt Benjamin H. D. Buchloh, der das Magazin 1974 als Herausgeber übernahm:

As by its own definition *Interfunktionen* is a tool for publication of original artistic work and critical information and discussion, it's graphic is mostly dependent on the concepts of appearance that the artists themselves regard as apt for their work. Thus qualities of print, paper, typography, etc. are mainly determined by the need to give an adequate book-production of the artistic work.²⁴

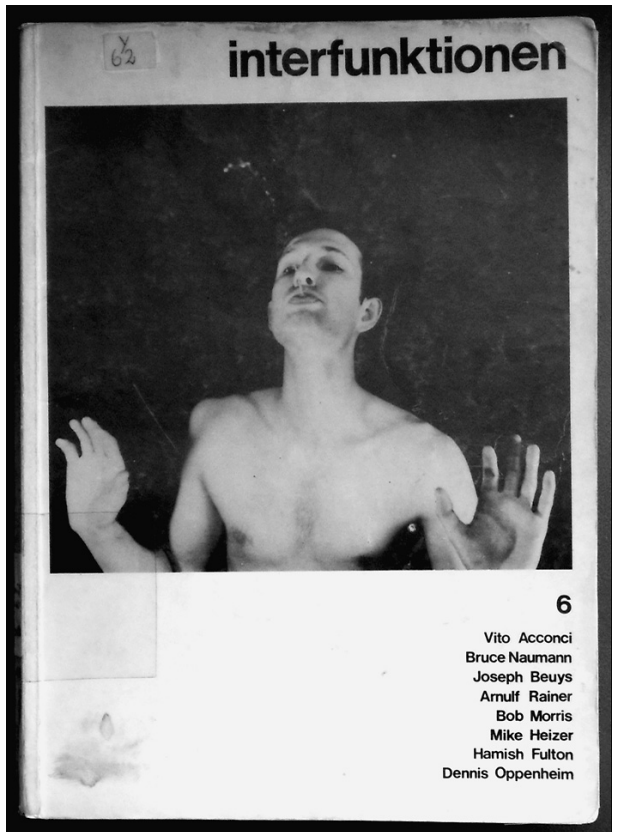
Das Povere als Prinzip

Es lässt sich fragen, inwieweit das amateurhafte Layout, die poveren Materialien, die Divergenz in Schrift und Bild, die beabsichtigte Fülle an Typen und Papierformaten eine Umsetzung der in ihr artikulierten kunstkritischen Positionen war – de facto ließe sich hier von einem anarchischen Layout als selbstbewusstes Statement non-konformer und kunstmarktkritischer künstlerischer Positionen sprechen. Vorbilder für die Gestaltung, das Montieren und Collagieren, den handgemachten Charakter bot Wolf Vostells Magazin *Dé-coll/age. Bulletin aktueller Ideen*, das zwischen 1962 und 1967 in einem unorthodoxen Erscheinungsbild mit manuell zusammengeheftetenlosen Seiten und verschiedensten Schriftformen (Schreib- und Maschinenschrift), Schrifttypen sowie heterogenem Bildmaterial (Zeitungsausschnitte, Fotografien) erschien, und dabei vor allem Fluxus und Happening Präsenz bot. Ästhetische Parallelen finden sich darüber hinaus zu Underground-Zeitschriften wie *Berliner Anzündler* oder *Hundert Blumen*. Magazine wie die englische *i-D* wurden später ebenfalls letztlich durch solch amateurhaft wirkende Zeitschriften beeinflusst und professionalisierten eine «arme» Gestaltung.

Heubach spricht von Authentizität als Stilprinzip der *Interfunktionen*: «Man wollte damals das Raue, das Direkte, es sollte allein um die Sache und nicht um «Präsentation» gehen. Man wollte demonstrieren, dass Kreatives nicht an mediale



3 *Interfunktionen*, 1971,
Heft 7, S. 59 u. 60, links:
Robert Smithson *Spiral Jetty*,
rechts: Buckminster Fuller.

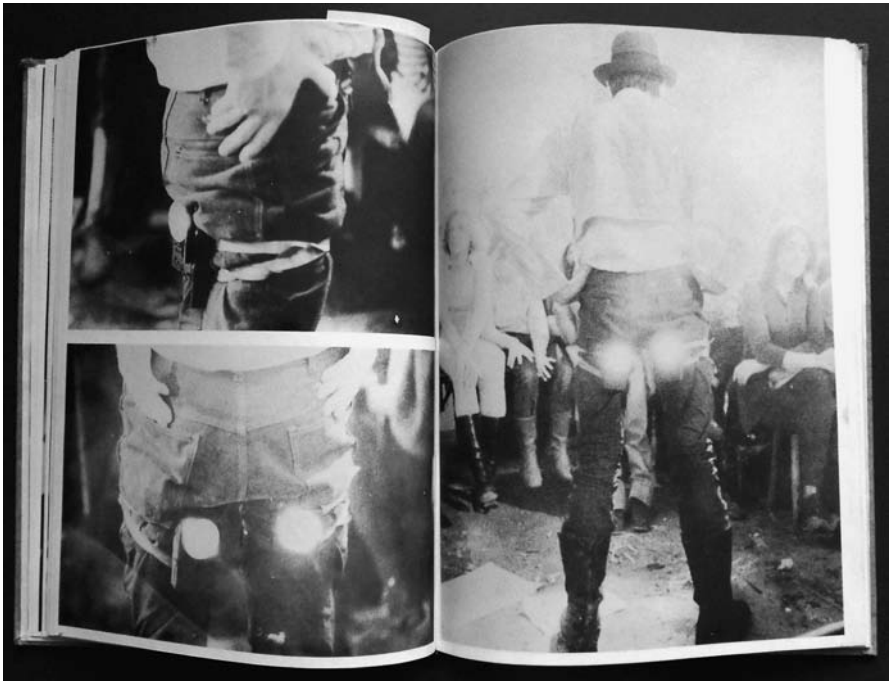


4 *Interfunktionen*, 1971,
Heft 6, Titel: Bruce Nauman
Self-Portrait as a Fountain.



5 *Interfunktionen*, 1968, Heft 1, S. 71 u. 72, rechts: Wolf Vostell *Blindenbinde*.

Bedingungen gebunden ist.»²⁵ Eben diese imperfekte Erscheinung impliziert, dass die Zeitschrift weitaus mehr war als ein Dokument ihrer Zeit und Podium für herausragende künstlerische Positionen, sondern selbst als konzeptionelles Werk gelesen werden kann, das eine eigene Position in der damaligen Kunst einnahm. In der ersten Ausgabe der *Interfunktionen*, in Offset auf Papierfolie gedruckt, waren Originale und Relikte aus der documenta-Aktion wie Flugblätter eingebunden. In zwanzig Sonderausgaben des Heftes wurden die Blindenbinden der Kasseler Aktion integriert. (Abb. 5) Zudem schweißte Heubach in Reminiscenz an die documenta-Aktion kleine Folien mit Honig und Geldstücken zusammen, die er ebenfalls der Sonderausgabe beigab. Da diese Päckchen in Heimarbeit mit dem Bügeleisen hergestellt wurden, öffneten sie sich, der klebrige Inhalt ergoss sich über die Seiten. Von den Abonnenten und Käufern wurde dieses Malheur teilweise als weiterer performativer Akt, als Erweiterung des eigentlichen Happenings begriffen – nicht als technisches Unvermögen. Später entstand die von der Wochenzeitung *Die Zeit* verbreitete Legende, Heft 1 der *Interfunktionen* sei mit Wolf Vostells «Protesthonig» als Bindemittel gebunden worden.²⁶ Diese Wahrnehmungs- und Interpretationswege zeigen deutlich, dass *Interfunktionen* sehr rasch ein Eigenleben entwickelte und in ihr eine eigenständige künstlerische Ausdrucksweise gesehen wurde. Von Ausgabe zu Ausgabe verdoppelte Heubach die Auflage – Heft 2 erschien bereits in einer Stückzahl von zweihundertfünfzig, Heft 3 dann als fünfhunderter-Auflage – in den letzten Ausgaben steigerte Heubach die Verbreitung der Zeitschrift sogar auf tausend Exemplare. Einherging die Erhöhung der Druckauflage mit einer Professionalisierung des Erscheinungsbildes: Die beiden letzten Ausgaben unter Heubachs Herausgeberschaft erschienen im handlicheren Kleinformat, das Papier war glatter und hochwertiger.



6 *Interfunktionen*, 1971, Heft 7, S. 43 u. 44, Joseph Beuys *Celtic+*, Basel.

Obgleich die *Interfunktionen* in der Regel fünfzig bis sechzig Hefte als Sonderausgaben verkauften – diese waren nummeriert und signiert von Künstlern wie Joseph Beuys, Arnulf Rainer, Panamarenko, Richard Long, Lothar Baumgarten, Dan Graham oder Wolf Vostell²⁷ – sicherten die Einnahmen die Existenz der Zeitschrift nicht. Die Finanzierung erwies sich als besonders schwierig, je umfangreicher ein Heft ausfiel. Beuys Beiträge zu den *Interfunktionen* umfassten zumeist viele Doppelseiten und vermittelten einen intensiven Eindruck seiner Aktionen. (Abb. 6) Beuys war nicht nur auf dem Titel der *Interfunktionen*, Heft 5, zu sehen, sondern lieferte auch die umfangreichen Fotodokumentationen seiner Aktionen wie *Iphigenie* (Heft 4), *Schottische Symphonie* (Heft 5) oder seiner Aktion *Celtic+* 1971 in Basel (Heft 7). Als der Umfang seines Beitrags die Kalkulation wieder einmal sprengte, gab Beuys einen Zuschuss hinzu.²⁸

Heubach stellte die Herausgabe mit der zehnten Nummer 1974 ein. Zwar waren die *Interfunktionen* inzwischen renommiert und konnten sich teilweise selbst tragen. Doch gerade die gewonnene Routine stand vermutlich in Heubachs Augen der Programmatik des Spontanen und Nicht-Marktwirtschaftlichen entgegen: «Es kamen immer häufiger Fragen, warum dieser oder jener Künstler nicht im Heft vertreten sei. Man wollte «Objektivität». Dazu hatte ich keine Lust. Der Status der *Interfunktionen* wurde mehr und mehr zur Verpflichtung.»²⁹ In seinem Editorial zu *Interfunktionen* 10 im Jahr 1974 schreibt Heubach: «Mit diesem Heft beende ich meine Tätigkeit als Herausgeber – Verleger der *Interfunktionen*. Diese Entscheidung ist ziemlich willkürlich, – sie macht sich vor Allem die Zahl 10 zum Anlaß.»³⁰

Kiefers *Besetzungen* als Schlusspunkt

Weitergeführt wurde *Interfunktionen* für ein Jahr von Benjamin H. D. Buchloh, der mit Heubach befreundet war und die Rechte für die *Interfunktionen* erhielt. Mit dem erklärenden Untertitel *Zeitschrift für neue Arbeiten und Vorstellungen* erschien Heft 11 der Zeitschrift 1974 zum *Künstlerbuch* wieder im einstmaligen großen Format. Ein Vorwort von Michel Claura, Essays von Germano Celant und Roman Jakobson gaben die theoretische Rahmung für künstlerische Arbeiten von Jörg Immendorff, Bruce Nauman, Lawrence Weiner oder Daniel Buren. Damit unterschieden sich die Künstler kaum von jenen, die Heubach in seine Zeitschrift eingeführt hatte – mit Ausnahme Joseph Beuys, den Buchloh sehr kritisch sah.³¹ Buchloh, der nicht über das praktische Knowhow Heubachs zur Herstellung verfügte, gab das Layout nach außen, worunter der authentische ›Do-it-yourself-Charakter der Zeitschrift deutlich litt. Die Distribution erfolgte nun durch die 1969 gegründete Buchhandlung Walther König, die für eine größere Verbreitung des Periodikums im Buchhandel großer europäischer Städte sowie in New York sorgte.³²

Anselm Kiefers fotografische Serie *Besetzungen* besiegelte mit Ausgabe 12 im Jahr 1975 das Ende der Zeitschrift. Darin posierte Kiefer mit Hitlergruß auf oder vor historischen Monumenten in der Schweiz, in Frankreich und Italien. Unterlegt waren die Aufnahmen mit dem lakonischen, schreibmaschinenschriftlichen Worten: «Anselm Kiefer. Zwischen Sommer und Herbst 1969 habe ich die Schweiz, Frankreich und Italien besetzt. Ein Paar Fotos.» Buchloh bot Kiefers provokanter Serie einen großen Auftritt: mit dem Abdruck in *Interfunktionen* ordnete er die politische Geste des Hitlergrußes in den performativen Kontext jener Positionen ein, die seit Magazingründung in der Zeitschrift präsent waren.³³ Viele Leser und Künstler indes lehnten Kiefers Arbeiten ab und boykottierten die *Interfunktionen* – darunter auch Marcel Broodthaers, der seine bereits angekündigte Edition zurückzog.³⁴ Vermutlich aus finanziellen Gründen musste Buchloh die Zeitschrift nun endgültig einstellen – obgleich er wohl noch eine 13. Ausgabe zum Thema *Documentation of Artist's Works in/as Architectonic Spaces* mit Beiträgen von Daniel Buren, Bruce Nauman und Blinky Palermo geplant hatte.³⁵

Interfunktionen hatte trotz seiner zeitlich begrenzten Existenz weiten Einfluss und war prägend für das Selbstverständnis einer deutschen und westeuropäischen Künstlergeneration, die den Kunstbegriff und den Kunstmarkt kritisch hinterfragte. Hier «sprachen» Künstler selbst und zeigten Präsenz, die von Museen und großen repräsentativen Ausstellungen ausgeschlossen waren. Zudem erschienen zeitgleich zu *Interfunktionen* und vermutlich unter deren Einfluss auch andere, ähnlich konzipierte Zeitschriften wie *Extra*, die 1974/75 von Werner Lippert herausgegeben wurde und ebenfalls in essayistischen und künstlerischen Beiträgen sowie Interviews Konzeptkünstler wie Hans Haacke oder Daniel Buren publizierte. Eine andere Zeitschrift, *Die Schastrommel* des Aktionskünstlers Günter Brus, die 1969 bis 1977 in Berlin erschien, wurde sogar teilweise über *Interfunktionen* vertrieben.³⁶ Der von *Interfunktionen* ventilierte Gedanke eines direkten ›Fingerabdrucks‹ des Künstlers im Heft, das Ersetzen des Interpretieren – eines wertenden Kritikers – durch den Künstler selbst, der sich in Schrift und Bild äußern konnte, findet sich nahezu zeitgleich in *Avalanche*, die von Willoughby Sharp und Liza Béar seit 1970 in New York herausgebracht wurde.³⁷ Sharp reiste häufig nach Europa, besuchte 1970 die Kölner Kunstmesse und hatte Kontakte

zum Düsseldorfer Galeristen Konrad Fischer. Nicht nur auf diesen Reisen lernte Sharp wohlhmöglich *Interfunktionen* kennen, auch Künstler wie Joseph Beuys, Vito Acconci oder Lawrence Weiner, die in beiden Zeitschriften veröffentlichten, waren vermutlich Bindeglieder zwischen *Avalanche* und *Interfunktionen*.³⁸ *Interfunktionen* reflektierte mit ihrer poveren, direkten und dem erweiterten Kunstbegriff adäquaten Gestaltung nicht nur die Publikationsform «Kunstzeitschrift». Auch für die Erforschung von Netzwerken zeitgenössischer Kunst der 1960/70er Jahre nimmt die Zeitschrift eine Schlüsselfunktion ein.

Anmerkungen

1 Vgl. Petra Kipphoff, «Kunst, Polizei, Revolution. In Venedig wurde die 34. Biennale trotz allem eröffnet», in: *Die Zeit*, 28. Juni 1968, Heft 26, S. 16.

2 Barbara Lange, *Joseph Beuys. Richtkräfte einer neuen Gesellschaft. Der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer*, Berlin 1999, S. 143.

3 Friedrich Wolfram Heubach, «Das Happening. Bemerkungen vor allem dazu, wie es mit ihm auf zweifache Weise zu Ende ging und schließlich zu dem, was seine Wirkungsgeschichte zu bedenken gibt», in: *Das Theater ist auf der Straße. Die Happenings von Wolf Vostell*, hg. v. Agúndez García und José Antonio, Bielefeld 2010, S. 127–130, Ausst.-Kat., Leverkusen, Museum Morsbroich, 2010, S. 127.

4 Friedrich Wolfram Heubach im Gespräch mit der Verf., 15. Oktober 2010.

5 So war von der Leitung der documenta 4 ein von Vostell und dem Staatstheater Kassel geplantes Medienfestival abgesagt worden. Vgl. *Interfunktionen*, 1968, Heft 1, S. 10. Zur ironisch «Americana» genannten documenta 4 vgl. *Documenta-Dokumente 1955–1968. Vier Internationale Ausstellungen moderner Kunst; Texte und Fotografien*, hg. v. Dieter Westecker u. Carl Eberth, Kassel 1972, S. 169.

6 Gottfried Sello, «Schau von Kassel. Gruselkabinette und Primary Structures auf der documenta IV», in: *Die Zeit*, 5. Juli 1968, Heft 27, S. 9.

7 Friedrich Wolfram Heubach im Gespräch mit der Verf., 15. Oktober 2010.

8 Friedrich Wolfram Heubach, «Interfunktionen. 1968–1974», in: *Brennpunkt Düsseldorf. 1962–1987; Joseph Beuys, d. Akademie, d. allgemeine Aufbruch; 24. Mai bis 6. September 1987*, hg. v. Stephan von Wiese, Düsseldorf 1987, Ausst.-Kat., Düsseldorf, Kunstmuseum, 1987, S. 128–130, hier S. 128.

9 Zu *Interfunktionen* vgl. vor allem *Behind the Facts. Interfunktionen 1968–1975*, hg. v. Gloria Moure, Barcelona 2004, Ausst.-Kat., Barcelona, Fundación Joan Miró, 2004.

10 So wurde *Interfunktionen* in der amerikanischen Kunstzeitschrift *Artforum* als «arguably [...] the most important European art magazine since World War II» bezeichnet. Christine Mehring, «Continental Schrift. The Story of *Interfunktionen*», in: *Artforum*, Mai 2004, S. 178–183 u. 233, hier S. 179.

11 Friedrich Wolfram Heubach, «Die Documenta oder Kommt Kunst vom Konsumieren», in: *Interfunktionen*, 1968, Heft 1, S. 3–7, hier S. 3–4.

12 Heubach hatte 1967/68 mit Vostell und Mauricio Kagel einen gemeinnützigen Verein gegründet, der ähnlich wie das New Yorker Lab Ausstellungen veranstalten sollte. Es wurde beschlossen, die Aktionen in Kassel zu dokumentieren.

13 Vgl. Gwen Allen, *Artist's Magazines. An Alternative Space for Art*, Cambridge/Mass. u. London 2011, S. 207.

14 Kontakte erhielt Heubach durch amerikanische Galeristen wie John Gibson, zudem wurden Zeitschriften wie *Art International*, *Artforum* und *Art in America* von der Düsseldorfer Akademie bereits seit 1963 bzw. 1967 subskribiert und waren Heubach zugänglich. Zur Präsenz amerikanischer Kunst im Deutschland der 1960er Jahre vgl. Christine Mehring, *Blinky Palermo. Abstraction of an Era*, New Haven u. a. 2008, S. 141–143.

15 Vgl. Heubach 1987 (wie Anm. 3), S. 128.

16 Vgl. *Interfunktionen*, 1972, Heft 8, S. 74–79.

17 Vgl. *Interfunktionen*, 1970, Heft 5, mit Texten von Oswald Wiener und Claus Böhmler, sowie *Interfunktionen*, 1972, Heft 8, mit Texten von Bazon Brock und Friedrich Wilhelm Heubach.

18 Zur internationalen Diskursfähigkeit von Zeitschriften der 1960er und 1970er Jahre vgl. Allen 2011 (wie Anm. 13), S. 202–205.

19 Vgl. dazu Benjamin H. D. Buchloh, «Magazine Mentality and the Market», in: *Art Monthly*, Oktober 1976, S. 4–5. Zeitschriften wie die 1973

gegründete *Kunstforum International* thematisierten zwar ein breites Spektrum an Gegenwartskunst – darunter auch Fluxus – doch war die Zeitschrift sehr kunstmarktnah, was sich auch an der Fülle an Galerieinseraten niederschlug. Zudem wurde über Kunst geschrieben; Künstler selbst hatten hier keine Möglichkeit der Selbst-Darstellung.

20 Vgl. *Interfunktionen*, 1973, Heft 9, S. 95–109.

21 Vgl. Heubach 1987 (wie Anm. 3), S. 128.

22 Vgl. Friedrich Wolfram Heubach im Gespräch mit der Verf., 15. Oktober 2010.

23 Heubach 1987 (wie Anm. 3), S. 129.

24 Benjamin H. D. Buchloh, «Interfunktionen», in: *Studio International*, 1976, Bd. 192, Heft 983, S. 168.

25 Friedrich Wolfram Heubach im Gespräch mit der Verf., 15. Oktober 2010.

26 Vgl. «Neue, alte Künstlerzeitschrift», in: *Die Zeit*, 6. Februar 1976, Heft 7.

27 Beispielhaft ist Vostells *Multiple* für Ausgabe 3 der *Interfunktionen*: es war in Referenz auf seine Brotaktion ein Stück Brot eingeschweißt in Plastik.

28 Vgl. Heubach 1987 (wie Anm. 3), S. 129.

29 Friedrich Wolfram Heubach im Gespräch mit der Verf., 15. Oktober 2010.

30 Friedrich Wolfram Heubach: Editorial, 1974, Heft 10, o. S.

31 Zur Kritik Buchlohs an Beuys und dessen Ansatz der Selbst-Mythisierung vgl. Benjamin H. D. Buchloh, «Beuys. The twilight of the idol. Preliminary notes for a critique (1980)», in: Ders., *Neo-avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge/Mass. 2000, S. 41–64. In Reaktion auf diesen erstmals in *Artforum* von 1980 erschienenen Essay entzog Heubach Buchloh die Rechte an *Interfunktionen*. Vgl. Friedrich Wolfram Heubach im Gespräch mit der Verf., 15. Oktober 2010.

32 Vgl. die Impresen von *Interfunktionen*, 1974, Heft 11, und 1975, Heft 12, wo die jeweiligen Verkaufsorte aufgeführt sind, darunter Jaap Rietmann/New York, Buchhandlung Krauthammer/Zürich, Seriaal/Amsterdam, Nigel Greenwood/London, Librairie La Hune/Paris. Die Layouts verantwortete Simone Bingemer.

33 Vgl. Allen 2011 (wie Anm. 13), S. 221. Auf den performativen Aspekt dieses «bewußten Vollzug[s] einer aggressiven ideologischen Geste» durch Kiefer verweist auch Eric L. Santner, «Deutsche Ästhetik seit dem Krieg und das Vermächtnis des Faschismus», in: *Texte zur Kunst*, 1993, Heft 10, S. 35–51, hier S. 46. Zu Besetzungen vgl. auch Lisa Saltzman, Anselm Kiefer and Art after Auschwitz, Cambridge/Mass. 2000, S. 56–63.

34 Vgl. Mehring 2004 (wie Anm. 10), S. 179.

35 Vgl. Buchloh 1976 (wie Anm. 24), S. 168.

36 Nennung der *Schastrommel*, Heft 3 in der

Backlist von *Interfunktionen*, 1971, Heft 7, S. 95.

37 So nennt sich *Avalanche* ein «artist's art magazine» und folgte der Maxime: «Avalanche has been devoted to the work of the artists who have collaborated in the production of their sections in the magazine.» Willoughby Sharp, «Avalanche», in: *Studio International*, 1976, Bd. 192, Nr. 983, S. 158.

38 Gwen Allen weist auf Parallelen zwischen den beiden Zeitschriften hin, betont aber die Differenz mit der Auseinandersetzung mit der amerikanischen Kunst: Die Nähe von *Avalanche* zu Künstlern aus Soho lässt sich bei *Interfunktionen* nicht finden, die eher auf Übersetzungen oder sanfte Modifikationen englisch publizierter Beiträge zurückgreift. Vgl. Allen 2011 (wie Anm. 13), S. 213.