

Die Arbeitsvoraussetzung besteht darin, in Systembegriffen zu denken; in Begriffen der Herstellung von Systemen, des Eingreifens in bestehende Systeme und deren Aufdeckung.

Ein derartiger Ansatz befaßt sich mit der Wirkungsstruktur von Organisationen, in denen es zur Umsetzung von Information, Energie und/oder Material kommt. Systeme können physikalischer, biologischer oder gesellschaftlicher Natur sein, sie können von Menschen erzeugt oder natürlich vorhanden oder eine Kombination aus den aufgeführten Möglichkeiten sein. In allen Fällen wird auf verifizierbare Prozesse Bezug genommen.

Aus der Ankündigung einer Ausstellung in der Howard Wise Gallery vom 1. bis zum 29. November 1969. Übersetzt aus dem Englischen.

Man kann die Operationsweisen von Politik und Natur nicht nur demonstrieren, man kann sie auch beeinflussen.

Juli 1970

Interview von Jeanne Siegel mit Hans Haacke

Jeanne Siegel: Man hat Sie wegen Ihres umfassenden Interesses für physische Elemente wie Gras, Vögel, Ameisen und andere Lebewesen einen Naturalisten genannt.

Hans Haacke: Ich halte mich nicht für einen Naturalisten, ebensowenig für einen Konzeptualisten oder einen Kinetiker, einen Landartisten, einen Elementaristen, Minimalisten, einen Heiratsvermittler für Kunst und Technologie oder den stolzen Träger irgendeines anderen Abzeichens, das im Lauf der Jahre angeboten wurde. Ich schloß mein kleines Statement von 1965: »... etwas Natürliches artikulieren...« Das hat eine beabsichtigte Doppelbedeutung. Es bezieht sich auf 'Natur', und es meint etwas Selbstverständliches, Gewöhnliches, Ungekünsteltes, Normales, etwas Alltägliches. Wenn die Leute die Windsachen oder die Dinge sehen, die ich mit Tieren gemacht habe, nennen sie mich einen 'Naturalisten'. Dann werden sie verwirrt oder fühlen sich getäuscht, wenn sie etwa mein Interesse an der Verwendung eines Computers für die Durchführung einer demographischen Befragung entdecken. Das ist nur für diejenigen folgewidrig, die ein naives Naturverständnis haben – für die Natur der blaue Himmel, die Rocky Mountains, Smokey, der Bär, ist. Der

Unterschied zwischen 'Natur' und 'Technologie' besteht einzig darin, daß die letztere eine Schöpfung des Menschen ist. Die Wirkungsweise beider läßt sich mit Hilfe derselben Begriffsmodelle beschreiben, und beide folgen offensichtlich denselben Verfahrensregeln. Es sieht auch so aus, als sei die Art und Weise, wie sich gesellschaftliche Organisationen verhalten, nicht viel anders. Die Welt zerfällt nicht in reinlich voneinander geschiedene Universitätsfakultäten. Sie ist ein Supersystem mit zahllosen Untersystemen, von denen jedes mehr oder weniger durch die anderen beeinflußt ist.

Bei einer großangelegten Übersicht läßt sich die Welt in drei oder vier Kategorien unterteilen – die physikalische, die biologische, die gesellschaftliche und die verhaltensmäßige –, von denen jede an dieser oder jener Stelle in Wechselbeziehung zu den anderen tritt. Eine Hierarchie gibt es nicht. Alle Kategorien sind für die Aufrechterhaltung des Gesamtsystems wichtig. Es kann Zeiten geben, in denen einen unter diesen Kategorien eine mehr als die andere interessiert. So verwende ich beispielsweise jetzt mehr Gedanken auf Dinge des gesellschaftlichen Bereichs, doch zugleich bereite ich einen großen Wasserkreislauf für die Guggenheim-Ausstellung vor, der die Besonderheiten des Gebäudes ausnutzt.

J. S.: Wann lernten Sie die Systemtheorie kennen?

H. H.: Irgendwann 1965 oder 1966 wurde ich auf den Begriff der Systeme aufmerksam. Ich hörte von Systemanalyse und den verwandten Gebieten des Operational Research, der Kybernetik und so fort. Die in diesen Bereichen verwendeten Begriffe schienen auf das anwendbar zu sein, was ich gemacht hatte, und es fand sich eine brauchbare Terminologie, die es offenbar bündiger beschrieb als die Terminologie, die ich und andere Leute bislang benutzt hatten, und deshalb übernahm ich sie. Doch die Verwendung einer neuen Terminologie bedeutet nicht, daß sich die beschriebene Arbeit geändert hätte. Ein neuer Terminus ist nichts Heiliges, deshalb kann er nicht als Parteiabzeichen dienen. Andererseits kann eine klare Terminologie zur Anregung des Denkens beitragen.

J. S.: Jack Burnham wußte viel über Systeme und Skulptur zu sagen, zumal über die Ihren. Wann lernten Sie ihn kennen?

H. H.: Ich lernte Jack 1962 kennen, als wir beide von Menschen isoliert waren, die an dem, was wir taten, interessiert gewesen wären. Seit damals stehen wir in Verbindung, und wir hatten einen sehr fruchtbaren Gedankenaustausch. Jack war es, der mich mit der Systemanalyse bekannt machte.

J. S.: Wie definieren Sie ein System, das auch ein Kunstwerk ist?

H. H.: Ganz allgemein ist ein System definiert als eine Gruppe von Elementen, die einem gemeinsamen Plan und Zweck untergeordnet sind. Diese Elemente oder Komponenten wirken so zusammen, daß sie an einem gemeinsamen Ziel angelangen. Die Elemente voneinander trennen, hieße das System zerstören. Der Terminus wurde ursprünglich in den Naturwissenschaften verwendet, um das Verhalten physisch voneinander abhängiger Prozesse verständlich zu machen. Er erklärte Phänomene der Richtungsänderung, des Kreislaufs und

des Gleichgewichts. Ich meine, man sollte die Bezeichnung System Skulpturen vorbehalten, in denen eine Umsetzung von Energie, Materie oder Information stattfindet und die nicht von Wahrnehmungsinterpretation abhängig sind.

Ich benütze das Wort 'System' ausschließlich für Dinge, die nicht im Sinn der Wahrnehmung Systeme sind, sondern statt dessen physikalische, biologische oder soziale Gegebenheiten, die ich für realer halte als Wahrnehmungsreize.

J. S.: Schaffen Sie Systeme? Führen Sie vorhandene Systeme vor?

H. H.: Beides, doch nicht in didaktischer Absicht. Lassen Sie mich ein Beispiel geben. Nehmen Sie *Cycle*: Wasser, aus den Löchern eines Schlauches tropfend, den ich um das Dach meines Ateliergebäudes legte. Das Wasser richtete sich nach der unebenen Oberfläche des Dachs und lief in einen kleinen See in der tiefer liegenden Dachmitte zusammen, aus der es in den Schlauch zurückgepumpt wurde. Das ist ein System, das ich selber hervorbrachte. Die Einladung dagegen, an einem bestimmten Tag auf dasselbe Dach zu kommen und das Wetter zu betrachten, war die Demonstration des meteorologischen Systems. Das wurde später durch die Wetterkarte des Tages und die Wetterstatistiken des Monats ergänzt.

J. S.: Wann sagten Sie sich zum erstenmal vom Gegenstand los?

H. H.: Spiegel-Arbeiten, die ich 1961 anfertigte, entgingen dem Objektcharakter. Man mußte sich Mühe geben zu erkennen, was tatsächlich da war, nämlich das geschichtete Material. Die gespiegelte Umgebung löscht die Gegenständlichkeit aus. Eines dieser Stücke bestand aus zwei Halbzylindern mit einem Überzug aus Aluminiumfolie. Ein Teil des linken Halbzylinders spiegelt sich teilweise im rechten Halbzylinder und umgekehrt. So kommt es zu etwas wie einer Rückkoppelung: die beiden Hälften der Arbeit sind optisch voneinander abhängig, stellen jede für die andere *Environment* dar. Dann antworten sie natürlich auch auf die Umweltverhältnisse von Licht und Farbe im Ausstellungsraum.

J. S.: Viele der unmittelbar darauf folgenden Arbeiten – die Wasserkästen, der *Eisstab* und andere – erinnern optisch an Minimal-Skulpturen.

H. H.: Es ging mir darum, eine Form zu haben, die sich nicht als etwas Wichtiges aufdrängt. Die Form ist in erster Linie durch technische Faktoren bestimmt: das Material wird als Scheiben, Stäbe oder Röhren vertrieben, mit anderen Worten in einer Form, die durch Massenherstellung und Vielseitigkeit kommerzieller Verwendung bedingt ist. Das oberste Erfordernis jedoch ist, daß ich dem Prozeß seinen eigenen Lauf lasse. Ich muß etwa einen passenden Behälter für das Wasser bereitstellen oder Bedingungen schaffen, unter denen das von mir Beabsichtigte am besten funktionieren kann. Infolgedessen sind meine Entscheidungen in erster Linie nicht stilistischer Natur (schwer, hardedge, soft, antiform etc.), sondern funktioneller Art.

Selbstverständlich hat jedermann Vorlieben, die darüber bestimmen, wozu er sich entscheidet und wie dies schließlich aussehen wird. Ich mag beispiels-

weise keine schwer wirkenden Dinge, deshalb zog es mich zu optisch vergleichsweise immateriellen Gegenständen. Das brachte mich schließlich dazu, das Streben des bildenden Künstlers nach der Organisation von Wahrnehmungsmustern aufzugeben. Falls ein System visuell erfahrbar ist, habe ich nichts dagegen, und ich kümmere mich um sein Aussehen – weithin so, wie ein Mathematiker sich um die elegante Lösung einer Gleichung kümmert.

Ein entscheidender Unterschied zwischen den Arbeiten von Minimal-Bildhauern und meiner Arbeit besteht darin, daß jene an Trägheit interessiert waren, während es mir auf Veränderung ankam. Von Anfang an war der Begriff der Veränderung die ideologische Grundlage meiner Arbeit. Nirgendwo bisher gibt es etwas Statisches . . . etwas, das sich nicht veränderte oder einen realen Wandel herbeiführt. Die meisten Minimal-Arbeiten verleugnen diesen dynamischen Zustand. Sie tun so, als seien sie träg, statisch und zeitenthoben unbeweglich. Doch der Status quo ist eine Illusion, politisch eine gefährliche Illusion.

J. S.: Wie manifestierte sich Ihre Auffassung über Veränderung in diesen Arbeiten?

H. H.: Nun, zuerst überwand ich durch den Gebrauch von Wasser die Illusion des Statischen und führte wirkliche Bewegung ein. (Zunächst stolpert man nur über das Offensichtlichere.) Dann bemerkte ich die Kondensation in den Regenkästen und war sehr davon fasziniert: da war dieser phantastische Kreislauf von Verdunstung, Kondensation und fallenden Tropfen. Das ist ein Prozeß, der sich völlig aus sich selber entwickelt. Es war das erstemal, daß ich etwas hatte, das buchstäblich auf seine Umwelt reagierte. Und ohne 'a little help from a friend' fiel diese Reaktion so subtil aus, daß man nach einer Weile wiederkommen mußte, um sie überhaupt wahrzunehmen: sie hatte eine Geschichte. Man konnte die Geschichte des Prozesses anhand der Kondensationsmuster an den Innenwänden des Behälters ablesen. Es war wie ein lebender Organismus, der flexibel auf seine Umwelt reagiert. Angemessener wäre es freilich, es mit unserem Wettersystem zu vergleichen.

Beachtenswert ist, daß der *Eisstab* die Umkehrung der Kondensationsarbeiten ist. Bei den Kondensationsarbeiten befindet sich die Kälte außen und die Wärme im Inneren (dadurch kommt die Kondensation zustande). Beim *Eisstab* ist die Kälte im Inneren und die Wärme außen. Infolgedessen setzt sich die Feuchtigkeit der Umgebung auf der freiliegenden Kühlschlange an und gefriert dort. Dieses Stück wurde übrigens ziemlich oft reproduziert, vermutlich wegen der erotischen Assoziationen, die es provoziert. Das war nicht beabsichtigt. Es ist eben das Einfachste, eine gerade Gefrierspirale anzufertigen. Ich mache nicht in surrealistischen Spielereien und Metaphern. Meine Sachen sind offen. Mit anderen Worten: es läßt sich nicht viel sagen, weil alles einfach da ist. Man kann nur Beschreibungen liefern. Es gibt keine Mysterien, und psychologische Untersuchungen würden keine Geheimnisse enthüllen.

J. S.: Wie vollzogen Sie den Übergang von physikalischen zu biologischen Systemen?

H. H.: Die Kondensation ist, bildlich gesprochen, ebenso mit Wachstum zu vergleichen wie die Bildung von Eis. Es war daher ein natürlicher Schritt, tatsächliches Wachstum – nämlich biologisches Wachstum – einzusetzen. Die Grasstücke durchliefen einen Lebenszyklus: sie wurden einige Tage vor Ausstellungsbeginn angesät; die Samen gingen zur Zeit der Ausstellungseröffnung auf, das Gras wuchs während der Ausstellung, und zu deren Ende war es am Verwelken.

J. S.: Wachstum ist offensichtlich eine Manifestation von Veränderung. Gibt es außer der Veränderung noch andere Bedingungen, auf die sich eine Arbeit stützen kann?

H. H.: Der Eingriff in eine gegebene Situation, der sie damit beeinflusst – so etwas fesselt mich. Ich brachte zum Beispiel Wasser in einen ziemlich trockenen Wald: eine Art Bewässerungssystem, das dann die vorhandene Vegetation veränderte.

J. S.: Bestehen irgendwelche Kommunikationsunterschiede zwischen gesellschaftlichen und physikalischen oder biologischen Systemen?

H. H.: Damit physikalische oder biologische Prozesse ablaufen können, ist die Anwesenheit eines Betrachters nicht nötig – es sei denn, seine physische Energie wäre erforderlich wie bei einigen Arbeiten, die die Mitwirkung des Publikums verlangen (dann wird er zum unerläßlichen Bestandteil in der physischen Umwelt des Systems). Es besteht allerdings auch dann keine Notwendigkeit, daß er sich geistig engagiert. Diese Systeme funktionieren aus sich heraus, da sich ihre Tätigkeit nicht in der Vorstellung des Betrachters abspielt (was natürlich nicht eine geistige oder emotionale Reaktion ausschließt).

Die Manipulation einer gesellschaftlichen Situation dagegen folgt gewöhnlich einem anderen Muster. Hier finden die Prozesse ausschließlich in Menschen statt. Ohne Beteiligte gibt es keine gesellschaftliche Situation. Nehmen Sie die MOMA-Abstimmung in der Ausstellung »Information« vom vergangenen Jahr: die Arbeit stützte sich auf eine bestimmte politische Situation, die durch den Indochinakrieg und Nixons und Rockefellers Beteiligung daran gegeben war. Das MOMA stellt die engen Beziehungen beider zum Museum of Modern Art dar sowie meine eigenen kleinen Streitereien mit dem Museum im Rahmen der Art Workers Coalition und schließlich alle Menschen, die einen Einsatz in diesem Spiel hatten: der Vietkong ebenso wie die Dame aus Scarsdale auf ihrer Bildungsreise in die Stadt. Das Ergebnis der Abstimmung – annähernd 2:1 gegen Rockefeller/Nixon und den Krieg – war nur die Spitze des Eisberges. Die Zahlen sind nicht ganz zuverlässig, weil sich MOMA wie gewöhnlich nicht genau an die Anweisungen hielt und Erhebungen stets cum grano salis zu nehmen sind.

Emily Genauer verschaffte uns mit ihrer Ausstellungsbesprechung einen kleinen Einblick in die breitere Basis der Arbeit. Sie schrieb: »Man darf wohl den Humor (Schicklichkeit ist offenbar ein zu archaischer Begriff, um überhaupt erwogen zu werden) einer solchen Abstimmung in einem Museum bezweifeln, das die Mutter des Gouverneurs gründete, das jetzt sein Bruder

leitet und dem er selber und andere Angehörige seiner Familie seit seiner Gründung vor vierzig Jahren in wichtigen finanziellen und administrativen Funktionen dienen.« Mit diesem kleinen Absatz steuerte sie einiges vom Hintergrund der Arbeit bei, der dem politisch weniger informierten Museumsbesucher nicht verständlich war. Und sie artikuliert Empfindungen, die die leitenden Personen in zahlreichen Museen teilen.

Das klingt etwa so: Wir sind die Hüter der Kultur. Wir ehren Künstler, indem wir sie einladen, in *unserem* Museum auszustellen, wir wünschen, daß sie sich wie Gäste benehmen: anständig, höflich und dankbar. Schließlich bezahlen wir für den Laden.

Die Energie von Information interessiert mich sehr. Zur rechten Zeit und an der richtigen Stelle gegebene Information kann potentiell große Wirkung haben. Sie kann das allgemeine Sozialgefüge beeinflussen. Derartige Dinge reichen über die etablierte 'hohe Kultur' hinaus, wie sie eine geschmacksorientierte Kunstindustrie laufend produziert. Natürlich glaube ich nicht, daß Künstler tatsächlich irgendwelche entscheidende Macht ausüben. Bestenfalls kann man die Aufmerksamkeit auf etwas lenken. Doch jede Kleinigkeit ist hilfreich. Im Zusammenspiel mit den Aktivitäten von Menschen außerhalb der Kunstszene läßt sich vielleicht die gesellschaftliche Atmosphäre verändern. Jedenfalls hat man, wenn man mit 'wirklichem Material' arbeitet, an die möglichen Konsequenzen zu denken. Viele Dinge, die hier sorgsam abzuwägen sind, gehen nie in die Entscheidungsprozesse ein, wenn man mit symbolischen Darstellungen arbeitet. Benützt man Realzeitsysteme, dann geht man vermutlich über die Position Duchamps hinaus. Realzeitsysteme sind Doppelagenten. Sie können unter dem Stichwort 'Kunst' laufen. Aber diese Umsetzung in Kultur hindert sie nicht daran, normal weiterzufunktionieren. Die MOMA-Abstimmung entwickelte im Museum mehr Energie, als sie auf der Straße erzeugt hätte – wirkliche sozio-politische Energie, nicht Ehrfurcht heischende Symbolik.

J. S.: Können Sie eine gesellschaftliche Arbeit beschreiben, die nicht politisch ist?

H. H.: Vermutlich ist alles, was mit gesellschaftlichen Situationen zu tun hat, mehr oder weniger politisch. Nehmen Sie *das Galeriebesucher-Wohnprofil*. Ich bat die Leute, die in meine Ausstellung kamen, auf großen Landkarten mit blauen Nadeln ihre Wohnung zu bezeichnen. Nach der Ausstellung fuhr ich zu all den Stellen auf dem Stadtplan von Manhattan, die durch eine blaue Nadel markiert waren, und fotografierte das Gebäude, oder ungefähr die Stelle. Ich kam auf etwa 730 Manhattan-Fotos (natürlich beteiligte sich nicht jeder Besucher an dem Spiel). Die Aufnahmen wurden auf 13 x 18 cm vergrößert. Sie werden entsprechend einer geographischen Partitur an einer Wand des Guggenheim Museums gezeigt. Alle Punkte östlich der Fifth Avenue kommen über einer waagrechten Mittellinie an die Wand, die westlichen kommen darunter. Die jeweilige Entfernung von der Fifth Avenue bestimmt die Abfolge der Bilder östlich und westlich. Die Achse der Fifth Avenue ist

etwa dreiunddreißig Meter lang. Zuweilen reichen die Fotos bis zur Decke, in anderen Fällen (wo beispielsweise nur eines für den Westen und keines für den Osten vorhanden ist), wird die Verteilung sehr zerklüftet. Die 'Komposition' ist durch die Informationen der Galeriebesucher festgelegt worden. Optische Erwägungen spielen keinerlei Rolle.

All das klingt sehr unschuldig und unpolitisch. Doch die Informationen, die ich sammelte, sind soziologisch recht aufschlußreich. Das Publikum kommerzieller Kunstgalerien und vermutlich auch das von Museen wohnt in leicht erkennbaren und abgegrenzten Gegenden. Die hauptsächlichen Konzentrationen finden sich auf der Upper West Side (Central Park samt anschließenden Blocks und West End Avenue samt anschließenden Blocks), der Upper East Side, etwas dichter in der Gegend der Madison-Park Avenue Gegend; dann unterhalb der 23. Straße im Osten und Westen mit Häufungen auf der Lower East Side und dem Loft-Distrikt. Die Fotos vermitteln eine Vorstellung vom ökonomischen und gesellschaftlichen Gefüge in der unmittelbaren Umgebung der Galeriebesucher. Natürlich stammten die Nadeln auf der Lower East Side nicht von Puertorikanern. Puertorikaner und Schwarze (Harlem ist so gut wie nicht vertreten) beteiligen sich nicht an einer Kunstszenarie, die offensichtlich die mittleren und oberen Einkommensschichten der Gesellschaft und ihre abgefallenen Kinder beherrschen. Ich überlasse es Ihnen, wie Sie diese Situation bewerten. Sie setzen die Arbeit fort, indem Sie aus den angebotenen Informationen Ihre eigenen Schlüsse ziehen.

Dieses Interview fand statt, ehe das Guggenheim Museum die Ausstellung Hans Haackes absagte.

Veröffentlicht im Mai 1971 in ›Arts Magazine‹. Das Interview wurde zwischen Dezember 1970 und Februar 1971 aufgezeichnet und redigiert.

2/120

Hans Haacke

WERKMONOGRAPHIE

Einleitung von Edward F. Fry

Verlag M. DuMont Schauberg

Hans Haacke

WIRTSCHAFTSRECHENWEISE



Übersetzung aus dem Englischen
Dr. Wilhelm Höck, München

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck verboten
© 1972 by Edward F. Fry und H. Haacke
Druck: Druckerei Gebr. Rasch & Co., Bramsche

Printed in Germany ISBN 3-7701-0643-1