



JANUS HAAGKE

Werkmonographie

Einleitung von Edward F. Fry

DuMont
Kunst ↔ Praxis

Hans Haacke

Hans Haacke

WERKMONOGRAPHIE

Einleitung von Edward F. Fry

Verlag M. DuMont Schauberg

(CUD)

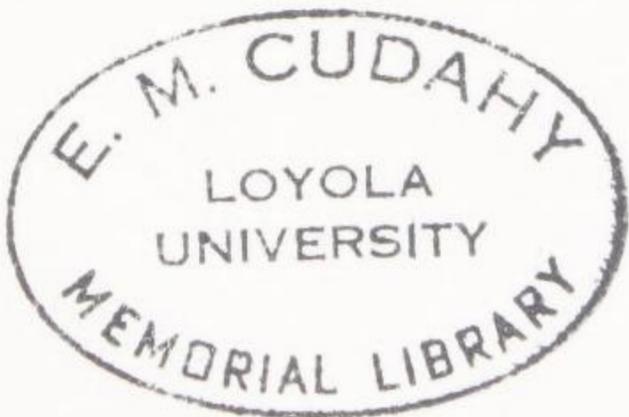
N

6888

H22

F7915

WITHDRAWN



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

Inhalt

Vorwort	7
1 Edward F. Fry	
Hans Haacke – Realzeitsysteme	8
2 Hans Haacke	
Essays, Texte, Interviews von 1962–1971	23
Aufsätze von 1962–1965 23 / Interview von Jack Burnham mit Hans Haacke 26 / Aufsätze von 1967–1968 31 / Vorbemerkung zu einem ausgearbeiteten Vortrag auf der Jahrestagung des Intersocietal Color Council im Frühjahr 1968, New York 35 / Vortrag auf der Jahrestagung des Intersocietal Color Council im Frühjahr 1968, New York 36 / Aufsätze von 1969 bis 1970 46 / Interview von Jeanne Siegel mit Hans Haacke 47	
3 Dokumentation zur Absetzung der Hans Haacke-Ausstellung im Guggenheim Museum, New York	55
Chronologie der Ereignisse 55 / Erklärung von Hans Haacke zur Absage seiner Ausstellung im Guggenheim Museum, New York 56 / Brief von Mr. Messer an Hans Haacke 58 / Artikel I, Ziele, Abschnitt I aus den Satzungen der Solomon R. Guggenheim Fondation (and Museum) 59 / Hans Haacke: Provisorische Bemerkungen zur Absage meiner Ausstellung im Guggenheim Museum, New York 60 / Aus einer Erklärung von Edward F. Fry 70 / Künstler Boykott des Guggenheim Museums 71	
Lebensdaten	74
Abbildungsverzeichnis	75
Ausstellungen	77
Bibliographie	78

Für Bibela und B

Für die Hilfe bei Fragen zur Dokumentation und andere sachliche Assistenz möchte ich Willoughby Sharp und Otto Piene danken; für unschätzbaren Beistand, Diskussionen, Ideenbeiträge und Beobachtungen fühle ich mich besonders Miss Bitite Vinklers und J. W. Burnham verpflichtet; und für ihre unerschöpfliche Mitarbeit und Geduld in jeglicher Hinsicht danke ich am meisten Hans Haacke und seiner Frau.

E. F. F.

Vorwort

Das Material dieses Buches war ursprünglich von Edward Fry für den Katalog der Haacke-Ausstellung im Guggenheim Museum in New York vorbereitet worden. Diese Ausstellung wurde am 1. April 1971, vier Wochen vor ihrer geplanten Eröffnung abgesagt, weil der Künstler nicht bereit war, drei umfangreiche neue Arbeiten sozialpolitischen Charakters zurückzuziehen. Der Druck des Katalogs wurde ebenfalls gestoppt. Edward Fry, der als Associate Curator des Museums die Ausstellung organisiert hatte, wurde fristlos entlassen, weil er Haackes Arbeiten öffentlich verteidigt hatte.

Die vorliegende Veröffentlichung umfaßt einen die neueste Entwicklung berücksichtigenden Essay zu Hans Haackes Arbeiten von Edward Fry, eine Sammlung von Aufsätzen des Künstlers und Interviews mit ihm, ausführliche biographische und bibliographische Daten, Abbildungen sowie eine Dokumentation zur Absetzung der Ausstellung im Guggenheim Museum.

1 Hans Haacke - Realzeitsysteme

Edward F. Fry

Zu den vielen Fragen, die Hans Haackes Arbeiten mit beunruhigender, doch erfrischender Klarheit stellen, gehören: die künstlerischen Darstellungsebenen; die möglichen Beziehungen zwischen Kunst, Natur und Wissenschaft; die Erweiterung von Duchamps Prinzipien bezüglich des formalen Objekts; die gegenwärtige Brauchbarkeit von Symbol und Metapher in der Kunst; die möglichen Stile des konzeptuellen Denkens; die Merkmale und Spielarten von Systemen, einschließlich ihrer ästhetischen und darstellenden Eigenschaften; und der Bezug von Systemkunst zu politischen und sozialen Verhältnissen. Haacke besitzt die ungewöhnliche Begabung, solche Fragen in Arbeiten und Situationen von fast mathematischer Eleganz und Knappheit aufzuwerfen. Als Konsequenz seiner Bemühungen erweiterte er, wie jeder bedeutende Künstler, die Grenzen der Kunst und erzwang die Überprüfung sowohl der bisherigen Kunst wie der Kunsttheorie.

In Deutschland geboren (1936) und aufgewachsen, begann Haacke seine Entwicklung als Maler und Druckgraphiker. 1960 beherrschte er bereits einen malerischen und graphischen Stil, der figurative Darstellung zugunsten einer Farbfeld-Ästhetik verwarf; diese leitete sich in seinem Fall nicht nur vom europäischen Tachismus her, sondern auch aus seiner Reaktion auf die Male-rien Pollocks, Mark Tobey's, Yves Kleins, Piero Dorazio's und Mondrian's in den Perioden von 1914 bis 1918 und von 1942 bis 1944 (Abb. 1, 2).

Ehe er im Herbst 1960 Deutschland verließ und mit einem Stipendium in S. W. Hayters graphische Werkstätte ›Atelier 17‹ in Paris eintrat, war Haacke schon mit den Arbeiten der jungen deutschen Künstler Günter Uecker, Heinz Mack und Otto Piene vertraut geworden, die der in Düsseldorf beheimateten Gruppe Zero angehörten. Haacke stand damals außerdem in Briefwechsel mit Piene und sollte weitere fünf Jahre in Verbindung mit der Gruppe bleiben, an deren Ausstellungen er sich häufig beteiligte. Der Einfluß von Ueckers Nagelreliefs, Macks spiegelnden Reliefs und Pienes Zeichnungen tritt in Haackes Zeichnungen, Graphiken und Konstruktionen von 1961 bis 1962 zutage (Abb. 1, 2, 3). Die Graphiken, die Haacke in Paris und später in Philadelphia und New York anfertigte, sind mit ihren geregelten, häufig in sich strukturierten Rastern erhabener Tupfen – entweder weiß auf weiß oder gelb auf weiß – eine ziemlich direkte Widerspiegelung der von Uecker und Piene

angewandten Raster-Kompositionssysteme. Die Verwendung eines Rasters, mit seinem offenkundigen Bezug zu Haackes vorheriger Beschäftigung mit der Farbfeld-Malerei, zeigt sich unmittelbar in seinen konstruierten Reliefs von 1961/62 (Abb. 4, 5, vgl. auch die Äußerungen des Künstlers S. 24) und in gewissen Wasserkästen von 1962 bis 1964 (Abb. 6–9); doch als Mittel, hierarchische Komposition und Form zu verwerfen, wie auch der Erfahrung intellektuelle Ordnung zu verleihen, erhielt sich das Raster weithin in Haackes künstlerischer Laufbahn.

Während er 1960 und 1961 in Paris war, wurde Haacke vertrauter mit der Arbeit und der Tätigkeit Yves Kleins; doch wie er es später auch beim transzendentalen Mystizismus Pienes, etwa in dessen *Lichtballett* erkennen sollte, waren ihm Kleins Ideen in dieser Phase nur geringfügig von Nutzen und für Haacke zu sehr mit literarischen Werten und romantischen Gesten vermengt.

Die historische Bedeutung von Kleins Beiträgen zum Erbe Duchamps läßt sich jedoch so wenig leugnen wie das Vorbild, das Klein mit der Verwendung von Luft und Wasser für Haackes spätere Arbeiten abgab.

Schon 1961 hatte der Künstler eingesehen, daß er in seiner künftigen Entwicklung den ihm bereits verdächtig gewordenen Romantizismus von Zero und Klein vermeiden müsse. Andererseits lehnte er gleicherweise den pseudo-wissenschaftlichen Populismus ab, der für ihn die Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) kennzeichnete; deren Arbeiten lernte er 1961/62 kennen, und 1962 besuchte er ihre erste New Yorker Ausstellung (L'Instabilité, The Contemporaries Gallery, 27. November – 15. Dezember 1962).

Haacke empfand an diesem Punkt die Notwendigkeit einer strengeren und objektiveren Einstellung der Erfahrung gegenüber, als er sie durch die Gruppe Zero oder durch die Tätigkeit Kleins und seiner Anhänger gewinnen konnte. In dieser Hinsicht war wichtig, daß Haacke in Kontakt mit dem Pariser Bildhauer Takis kam, der als einer der wenigen Europäer in dieser Periode unmittelbaren Gebrauch von wirklichen physikalischen Kräften machte, etwa von Magnetfeldern und elektrischer Energie. (Gleicherweise sollten die windgetriebenen Mobiles Calders und später in den sechziger Jahren diejenigen George Rickeys Haackes Orientierung an realen und verifizierbaren Phänomenen bekräftigen.)

Nachdem er im Herbst 1961 als Fulbright-Stipendiat an der Temple University von Philadelphia in die Vereinigten Staaten gekommen war, arbeitete Haacke sowohl in Philadelphia wie in New York, wohin er 1962 übersiedelte, an Zero-beeinflußten Drucken und Reliefkonstruktionen, die er Ende 1962 in einer Reihe von Ausstellungen zeigte. Noch in Philadelphia lernte Haacke auch den Künstler und Theoretiker J. W. Burnham kennen; mit ihm zusammen entwickelte er später ein Systemverständnis von Kunst, das beiden nützlich und wichtig werden sollte.

Die dank Netzhautermüdung initiierte Bewegung in Haackes Graphik und die von seinen Spiegelreliefs erzeugte noch stärkere Wahrnehmungs- und Real-

bewegung veranlaßten ihn Ende 1962 in New York, Wasser als Medium aufzugreifen. Nachdem er erfolglos mit Plexiglas als einem Mittel zur Erzeugung kinästhetischer visueller Effekte experimentiert hatte, fertigte Haacke seinen ersten *Tropf-Kasten* an, einen *Rain Tower* (Abb. 6). Die natürliche Schwerkraft auf gleiche Weise verwendend, wie sie sich in einem Stundenglas zeigt, konstruierte er eine Reihe von Etagenböden, jeder nach einem regelmäßigen Raster mit Löchern versehen, durch die Wasser von einer Ebene auf die andere fällt. Der Betrachter dreht die Arbeit um, damit sich der Vorgang wiederholt. So erreichte Haacke in einem einzigen Zug wirkliche Bewegung aufgrund von Naturgesetzen und bezog außerdem den Betrachter unmittelbar durch dessen physische Aktion mit ein. Diese Tropfkästen, von denen der Künstler von 1962 bis 1964 zahlreiche Varianten herstellte, bildeten auch erste Beispiele für Haackes spätere unbedingte Regel, Naturgesetze und Naturerscheinungen analog zur Natur selber zu verwenden, doch zugleich so, daß metaphorische und andere literarische Naturanspielungen vermieden blieben. Statt auf die Natur Bezug zu nehmen, hatte er angefangen, unmittelbar mit der Natur als seinem Medium zu arbeiten.

An eben diesem Punkt wurde er wesentlich von äußeren kunsthistorischen Einflüssen frei, und er folgte allein der aus seiner Arbeit selber abgeleiteten dialektischen Logik von Experiment und Schlußfolgerung. So entwickelten sich seine *Kondensationskästen* (Abb. 9–11, Darlegungen S. 50) unmittelbar aus seinen Beobachtungen an den Tropf-Kästen. Der Anfang 1963 in New York hergestellte erste Kondensationskasten war eine weit größere Erfindung, als Haacke zunächst erkannte, obwohl er sich, ehe er New York verließ und nach Deutschland zurückkehrte, bewußt war, einen bedeutsamen Bruch nicht nur mit seinen eigenen vorherigen Arbeiten, sondern auch mit der ganzen bisherigen Geschichte der Kunst vollzogen zu haben. Haackes Kondensationskästen gehören zu den ersten Beispielen des realzeitlichen offenen Systems als eines Kunstwerkes.

Ein realzeitliches System ist jede Erscheinung, die bei ihrem Stattfinden beobachtbar ist; ein offenes System unterscheidet sich dadurch von einem geschlossenen, daß es auf Informationen und Energie von außerhalb reagieren kann, während ein geschlossenes System das nicht tut. Haacke wurde sich erst später in den sechziger Jahren des Systemansatzes in seiner eigenen Arbeit bewußt – teilweise dank seiner Beziehung zu J. W. Burnham.

Yves Kleins berühmte Fahrt von Paris nach Nizza mit einem auf dem Autodach befestigten Gemälde ist ein unmittelbarer Vorläufer von Haackes Kondensationskästen, allerdings mit einem wichtigen Unterschied. Die Auswirkungen von Wind, Sonne und Regen auf Kleins Bild lassen sich ebenso als Protokoll eines realzeitlichen Systems bezeichnen wie das nach Duchamps Anweisungen vors Fenster gehängte Geometriebuch. In beiden Fällen hat man freilich die Aufzeichnung eines realzeitlichen Systems vor sich, nicht das gegenwärtig funktionierende System selber; und in beiden Fällen ist das protokollierte System das Ergebnis eines willkürlichen Vorgehens, aber nicht,

wie bei Haacke, ein Versuch, das Wesen der physikalischen Welt zu demonstrieren.

Indem er die Bedingungen herstellte, unter denen Wasser in Reaktion auf Lichtwechsel, Temperaturveränderungen und Luftströmungen in der Umgebung verdunsten und kondensieren kann, setzte der Künstler letzten Endes seinen Namen unter eine universale Naturerscheinung, sonderte sie aus, gestattete ihr aber dennoch, normal zu funktionieren – unabhängig von weiteren menschlichen Eingriffen und kraft ihrer eigenen Existenz. Die Wetterkästen, wie Haacke sie zutreffend nannte, erweiterten damit Duchamps Prinzip des Ready-made auf den zumindest potentiellen Einschluß sämtlicher realer Weltphänomene: alles ein Resultat dessen, was der Künstler auswählen mag, um »etwas Natürliches zu artikulieren« (vgl. Darlegung S. 24). Der Unterschied zwischen Haackes Anwendung von Phänomenen und Duchamps Ready-mades liegt darin, daß Haackes Phänomene eine doppelte Identität bewahren: vom Künstler einmal abgesondert und 'signiert', behalten sie dennoch ihre ursprünglichen Funktionen, während Duchamps Objekte ihre originelle Funktion verlieren, nachdem sie in einen ästhetischen Zusammenhang gebracht sind. (Obwohl Haacke schon 1961 in Philadelphia Duchamps Œuvre sah, erkannte er nicht vor 1966/67 die Beziehungen seiner eigenen Systeme zu den Ready-mades.) In der Tat gelangen Haackes Systeme nur deshalb in den Bereich der Kunst, weil sie als Darstellungen von Weltaspekten fungieren – indem sie diese Aspekte selber sind – und weil es Haacke darum geht, sie in einem künstlerischen Zusammenhang vorzuführen.

Ehe er im Herbst 1963 nach Deutschland zurückkehrte, hatte Haacke Interesse für die Eigenschaften von Luft und Luftströmungen gefaßt und erkannt, daß man sich auf vielerlei Weise beiden unter demselben Gesichtswinkel nähern könne. Von Ende 1963 bis 1966 – als er schon wieder in New York war – arbeitete Haacke gleichzeitig an Situationen mit Luft und Flüssigkeiten. Er hängte eine Feder an einem Bindfaden auf und ließ sie auf die damit nachgewiesenen Luftströmungen reagieren (Abb. 19); er kombinierte Luft und Wasser bei der Erzeugung von Seifenblasen (Abb. 22); und er fertigte zahlreiche Arbeiten mit eingeschlossenen Flüssigkeiten an, wobei stets die Mitwirkung des Betrachters vonnöten war, um sie zu aktivieren (Abb. 16–18). Bei einigen Arbeiten werden zwei Flüssigkeiten von unterschiedlichem spezifischen Gewicht gezwungen, ihre relative Lage zu wechseln (Abb. 12–15). Bei anderen löst das Eingreifen des Betrachters Bewegungen von verschiedener Geschwindigkeit je nach Art der betreffenden Arbeit aus (Abb. 16–18). Doch in allen Fällen nutzte Haacke Naturgesetze und bezog, wie bei den Tropfkästen, den Betrachter unmittelbar in das Funktionieren der Arbeit ein.

Die Experimente mit Luft, an denen Haacke gleichzeitig mit den vorhergegangenen Projekten arbeitete, begannen ihn zwei Jahre früher in Paris zu beschäftigen, als ihn Yves Kleins immaterieller und nicht-objektorientierter Ansatz der Kunsterzeugung trotz des damit verbundenen Romantizismus tief beeindruckte. (1958 hatte Klein mehrere Arbeiten geplant, die Luft, Klima und ein

romantisches Konzept einer zukünftigen Architektur kombinieren sollten.) Haacke hatte aus New York einen Gummi-Wetterballon mitgebracht und konnte ihn und weitere Ballons bald auf einem immateriellen Luftstrom in der Schwebelage halten (Abb. 25, 28). Indem er die gleiche Quelle eines gerichteten Luftstroms verwendete – einen motorgetriebenen Ventilator –, stellte er noch andere Situationen instabiler Gleichgewichte her, darunter eine von einem Luftstrom vertikal nach oben gehaltene Seidenbahn (Abb. 20; vgl. Abb. 21). Bei späteren Fassungen dieser Ideen verwendete er einen kleinen Fallschirm statt eines Ballons (Abb. 27); und eine letzte Konsequenz dieser Arbeiten war sein Freiluftprojekt mit einer langen Reihe heliumgefüllter Ballons, die, von einem Gas leichter als Luft getragen, trotzdem ebenso auf die herrschenden Winde reagierten wie die von dem Luftstrom über einem Ventilator getragenen Kugeln. (Abb. 29); freilich mit dem wichtigen Unterschied, daß sich bei einem weniger strukturierten natürlichen Rahmen die Ballonfolge in einem breiteren und weniger vorhersehbaren Verhaltensspektrum bewegte. Zwei weitere Experimente mit luftgefüllten Beuteln im Jahr 1964 (Abb. 23, 24) gipfelten in einem der befriedigendsten Luftprojekte Haackes aus dieser Periode, dem *Blue Sail* von 1965 (Abb. 26), bei dem der Bereich unvorhersehbarer Bewegungen innerhalb einer vorbereiteten Situation weit über seine bisherigen Arbeiten unter Verwendung von Luftströmungen hinausging. Eine letzte Erweiterung seiner Beschäftigung mit Wind und Stoff bildeten die beiden Fassungen von *Narrow White Flow* 1967/68 (Abb. 30); dabei wurde die Unvorhersehbarkeit einer Bewegung in einem zyklisch strukturierten Kontext auf eine Situation übertragen, in der eine auf dem Boden liegende Seidenbahn auf Luftströmungen reagiert, die horizontal unter ihr durchlaufen. Eine in genauer Parallele zu *Narrow White Flow* konzipierte Arbeit mit einem anderen (elektrischen) Komplex physikalischer Verhältnisse zur Erzielung des gleichen zyklischen Effekts war Haackes *High Voltage Discharge-Traveling* von 1968 (Abb. 32).

1965 kam es zu zwei bedeutsamen Ereignissen in Haackes Entwicklung, die von fortdauernder Wirkung sein sollten. Das erste war seine Beteiligung an der großen Amsterdamer Ausstellung ›Nul‹, mit ihrer Zusammenfassung all jener Künstler, die auf Gebieten jenseits einer formalistischen, objektorientierten Kunst gearbeitet hatten. Unter den hier Vertretenen befanden sich Angehörige der japanischen Gutai-Gruppe aus Osaka, die bereits seit den fünfziger Jahren reales Material wie Wasser, Wind und Erde verwendet hatten; europäische Anhänger der Gruppe Zero; und andere, wie Fontana und George Rickey, deren Kunstauffassung mit den nachformalistischen, nachobjekthaften und naturorientierten Idealen der Gruppe Zero übereinstimmte. Es war die erste, und zweifellos letzte, Gelegenheit, bei der es zu einem derartigen Zusammentreffen kam, und es markiert vermutlich den Höhepunkt von Zero sowohl als Bewegung wie als Ästhetik.

Etwas später im Jahr 1965 war eine weitere Zero-Veranstaltung vorgesehen, doch praktische Schwierigkeiten verhinderten leider ihr Zustandekommen.

men. Es handelte sich um ›Zero on Sea‹, ein Ereignisfestival, das auf dem Pier und am Strand von Scheveningen in Holland stattfinden sollte. In einem Brief an die Organisatoren vom 18. August 1965 führte Haacke eine Reihe von Projekten auf, darunter das Aussetzen von tausend Flaschen mit der einfachen Flaschenpost ›Zero‹ im Meer; ein auf dem Meer treibender Ballon von zehn Meter Durchmesser (der den Gezeiten und dem Wind folgen konnte); die Konstruktion einer Boje; die Anfertigung eines pumpengetriebenen Wassergeisers; die Anordnung von zwei Wasserstrahlen in der Weise, daß sie aufeinandertrafen; und als wichtigstes ein Vorschlag für eine lebende fliegende Skulptur mit Nahrungsmitteln; Mövenscharen werden an einer bestimmten Stelle konzentriert, vielleicht einer schwimmenden Insel. Diese Idee, die Haacke später, 1968, realisierte (Abb. 61), war sein erster Schritt von den physikalischen Systemen, mit denen er sich bislang befaßt hatte, hin zu biologischen Systemen, die zu einem Hauptthema seiner Arbeit in den späten sechziger Jahren wurden.

(In einem Brief vom 28. Februar 1966 an die Organisatoren von ›Zero on Sea‹ machte Haacke zwei weitere Projektvorschläge: 1. man solle Bahnen weißer Fallschirmseide von 45 Zentimeter Breite und 18 Meter Länge mit Schnüren an Fahnenmasten auf dem Pier anbringen; 2. man solle einen 40 Meter langen, heliumgefüllten, mit einem 10 Meter langen Seil verankerten Polyäthylensack über dem Strand oder dem Meer schweben lassen.)

Haacke wandte sich bei seiner Rückkehr nach New York Ende 1965 jedoch nicht sofort biologischen Systemen zu. Sein unmittelbar nächstes, 1966 konzipiertes und zwei Jahre später ausgeführtes Projekt war ein vom Betrachter kontrolliertes foto-elektrisches System. (Abb. 31), in dem die Anwesenheit des Zuschauers, wie bei den früheren Tropf- und Flüssigkeitskästen, nötig war, um die Arbeit funktionieren zu lassen: durchschritt man einen fotoelektrischen Strahl, leuchteten an den Wänden eines Raums Glühbirnen je nach den Standpunktkoordinaten des Mitwirkenden im Raum auf.

Ein Hauptakzent lag in Haackes Arbeiten aus der zweiten Hälfte der sechziger Jahre freilich auf meteorologischen Effekten – auf Wärme, Kälte und anderen physikalischen Erscheinungen – die fast sämtlich Wasser und seine Eigenschaften in diesem oder jenem Aggregatzustand als gemeinsamen Nenner hatten. Die meisten dieser späteren Arbeiten lassen sich daher als Ausarbeitungen und Weiterentwicklungen dessen verstehen, was sich aus Haackes früheren Kondensationskästen ergeben hatte. Eine dieser anfänglichen Abweichungen vom Kondensationskasten (1964/65 in Köln) bestand darin, daß Trockeneis ins Innere des Behälters kam, damit dadurch die Kondensation an der Außenseite statt innen ausgelöst wurde. Haacke erkannte, daß eine befriedigendere Anordnung notwendig war, und 1966 konstruierte er in New York seinen *Ice Stick* (Abb. 35), wobei er einen elektrisch betriebenen Kühlaggregaten benutzte. Wie die Kondensationskästen reagiert diese Arbeit auf die Umwelt; je nach der Temperatur und der Feuchtigkeit der Umgebung bildet sich auf dem Stab eine dickere oder dünnere, härtere oder weichere Eis-

schicht. In einer späteren Fassung (Abb. 37) erweiterte Haacke den Kontext dieses offenen Systems und machte es zu einem Untersystem, indem er eine Dampfquelle hinzufügte (Abb. 36), die über eine Distanz hinweg mit der Eisplatte 'kommunizierte', wenn man sie in die Nähe brachte. Eine ausgeklügeltere Fassung dieser symbiotischen Eis-Dampf-Arbeit entstand 1969 (Abb. 38). Der *Floating Ice Ring* von 1970 (Abb. 39) stellt eine weitere Variante des *Ice-Stick*-Prinzips dar: eine Kühlschlange wird in Wasser getaucht; und bildet sich dann entsprechend den Temperatur- und Feuchtigkeitsverhältnissen Eis, so schwimmt der Ring auf dem Wasser. Beim Auftauchen wird das Eis weiß statt transparent, und es reagiert gleichfalls durch Veränderungen in Stärke und Oberflächenstruktur auf die Umgebung.

Am 15. Dezember 1968 lud Haacke Leute auf das Dach seines New Yorker Ateliers ein, so daß sie Zeugen einer Arbeit mit dem Titel *Wind in Water* wurden (Abb. 42, Text S. 46 f.). Die Arbeit bestand in den an diesem Tag herrschenden meteorologischen Verhältnissen, nämlich Schnee, zusammen mit den meteorologischen Aufzeichnungen über den Tag (Abb. 43, Text S. 61). Die zu *Wind in Water: Snow* gewordene Arbeit repräsentierte damit Haackes bisher extremste Erweiterung von Duchamps Prinzip des Ready-made. Der Künstler signierte letzten Endes eine Naturerscheinung, ohne irgendwie in sie eingegriffen zu haben; die einzige Einmischung in Naturvorgänge bestand in ihrer Identifizierung und ihrer Isolierung durch die Wahl eines bestimmten Tags. (Yves Klein hatte 1946 als Junge den blauen Himmel als Kunstwerk signieren wollen.) Eine ähnliche Rahmung von Naturerscheinungen bildete 1970 sein *Recording of Climate in Art Exhibition* (Abb. 44), wobei die Phänomene selber – die unsichtbaren Eigenschaften von Temperatur, Feuchtigkeit und Luftdruck – über eine gewisse Zeit hin protokolliert wurden (Abb. 45). Obwohl auch das, wie die vorangegangenen Arbeiten, ein Ready-made ist, stellt es zugleich ein ungewöhnlich klares Beispiel eines realzeitlichen Systems dar; *Wind in Water: Snow* war als Endergebnis eines realzeitlichen Systems nicht selber ein solches, es sei denn für die Erfahrung der unmittelbaren Beobachter.

Ein Analogon zu den meteorologischen Protokollen von *Wind in Water: Snow* bildet ein Graben, den der Künstler parallel zur Gezeitenlinie auf Coney Island durch den Schnee zog (Abb. 48). Der Graben und seine Fotografie fungieren als Protokoll eines Augenblicks in einer durch Wasser, Gezeiten und Schneeschmelze geschaffenen topographischen realzeitlichen Situation. Eine ähnliche Beziehung von Phänomenen, künstlerischem Eingriff und vergänglicher physischer Protokollierung (fotografisch für Kommunikationszwecke aufbewahrt) besteht auch bei dem *Monument to Beach Pollution* von 1970 (Abb. 70).

Ende 1968 und Anfang 1969 führte Haacke eine Reihe von Arbeiten mit Wasser und Eis aus, bei denen der Künstler in größerem oder geringerem Maß in Naturerscheinungen eingriff. In einigen Fällen schuf er einfach die Voraussetzungen, aufgrund deren sich die Vorgänge des Schmelzens oder

Gefrierens ohne weitere Einmischung abspielen konnten (Abb. 46, 49, 50); in einem anderen Fall beobachtete er lediglich den Ablauf eines Naturgeschehens (Abb. 47). Der Unterschied zwischen diesen beiden Projektarten ist der zwischen einem assisted und einem unassisted Ready-made. Bei diesen wie bei vergleichbaren Beispielen bilden Fotos integrale Bestandteile der Arbeit. Die Arbeiten fungieren stets während einer bestimmten Zeitdauer sowohl als Phänomene wie als Phänomenprotokolle; doch wo dem Phänomen das Gleichgewicht abgeht und es vergänglich (wenn auch wiederholbar) ist, und zwar als es selber und damit auch als sein Protokoll, wird eine Fotografie wesentlich (vgl. Abb. 46, 48).

Auch 1968 und 1969 erforschte Haacke Naturerscheinungen nicht nur an sich als assisted oder unassisted Ready-mades, sondern auch dadurch, daß er meteorologische Erscheinungen mit künstlichen Mitteln simulierte. 1968 entwickelte er einen *Wind Room* (Abb. 51), der – wie die Verwendung von schwebend gehaltenen Ballons oder Stoffbahnen in seinen früheren aerodynamischen Arbeiten (vgl. Abb. 25–28) als auch die Bewegung von Zuschauern seiner fotoelektrischen Koordinaten-Arbeit (Abb. 31) – die Anwesenheit von Personen erforderte, falls die Merkmale einer unsichtbaren Erscheinung wahrnehmbar werden sollten. Außerdem entwarf er in derselben Periode zwei ähnliche Projekte unter Einbeziehung der unsichtbaren Merkmale von Wärme und Kälte. Zwei Arbeiten, die meteorologische Effekte noch unmittelbarer simulierten, waren *Water in Wind* (1968, Abb. 56) und *Weather Cycle Simulation* (1969). Das letztere bildete im Grunde die Vergrößerung zu einem Environment der früheren Kondensationskästen, während das erstere – an sich eine Erinnerung an die Experimente mit Seifenschaum von 1964 (Abb. 22) – in der tatsächlichen Erzeugung von Dunst und Nebel im Freien bestand, die dann den gemeinsamen Auswirkungen von Wind und Wetter ausgesetzt waren. Eine logische Erweiterung von *Water in Wind* bedeutete die im Sommer 1969 an der University of Washington ausgeführte Arbeit, die abermals künstlich erzeugten Nebel einsetzte, doch in einem Kontext, wo die vom Wasser verursachte Versumpfung und die Erosion sich – vergleichbar mit einer Intensivierung des bereits regnerischen Klimas von Seattle – auf die Umgebung auswirkten (Abb. 53).

Obgleich Haacke schon 1965 daran gedacht hatte, biologische Phänomene für seine Arbeiten zu verwenden (vgl. Abb. 61), führte er doch erst 1967 eine Arbeit auf der Grundlage organischen Lebens aus: seinen *Grass Cube* (Abb. 57). Da er zugleich erkannte, daß das Vorhandensein eines geschmackvollen Plexiglaswürfels ein unnötiges Element darstellte, säte er Gras auch auf einem Erdhügel ein. Historische Vorläufer dieser Idee, eines assisted Ready-made, gibt es nicht, ausgenommen einen vereinzelt Fall unter den frühen Arbeiten Robert Rauschenbergs. (Rauschenberg entschloß sich, im September 1953 in der New Yorker Stable Gallery einen gepreßten Erdballen auszustellen, in dem etwas Vogelfutter aufgegangen war. In Paris stellte allerdings 1967 auch der französisch-polnische Bildhauer Piotr Kowalski einen gras-

besäten konischen Erdhaufen her; der Haufen sollte sich langsam mit Motorantrieb drehen, damit die Zentrifugalkraft die Richtung des pflanzlichen Wachstums beeinflusste. Doch weder Rauschenberg noch Kowalski erkannten offenbar die weiteren Möglichkeiten ihrer Experimente, und beide kehrten danach zu irgendwie konventionelleren Medien zurück.) In einer späteren, konischen Fassung (Abb. 58) offenbarte sich die ungleichmäßige Verteilung der Sonnenstrahlen in den unterschiedlichen Wachstumsraten auf den einzelnen Seiten des Konus. Ein weiteres, nie ausgeführtes Projekt (1968) sah vor, ein bestimmtes abgemessenes Stück Land unbegrenzt in unkultiviertem, unberührtem Zustand zu halten und den auftretenden Pflanzenwuchs sich nach Belieben entwickeln zu lassen. Ein noch reineres Beispiel eines unassisted biologischen Ready-made war *Bowery Seeds* (1970, Abb. 59), bei dem der Künstler fotografisch die Pflanzen aus den Flugsamen festhielt, die in einem Fleck Erde auf dem Dach seines Ateliers aufgingen. Haackes fotografische Isolierung eines schlüpfenden Kükens (Abb. 63) stellt noch ein weiteres unassisted biologisches Ready-made dar.

1969 und 1970 tat Haacke einen weiteren Schritt und fing an, biologische Phänomene mit simulierten Klimaverhältnissen zu kombinieren. Im Anschluß an sein Projekt in Seattle (Abb. 53) stellte er in Toronto eine Situation her, in der erheblich gesteigerte Feuchtigkeit das Wachstum der vorhandenen Vegetation veränderte (Abb. 54) – ein Projekt, das er im folgenden Sommer im südfranzösischen St. Paul de Vence wiederholte. Als Variante dieser letzten Arbeit verpflanzte er eine Vegetation in ein anderes Klima und half ihrem Wachstum unter fremden Bedingungen durch feinnebelig versprühtes Wasser nach (Abb. 55).

Weiter mit biologischen Systemen arbeitend, konzentrierte sich Haacke auch auf realzeitliche Systeme wie den gesamten Prozeß des Brütens, Ausschlüpfens und Heranwachsens von Küken (Abb. 62); die Organisation eines Sozialsystems von Ameisen in einer künstlichen Umwelt (Abb. 60); das Protokoll der Reaktionen von Schildkröten auf eine Wiederaufnahme ihres normalen Verhaltens (Abb. 64); und die Tätigkeit einer Waldvegetation fressenden Ziege (Abb. 65). Ebenso freilich, wie sein Ameisenprojekt gleichzeitig ein biologisches und ein soziales System umschloß, kündigte sich Haackes bevorstehende Erforschung menschlicher Systeme an, als er ein komplexes biologisches System nämlich die Geburt seines Sohnes, isolierte (Abb. 71), dem er das besonders zutreffende Duchampsche Wortspiel »Sélavy« als zweiten Vornamen gab.

Beginnend mit einem Projekt von Anfang 1969 erkundete Haacke soziale Systeme, anfänglich unter dem Gesichtspunkt unmittelbarer Informationsübermittlung. Später isolierte er die Nachrichtenübertragungssysteme (Abb. 72) als vorzügliche Beispiele realzeitlicher Systeme innerhalb eines umfassenderen Sozialsystems; bei einer Gelegenheit fiel ein weiteres gesellschaftliches System, eine politische Wahl, mit seiner Übermittlung durch ein realzeitliches Informationssystem zusammen (S. 17).

1. Wahlbeteiligung und Stimmabgabe bei den Bundestagswahlen 1961 und 1965 und den Landtagswahlen vor der Bundestagswahl 1969 nach Bundestagswahlkreisen 1969

Nr.	Wahlkreis	Wahl (E=Erststimmen, Z=Zweitstimmen)	Wohnbevölkerung 1)	Wahlberechtigte	Wähler	Stimmen												Nr. des Wkr.		
						ungültig		gültig		SPD		CDU		FDP		NPD			Sonstige und Parteilose	
	Name		Anzahl	Anzahl	% 2)	Anzahl	%	Anzahl	%	Anzahl	%	Anzahl	%	Anzahl	%	Anzahl	%	Anzahl	%	
noch: Nordrhein-Westfalen (letzte Landtagswahl am 10.7.1966)																				
70	Wuppertal II	BW 61 Z BW 65 E Z LW 66 BW 69 E Z	209 111 211 430 211 430 206 632	155 144 154 759 153 526 147 654	132 603 130 337 107 250 125 828	85,5 84,2 69,9 85,2	3 577 2 612 1 635 1366	2,7 2,0 1,3 1,4	129 026 127 725 128 702 124 462	49 019 57 791 57 215 64 190	38,0 45,2 44,5 49,6	50 259 55 403 53 179 48 653	39,0 43,4 41,3 37,9	23 764 10 637 13 737 9270	18,4 8,3 10,7 7,5	- 964 1 154 3138	- 0,8 0,9 3,1	5 984 2 930 3 417 2394	4,6 2,3 2,7 1,9	70
	MATTHES, KURT (SPD)																			
71	Solingen	BW 61 Z BW 65 E Z LW 66 BW 69 E Z	169 930 174 525 174 525 173 417	127 985 127 729 126 515 122 581	111 599 110 213 91 454 103 950	87,2 86,3 72,3 84,8	3 827 2 255 1 820 1474	3,4 2,0 1,3 1,8	107 772 107 958 108 393 102 476	38 540 48 668 48 004 50 509	35,8 44,5 44,3 47,2	42 915 44 466 42 112 40 309	39,8 41,2 38,9 38,6	17 755 9 170 11 863 7094	16,5 8,5 10,9 8,6	- 924 1 118 2237	- 0,9 1,0 2,7	8 562 4 730 5 296 2892	7,9 4,4 4,9 2,8	71
	KILLAT, ARTHUR (SPD)																			
72	Düsseldorf - Mettmann I	BW 61 Z BW 65 E Z LW 66 BW 69 E Z	155 487 173 702 173 702 180 176	109 213 115 358 116 810 121 048	95 137 101 278 88 866 106 494	87,1 87,8 76,1 88,0	2 567 2 495 1 216 1541	2,7 2,5 1,2 1,1	92 570 98 783 100 062 104 953	36 168 43 851 43 873 50 388	39,1 44,5 43,8 47,3	40 219 45 831 44 009 46 238	43,4 46,4 44,0 38,6	12 521 6 456 9 069 4735	13,5 6,5 9,1 8,6	- 988 1 134 2620	- 1,0 1,1 3,2	3 662 1 547 1 977 1386	4,0 1,6 2,0 1,3	72
	PENSKY, HEINRICH (SPD)																			
73	Düsseldorf - Mettmann II	BW 61 Z BW 65 E Z LW 66 BW 69 E Z	162 359 183 797 183 797 187 901	113 364 121 644 121 947 128 400	99 946 106 780 92 844 112 859	88,2 87,8 76,1 87,9	2 857 2 677 1 366 1 891	2,9 2,5 1,3 1,5	97 089 104 103 105 414 110 968	36 452 45 514 45 727 53 151	37,6 43,7 43,4 47,3	42 435 50 543 46 179 48 871	43,7 48,6 43,8 41,2	13 825 6 442 9 812 4804	14,2 6,2 9,3 8,6	- 1 178 1 431 2969	- 1,1 1,4 3,4	4 377 426 2 265 1583	4,5 0,4 2,1 1,4	73
	NEEMANN, GEORG (SPD)																			
74	Düsseldorf I	BW 61 Z BW 65 E Z LW 66 BW 69 E Z	227 900 217 410 217 410 214 300	162 249 157 124 154 934 146 974	138 035 134 913 112 581 125 914	85,1 85,9 72,7 85,7	3 008 2 031 1 970 1481	2,2 1,5 1,5 1,2	135 027 132 882 132 943 124 433	40 726 49 558 49 572 54 030	30,2 37,3 37,3 43,2	64 160 67 103 63 028 56 513	47,5 50,5 47,4 43,2	25 336 12 068 15 191 9433	18,8 9,1 11,4 8,6	- 2 274 2 607 3648	- 1,7 2,0 3,7	4 805 1 879 2 545 1511	3,6 1,4 1,9 1,2	74
	ARNOLD, DR. GOTTFRIED (CDU)																			
75	Düsseldorf II	BW 61 Z BW 65 E Z LW 66 BW 69 E Z	236 500 235 804 235 804 232 500	168 355 163 540 161 693 153 228	145 939 137 837 114 517 127 637	86,7 84,3 70,8 83,3	3 935 2 744 2 057 2089	2,7 2,0 1,5 1,5	142 004 135 093 135 780 125 598	57 687 65 642 64 947 67 215	40,6 48,6 47,8 51,5	59 330 57 112 55 540 47 755	41,8 42,3 40,9 37,1	18 053 7 914 9 746 5 212	12,7 5,9 7,2 8,6	- 1 678 1 930 3684	- 1,2 1,4 3,4	6 934 2 747 3 617 2 316	4,9 2,0 2,7 1,8	75
	LENDERS, HELMUT (SPD)																			
76	Düsseldorf III	BW 61 Z BW 65 E Z LW 66 BW 69 E Z	238 196 245 192 245 192 241 103	169 488 169 862 169 070 164 303	145 651 144 337 120 098 137 947	85,9 85,0 71,0 84,0	3 551 2 535 2 359 2 323	2,4 1,8 1,6 1,5	142 100 141 802 141 978 135 624	48 327 60 282 59 664 66 823	34,0 42,5 42,0 46,9	66 951 66 706 65 424 57 376	47,1 47,0 46,1 41,1	21 621 10 330 11 949 6 219	15,2 7,7 8,4 8,0	- 1 856 2 185 4041	- 1,3 1,5 3,7	5 201 2 028 2 756 1965	3,7 1,4 1,9 1,4	76
	GÖSSNER, DR. HANFRIED (SPD)																			

1) BW 61 am 6.6.1961 (Volkszählung), BW 65 am 31.12.1965, BW 69 am 31.12.1967, LW in Nordrhein-Westfalen am 31.12.1965. - 2) % der Wahlberechtigten (Wahlbeteiligung).

Wahlresultate, 28. September 1969, vom DPA-Fernschreiber in Statistiken früherer Wahlresultate übertragen. 1969 Die Ergebnisse der Bundestagswahl wurden per DPA-Fernschreiber in der Kunsthalle Düsseldorf empfangen.

En vente à la Librairie de la Fondation Maeght:

"SPIRALE" de Jack Youngerman
"Litographie originale, signée et numérotée,
tiré à 30 exemplaires"
1200 Frs. pièce.

.....
"Feuilles" de Ellsworth Kelly
"Litographie originale, signée et numérotée
tiré à 75 exemplaires"
1200 Frs. pièce

.....
"Le chiffre huit" de Tapiès
eau forte originale en 2 couleurs, signée et numérotée
tiré à 75 exemplaires
1300 Frs. pièce.

.....
"Leku III" de Edouardo Chillida
eau forte originale, signée et numérotée
tiré à ~~50~~ 50 exemplaires
1400 Frs. pièce.

.....
"Poupouse" de Alexander Calder
Litographie originale en 3 couleurs, signée et numérotée
tiré à 75 exemplaires
4000 Frs. pièce.

Zur selben Zeit erweiterte Haacke außerdem den Spielraum seiner Beschäftigung mit menschlichen Sozialsystemen, indem er Abstimmungen und Fragebogen einsetzte, um die soziologischen, politischen und ökonomischen Elemente innerhalb der zeitgenössischen Gesellschaft zu erforschen. Sein erster Versuch von Anfang 1969 war das unausgeführte Projekt eines Fragebogens, den die Besucher der Ausstellung *Art and Technology* in Los Angeles hätten ausfüllen sollen und dessen Resultate im Verlauf der Ausstellung ein Computer hätte analysieren müssen. Im November 1969 jedoch führte Haacke eine Befragung unter den Besuchern seiner New Yorker Einzelausstellung durch. Die Besucher wurden gebeten, ihre Geburtsstätte und ebenso ihren gegenwärtigen Wohnsitz anzugeben, wobei sie in der Galerie angebrachte Karten mit farbigen Nadeln besteckten; bei Abschluß der Ausstellung lieferten die Menge der Nadeln und ihre Verteilung ein Bild der New Yorker Galeriebesucher (Abb. 68, 69).

Im Sommer 1970 veranstaltete Haacke eine weitere Befragung, als er sich an der Ausstellung *Information* im New Yorker Museum of Modern Art beteiligte. Diese Abstimmung befaßte sich mit Fragen der augenblicklichen Politik und ebenso, zumindest indirekt, mit der lang währenden Verbindung zwischen der Familie Rockefeller und dem Museum (Abb. 67). Diese letzte Arbeit verknüpfte eine Musterkollektion öffentlicher Meinung innerhalb eines Kunstmuseums mit dem umfassenderen Sozialsystem der menschlichen Politik samt ihren zahllosen ökonomischen, sozialen und kulturellen Verästelungen. Derartige Systeme, die jedermann einbeziehen, versteht Haacke nicht nur so, daß sie Einzelpersonen in seine Arbeit einfügen, sondern ebenso Systeme, in die der Künstler als Angehöriger der Gesellschaft zurecht eingreifen kann, wie er auch in den Ablauf physikalischer und biologischer Systeme eingriff, um ihre Wirkungsweise vorzuführen (vgl. Text S. 65). Eine Folge dieses Eingreifens und mithin ein integraler Bestandteil von Haackes Projekt war im Fall der MOMA-Abstimmung die Reaktion von Kritikern wie Hilton Kramer und Emily Genauer, die im Namen der hohen Kunst und des Anstands in ihren Besprechungen Haackes Arbeit heftig verurteilten. Noch dramatischer ging es zu, als Haacke vermittelt objektiver und verifizierbarer Kenntnisse in das System der Geschäftspraktiken eingriff, wie sie die angeblich nicht auf Profit bedachte Fondation Maeght übte: am 26. Juli 1970 verlas Haacke in der Fondation die Werte der hier zum Verkauf stehenden Graphiken, einschließlich des Endpreises und der Stückpreise einzelner Künstler, und er streute in seinen Bericht andere Nachrichten ein, die die internationalen Nachrichtendienste an die Nachrichtenzentrale der Lokalzeitung übermittelten. Hier waren wie bei der MOMA-Abstimmung die anschließenden kritischen Reaktionen eine Folge seiner Einmischung und sollten gleicherweise als Bestandteil der Arbeit gelten (S. 18).

Haacke bereitete einen ausführlichen Fragebogen für seine Einzelausstellung im New Yorker Guggenheim Museum vor, die im Mai stattfinden sollte, vom Museum jedoch abgesetzt wurde, als sich der Künstler weigerte, seine

eigenen Arbeiten zu zensieren. Auf der Grundlage eines Fragebogens, den er für die Befragung von Besuchern in der *Software*-Ausstellung des New Yorker Jewish Museum (September bis November 1970) entwickelt hatte, sollte die Guggenheim-Befragung unter freiwilliger Arbeit der Besucher sowohl faktenbezogene demographische Informationen wie Querschnitte durch subjektive Bewertungen aktueller Fragen liefern. Keine dieser beiden Umfragen fand jemals statt.

Im Sommer 1971 legte Haacke jedoch mit Erfolg einen Fragebogen (Copyright Hans Haacke und Milwaukee Art Center) im Milwaukee Art Center vor, wo man einen fachmännisch programmierten Computer verwendete, um die Resultate nach Prozentsätzen und nach den durch Querverweise aufgeschlüsselten sozio-ökonomischen Umständen jener zu analysieren, die den Fragebogen ausfüllten (S. 54).

In den Jahren 1970 und 1971 auf verwandten Gebieten sozialer Systeme arbeitend, demonstrierte Haacke die menschliche Verunreinigung von Stränden (Abb. 70). Ein weiteres Projekt aus der gleichen Zeit bezog einen Hirtenraben ein, dem Haacke beizubringen versuchte, in Reaktion auf die menschliche Stimme zu sagen: »All systems go«. Eine derartige Arbeit mußte damit nicht einfach zu einem biologischen, realzeitlich vorgeführten Ready-made, sondern durch seine Verwendung von menschlicher Sprache, Lernmustern und Informationsgewinnung ebenso zu einem Sozialsystem werden (Abb. 66).

Haackes bislang bedeutsamste Analyse von Sozialsystemen sind seine Untersuchungen über Grundbesitzgesellschaften in New York City, woran er in der zweiten Hälfte des Jahres 1970 zu arbeiten begann. Unter Verwendung verifizierbarer offizieller Unterlagen dokumentierte der Künstler in Form von Fotografien, Tabellen und Stadtplänen die Liegenschafts-Besitzsysteme von zwei der größten privaten Immobilienfirmen in Manhattan. Die größere, Sol Goldman & Alex DiLorenzo, wurde für 360 Anwesen vor allem in der Stadtmitte gegründet (Abb. 75). Der zweite Grundbesitzer, Harry Shapolsky, erwies sich als der größte Slumherr Manhattans mit 150 Grundstücken (Abb. 73) zumal in Harlem und der Lower East Side, wobei Shapolsky ein komplexes System fiktiver oder nomineller Besitztitel von Freunden und Verwandten benutzte (Abb. 74).

Das von Haacke über diese beiden Grundbesitzsysteme vorgelegte Material stammt, wie erwähnt, aus offiziellen Unterlagen; und Details über einzelne Besitztümer in den beiden Systemen wurden inzwischen ausgestellt und veröffentlicht und ebenso im New Yorker CBS-Fernsehen gezeigt. Das Guggenheim Museum freilich verweigerte in Gestalt seines Direktors und gewissen Kuratoren Haacke die Ausstellung dieser Grundbesitzsysteme, falls der Künstler nicht alle wirklichen Informationen über die tatsächlichen Besitzer unterdrückte, weil derartiges Material »Schmutz aufwühle« und keine Kunst sei. Für den Künstler hätte die Unterdrückung dieser Information bedeutet, daß seine Arbeiten nicht mehr verifizierbar waren und nicht als Ready-mades fungieren konnten, womit nicht nur die fundamentalen Prinzipien der beiden

fraglichen Arbeiten verletzt worden wären, sondern auch diejenigen von Haackes ganzem Œuvre. Das Museum setzte daraufhin Haackes Ausstellung einen Monat vor der geplanten Eröffnung ab. Der darauf folgende Sturm umfaßte auch eine Künstlerdemonstration gegen das Museum und dessen Boykott, die Entlassung des Ausstellungskurators, weil er den Künstler öffentlich gegen die Zensur verteidigt hatte, und Dutzende von Artikeln in der amerikanischen und der internationalen Presse (vgl. S. 55 ff.). Wie im Fall der MOMA-Abstimmung wurden die anschließenden öffentlichen Reaktionen auf diesen Vorfall zum Bestandteil der Arbeit, allerdings mit dem Unterschied, daß Haackes Versuch, seine Grundbesitzsysteme im Guggenheim Museum auszustellen, unabsichtlich zum Bestandteil einer neuen Arbeit wurde. Durch sein Eingreifen vermittels der Grundbesitzsysteme konnte der Künstler die Existenz eines weiteren realzeitlichen Systems nachweisen: die Funktionen und praktizierten Werte (die Verteidigung der formalistischen und traditionellen Ästhetik, die Wahrung liberaler politischer Haltungen und der bürgerlichen Schicklichkeit) amerikanischer Kunstinstitutionen innerhalb ihres gesellschaftlichen Kontextes.

Haackes interessanteste Arbeiten verwenden gewöhnlich mehrere simultan funktionierende Systeme. Analysiert man sie genauer, umfaßt jede seiner Arbeiten eine Vielfalt von Systemen, Untersystemen und Zeitskalen – Phänomene, die in verschiedenen Tempi ablaufen. Trotzdem gibt es in seinen Untersuchungsgebieten keine Hierarchie. Obgleich er in der Tat während der letzten zehn Jahre von physikalischen zu biologischen und zu sozialen Systemen gekommen ist, überlagern sich diese Kategorien häufig; und gewöhnlich erhalten seine Arbeiten durch Überlagerungssituationen zwangsläufig ihre stärkste Wirkung. Auch scheut sich Haacke nicht, auf frühere Ideen zurückzugreifen und sie im Sinn ihrer weiteren Implikationen auszuarbeiten. So befaßte er sich 1969, zur Zeit seiner biologischen Projekte, auch mit Eis und Wasser; und mit einer *Cycle* betitelten Arbeit (Abb. 33) stellte er in der Tat eine dramatischere und weniger eingeschränkte Fassung solch früher Skulpturen wie *Trickle Piece* von 1963 (Abb. 7) her. Gleicherweise zögerte Haacke nicht, mit einem 1971 für das Guggenheim Museum vorbereiteten, *Recycling* betitelten Projekt wie auch mit *Circulation* von 1969 (Abb. 34) zu seinen geschlossenen physikalischen Systemen der frühen sechziger Jahre zurückzukehren. Die intellektuelle Beschaffenheit des Rasters, in dem alle Dinge und Vorgänge ihren eigenen Wert besitzen, macht sich damit an dieser Stelle ebenso wie in Haackes ganzer Entwicklung geltend. Nicht einfach ein Phänomen an sich zieht ihn an, auch nicht das System, das sich vielleicht darin verkörpert, noch sind es die intellektuellen, ästhetischen oder sozialen Konsequenzen, die sich daraus ergeben mögen. Eher bildete der Versuch, eine unmittelbare Darstellung der Welt zu erzielen, und zwar aufgrund einer strengen, doch phantasievollen Analyse von verifizierbaren Fakten, den ständigen Antrieb des Künstlers. Mit seiner Suche nach Mitteln, um die unsichtbaren, aber fundamentalen Beziehungen aufzuzeigen, die dem Charakter der Welt zu-

grundeliegen, erscheint Haacke als ein weit gegenständlicherer Künstler denn viele Maler, die zu traditionellen handwerklichen Techniken und akademischen Sujets zurückkehren und damit nur alte Sehgewohnheiten der Oberflächendarstellung repetieren.

Haackes Intentionen wurden während der sechziger Jahre mißverstanden. Nachdem man ihn zunächst Zero zurechnete, zu dem er unbestreitbare Affinitäten hatte, hielt man ihn in der Mitte des Jahrzehnts für einen kinetischen Künstler; anschließend gruppierte man ihn fälschlich in die Conceptual Art und die Process Art ein, deren neue Ideen er vielfach längst vorher und in anderen Zusammenhängen realisiert hatte. Indem er das Erbe Duchamps nutzte, freilich nur, um es für die Zwecke einer immer unmittelbareren Darstellung umzufunktionieren, schließt Haacke eine lange Entwicklung innerhalb der westlichen Kunst und Kultur ab, zu deren Beginn Kunst mit vielfachen anderen menschlichen Tätigkeiten als ein Mittel verknüpft war, um die Lebensrealitäten in dieser Welt zu bewältigen. Am Ende einer modernen Tradition, in der Kunst eine privilegierte, doch spezialisierte und häufig höchst esoterische Funktion zugewiesen bekam, dient der von Haacke dargebotene Zugang zur Realität nicht nur als strenge Kritik der vorangegangenen modernen Kunst, sondern auch dazu, willkürliche Grenzen zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft in unserer Kultur aufzuheben. Haackes Methode der Welt-darstellung bietet überdies eine Alternative zu subjektiven Grenzen, denn er arbeitete beständig darauf hin, das Ego als Führer zum Erfassen von Wirklichkeit auszuschalten. Als Künstler ist er vielleicht noch subversiver als Duchamp, denn Haacke behandelt seine Ready-mades so, daß sie Systeme bleiben, die sich selber darstellen und sich damit nicht der Kunst assimilieren lassen. Damit verletzt er die ihr lange zugeschriebene mythische Funktion eines Puffers zwischen dem Menschen und dem Wesen der Realität. Statt dessen bildet seine Arbeit eine direkte Herausforderung nicht nur für die verhängnisvolle, doch bequeme bürgerliche Trennung der Kunst vom Leben, sondern auch für die verwandte Auffassung, Kunst fungiere als symbolische Umformung und Deutung von Erfahrung. Haackes Welt ist streng materialistisch, nicht symbolisch, doch seine materialistische Auffassung hat so weite Dimensionen und besitzt eine derart klare Logik und Wahrhaftigkeit, daß sie das Niveau einer fast transzendentalen moralischen Kraft erreicht: statt dem Bewußtsein Grenzen zu setzen, bietet er eine neue Freiheit an.

2 Essays, Texte, Interviews von 1962 - 1971

Hans Haacke

Beim Beobachten meiner Spiegel-Objekte, die ich aus poliertem, rostfreien Stahl gemacht habe, stelle ich fest:

Es gibt keinen richtigen und keinen falschen Gesichtspunkt, von dem aus sie zu betrachten wären.

Ihre Umgebung – der Betrachter eingeschlossen – ist ein integrierender Bestandteil von ihnen. Die Umgebung ist ständig an ihrer Kreation beteiligt. Es gibt keinen endgültigen Zustand, die Erscheinungsformen sind unendlich.

Sie überschreiten ihre materiellen Grenzen und werden jeweils limitiert durch die Sichtgrenzen des Raumes, in dem sie sich befinden, der Werkstatt, des Ausstellungsraumes, der Sterne.

Sie führen in unlösbarer Verflechtung miteinander verschiedene Arten von Räumen vor.

Volumen nenne ich den Raum, den sie materiell als luftverdrängende, Widerstand bietende Gegenstände einnehmen. Er ist statisch, meßbar, begrenzt.

Vibration nenne ich den Raum, der bei unscharfer Zusammensicht annähernd gleichartiger Elemente in annähernd regelmäßiger Anordnung und solcher, deren Distanz voneinander so groß ist, daß dem Auge eine scharfe Sicht simultan nicht möglich ist, sich zum Betrachter hin, von ihm weg und parallel zu seinem Gesichtsfeld zu bewegen scheint. Dieser dynamische Raum ist immateriell. Er bewegt sich in nichtmeßbaren Grenzen und kann nur optisch wahrgenommen werden. Diese Eigenschaften gelten für gespiegelte Elemente wie für materiell vorhandene.

Spiegelung erzeugt irrationalen Raum, der sich je nach dem Verhalten der auf ihre visuellen Eigenschaften reduzierten Umwelt verändert oder statisch ist. Obgleich nur optisch wahrnehmbar, kann er doch gemessen werden. Er ist immateriell, von der jeweiligen Sichtweite begrenzt, wird ausschließlich von Lichtstrahlen gebildet.

Die unaufhörliche Kommunikation – Sehen und Gesehenwerden – der Spiegel-Objekte mit der Welt und dem Betrachter, ihre unlösbare Verknüpfung von realem und irrealen Raum, ihre Undeterminiertheit, das ist, was mich fasziniert.

Zwischen den Helligkeiten von Gelb und Weiß besteht nur ein geringer Unterschied. Daher kann es geschehen, daß gelbe Punkte auf einem weißen Grund unter gelbem Licht fast unsichtbar werden. In weißem Licht (Tageslicht) dagegen scheinen sich diese Tupfen, wenn sie entsprechend angeordnet sind, auf den Betrachter zu – oder von ihm wegzubewegen, und möglicherweise bewegen sie sich auch parallel zur weißen Fläche. Ebenso kann es zu Nachbildern kommen. Die weiße Fläche ist völlig ihres Hintergrundcharakters entkleidet; die Tupfen verlieren ihr Eigenleben als graphische und abgrenzende Elemente. Geringe Mengen von Gelb in nicht-kompositioneller Anordnung und der weiße Raum dazwischen erzeugen ein visuell-dynamisches Raumkontinuum ohne Fixpunkt.

Diese Raumerfahrung läßt sich nicht immer augenblicklich machen – zuweilen erfordert sie eine ganze Minute des aufmerksamen Hinsehens. Dann wird das Auge vom Wirbel des bewegten Licht-Raums erfaßt. Es erlebt beständig sich wandelnde Seheindrücke. Die Informationsmenge (um die Terminologie der Kybernetik zu verwenden), die zu Beginn sehr gering erschien, nimmt im Verlauf des optischen Gesprächs stetig zu. Das Verhältnis Betrachter-Punktmuster erweist sich mithin als psychologisches Rückkopplungssystem.

Das erwähnte Punktmuster stellt überhaupt nichts dar. Die Tupfen stehen nicht für einen figurativen, abstrakten, symbolischen oder sonstigen Inhalt ein. Ihr Inhalt ließe sich als dynamischer Zustand bezeichnen, der sich zwischen ihnen und dem Betrachter *ereignet*. Und das ist kein Inhalt der beschrieben würde, sondern einer, der selber handelt; genauer: die Netzhaut läßt ihn als optisch erscheinen.

Welche Assoziationen und Empfindungen der Betrachter während einer solchen 'Vorführung' haben mag, bleibt ihm überlassen. Der *Arrangeur* kann und will keinerlei Grenzen setzen.

New York, 28. Januar 1963, übersetzt aus dem Englischen

- ... etwas machen, das Erfahrungen und Erlebnisse hat, das auf seine Umwelt reagiert, sich verändert, unsolide ist . . .
- ... etwas Undeterminiertes machen, das immer anders aussieht, dessen Gestalt nicht präzise voraussagbar ist . . .
- ... etwas machen, das auf Licht- und Temperaturveränderungen reagiert, das Luftbewegungen unterworfen ist, die Schwerkraft ausnutzt . . .
- ... etwas machen, das der 'Betrachter' in die Hand nimmt, mit dem er spielt und ihm so 'Leben' verleiht . . .
- ... etwas machen, das in der Zeit lebt, den 'Betrachter' Zeit erleben läßt . . .
- ... NATÜRLICHES artikulieren . . .

Wenn Wind in ein leichtes Tuch bläst, flattert es wie eine Fahne, oder es bläht sich auf wie ein Segel, je nach der Art, wie es aufgehängt ist. Richtung und Intensität des Luftstromes bestimmen ebenfalls seine Bewegungen. – Keine dieser Bewegungen bleibt ohne Echo von allen anderen. Ein gemeinsamer Puls geht durch die Membrane. Das Aufblähen auf der einen Seite bewirkt ein Nachgeben auf der anderen Seite. Spannungen treten auf und lösen sich. Das empfindliche Gewebe reagiert auf die geringste Veränderung der Luftverhältnisse.

Von einem leichten Luftzug wird es in sanfte Schwingungen versetzt. Ein starker Luftstrom bläht es bis zum Zerreißen oder zerrt an ihm, so daß es wütend um sich schlägt. Keine Bewegung kann präzise vorausgesagt werden. Zu viele Faktoren sind im Spiel. Das windbewegte Tuch verhält sich wie ein lebendiger Organismus, dessen Teile sich ständig gegenseitig beeinflussen.

Es hängt vom Einfühlungsvermögen und der Geschicklichkeit des Windspielers ab, ob sich dieser Organismus harmonisch entfalten kann. Manipulationen mit den Windquellen und in der Form und Aufhängung des Tuches sind die Mittel, mit denen er dem Wesen seiner Materialien nachspürt. Seine Materialien sind Luft und ein flexibles Gewebe, die Werkzeuge physikalische Gesetze. – Die Sensibilität des Windspielers entscheidet darüber, ob das Gewebe zum Leben erweckt wird und atmet.

Köln, August 1965

Ich habe etwas Wasser in durchsichtige Plastikbehälter einfacher stereometrischer Formen gefüllt und sie versiegelt. Lichteinfall erwärmt das Innere der Kästen. Da die Innentemperatur immer höher ist als die Temperatur ihrer Umgebung, kondensiert das eingeschlossene Wasser. Ein feiner Tropfenschleier beginnt, sich an den Innenwänden zu bilden. Die Tropfen sind anfangs so klein, daß man sie nur aus der Nähe als einzelne Partikel unterscheiden kann. Sie wachsen von Stunde zu Stunde, mehrere kleine schließen sich in einem größeren zusammen. Die Schnelligkeit ihres Wachstums hängt von der Intensität und dem Winkel des Lichteinfalls ab. Auch Luftzug in der Umgebung spielt eine Rolle. Nach Tagesfrist hat sich eine dichte Decke deutlich unterscheidbarer Tropfen gebildet, die alle Licht reflektieren. Bei fortschreitender Kondensation erreichen einzelne Tropfen eine solche Größe, daß ihre Schwere die Adhäsionskräfte überwindet, und sie eine Spur hinterlassend von der Wand herablaufen. Diese Spur beginnt, erneut zuzuwachsen. Nach Wochen hat sich ein vielfältiges Nebeneinander von Laufspuren gebildet, die ihrem jeweiligen Alter entsprechend unterschiedliche Tropfengröße haben. Der Kondensationsprozeß nimmt kein Ende. Die Verhältnisse sind einem lebendigen Organismus vergleichbar, der flexibel auf seine Umwelt reagiert. Die Konstellation der Tropfen ist nicht genau voraussagbar. In statistischen Grenzen verändert sie sich frei. – Ich liebe diese Freiheit.

New York, Oktober 1965

Interview von Jack Burnham mit Hans Haacke

Jack Burnham: Die in den vergangenen ein, zwei Jahren erschienenen Artikel über die gegenwärtigen Erzeugnisse der kinetischen Kunst beriefen sich gewöhnlich auf die mehr als fünfzigjährige Geschichte der Bewegung. Meinst Du, daß ein fundamentaler Unterschied zwischen der kinetischen Kunst dieser Generation und der früherer Generationen besteht?

Hans Haacke: Diese Frage setzt voraus, daß die 'Kinetiker' mehr gemeinsam haben als nur den Umstand, daß sie bewegliche Dinge gemacht haben. Dies aber, meine ich, läßt sich schwer sagen, es sei denn, man wollte sie in eine dieser schönen didaktischen Zwangsjacken stecken, die heute so beliebt sind. Was hat Duchamps Fahrrad-Rad mit Gabos ›Virtuellem Volumen‹ zu tun? Zwischen beiden liegen Welten, und im selben Sinn findet man kaum prinzipielle Ähnlichkeiten etwa zwischen George Riqueys Nadeln und Tinguelys 'absurden' Maschinen. Allgemeine Haltungen der ersten Generation lassen sich auch heute unterscheiden, wenngleich die Arbeiten sehr anders aussehen. So kann man beispielsweise sagen, es gebe Sachen, die ganz allgemein als surrealistisch genannt werden können; andere, die den Ansatz Moholy-Nagys weiterführen, und so fort. Betrachtet man das als wesentlich, dann gibt es wohl keine großen Unterschiede. Andererseits sieht es so aus, als entwickle sich ein genaueres Gespür und Verständnis für Bewegung, für das Wesen der Bewegung: für extrem langsame Veränderung zum Beispiel, für Tempo, Rhythmus, gleichmäßigen Fluß sowie Wandel im zeitlichen Ablauf, für präzise maschinell kontrollierte Bewegung und organische, durch Naturkräfte gespeiste Bewegung. Zufallsverhalten behält viel Beachtung – mehr vermutlich als je zuvor. Der Betrachter ist häufig ein aktiv Mitwirkender und übernimmt die Rolle einer Energiequelle. Und ich glaube, daß man in der ersten Hälfte des Jahrhunderts wenig Gedanken auf Anordnungen verwendete, die auf ihre Umwelt reagierten wie etwa auf Luftströme, Temperatur- und Feuchtigkeitsverhältnisse, auf Licht oder gar die Anwesenheit von Menschen. Das Interesse an mechanischen oder natürlichen Rückkoppelungssystemen scheint neueren Datums zu sein. Nebenbei gesagt, erweckt der Sensationsjournalismus gern den Eindruck, als dienten spektakuläre Beispiele moderner Technologie wie aufsteigende Raketen, Satelliten und so fort als Inspirationsquelle. Dieses Bild paßt auf die Futuristen vor fünfzig Jahren. Es handelte sich damals um einen ziemlich oberflächlichen Bewegungsbegriff, den man selten bei den heutigen 'Kinetikern' findet. Ein weiterer Knüller dieser Art Journalismus ist der Anspruch, der 'kinetic craze' sei das letzte, tollste, neueste 'In', die Kunst des Raumzeitalters, und die 'statischen' Bildhauer hinkten hinterher. Das ist eine grundsätzliche Verwechslung zwischen dem allgemeinen Informationsstand und einer besonderen Situation auf dem Kunstmarkt einerseits und der tatsächlichen Entwicklung der Dinge andererseits. Es gibt eine

Anzahl sehr guter Bildhauer, die keine Verwendung für Bewegung haben, und es wird sie, wie ich annehme, auch weiter geben. Man nehme etwa Bob Morris, die Unveränderlichkeit seiner Arbeiten läßt sich nur mit ägyptischen Pyramiden vergleichen. Der bloße Umstand, daß sich ein Objekt bewegt, ist noch kein Wert an sich.

J. B.: Wie steht es mit Len Lyes rotierenden Formen aus rostfreiem Stahl, die dem nahezukommen scheinen, was Gabo vor mehr als fünfundvierzig Jahren mit seinem ›Virtuellen Volumen‹ machte?

H. H.: Ich glaube nicht, daß das der Fall ist. Gabo versuchte, eine Form erscheinen zu lassen, wie sie die Flügel eines Ventilators oder eines Propellers zustande bringen. Lye ist, vielleicht abgesehen von einigen frühen Arbeiten, an Bewegungsabfolgen, an Anfängen, zeitlichen Höhepunkten, Unterbrechungen, Auslaufeffekten interessiert. Tatsächlich legt er es auf eine Veränderung der betreffenden Bewegungsart an. Die Gestalt interessiert ihn offenbar nicht in erster Linie.

J. B.: Mehrmals hast Du den Gegensatz von *Maschinen* und *natürlichen Systemen* erwähnt. Was verstehst Du darunter?

H. H.: Maschinen üben eine andere zeitliche Wirkung auf Menschen aus, das heißt, sie haben eine andere Wirkung auf das Nervensystem als ein natürlich geregelter Zeitablauf. Sonnenaufgang und Sonnenuntergang, die Gezeiten, fließendes Wasser, Wellenbewegungen und die glitzernden Wasserspiegelungen sind nur einige Beispiele für natürliche Zeitmuster. Der Mensch harmonisiert mit diesem Zeitablauf: sein Atemrhythmus, sein Herzschlag, kurzum die Tätigkeit seines ganzen Körpers und, wie ich meinen möchte, der Fluß seiner Gedanken sind von vergleichbarer Art. Im Gegensatz dazu erzeugt die künstliche Zeitregelung, wie man ihn täglich in allen hochindustrialisierten Gesellschaften erlebt, nervöse Spannungen und trägt vermutlich erheblich zur Krankheit eben dieser gesellschaftlichen Organisationen bei. Pienes Lichtballett mit seinen Hunderten von winzigen Lichtfragmenten, die sich ruhig über den Boden, die Wände und die Decke eines Raums bewegen und damit jede Person in diesem Raum erfassen, kommt der natürlichen Zeitqualität sich verschiebender Sonnenlichtmuster nahe, wie sie durch die Blätter eines Baumes sickern. Er ist offenbar der einzige unter allen Licht-Experimentatoren, der trotz der Verwendung von motorischen und elektronischen Zeiteinteilungsgeräten erstaunlicherweise ein menschliches Zeitmuster hervorbrachte. Einige seiner Arbeiten vermitteln einem das Gefühl der Schwerelosigkeit und der Einbeziehung in die Lichtphänomene, was ich sehr bewundere.

J. B.: Wie wenn kleine Jungen des Nachts auf freiem Feld die Sterne beobachten?

H. H.: Ja, etwas Ähnliches.

J. B.: Nun bezieht eine ganze Reihe kinetischer Arbeiten, einige Deiner eigenen Sachen eingeschlossen, die Verwendung von Maschinen mit ein.

H. H.: Ja, meine Maschinen mögen den Bewegungsanstoß geben, aber sie bewegen natürliche Materialien wie Luft und Wasser. Nimm einen Künstler

wie Tinguely, dessen Maschinen darauf angelegt sind, zerstörerisch und laut zu sein. Da ist das unablässige Rasseln und rhythmische Knallen, das einen zur Raserei bringen kann. Oder Schoeffers ›Kybernetische Stadt‹ im Jewish Museum: es ist ein Alptraum, eine Zukunftsstadt, aus der ich bei der ersten sich bietenden Gelegenheit emigrierte. Versteh mich nicht falsch: ich bewundere Tinguelys Konstruktionen sehr. Er produziert eine glänzende Satire auf die stupiden Bewegungsformen der Hochbahnen, Aufzüge, Preßlufthämmer und Zeitsirenen, denen wir ständig ausgesetzt sind. Eben dieses Einfangen der antihumanen Zeitabfolge des mechanisierten Lebens bildet eines der Hauptthemen in seiner Arbeit. Das gleicht fast einem Exorzismus und es scheint die Besucher seiner Ausstellungen zu erleichtern, daß sie sich amüsieren und lachen können – einige vielleicht mit einem gewissen Unbehagen. Das Gesamttempo meiner Arbeit ist sehr anders. Es hat mehr Bezug zu dem, was Menschen als natürliche Bewegung kennen. Ich habe viele Leute in meinen Ausstellungen beobachtet. Ich war überrascht und glücklich, als ich sah, wie sie sich nach der Betätigung meiner Objekte lockerten.

J. B.: Du bist eben nach mehreren Monaten Lehrtätigkeit an der Westküste zurückgekehrt, und es fiel mir auf, daß Dich mehr als die dortige Kunst die Vielfalt der Fontänen beeindruckte. Was hältst Du von den Möglichkeiten, künftig in Deinen Wasserkonstruktionen Fontänen zu verwenden?

H. H.: Ich beneidete die Leute an der Westküste um die gewaltige Zahl von Aufträgen für Fontänen, die ihnen Gelegenheit verschafft, unbekannte Möglichkeiten des Umgangs mit Wasser zu erkunden. Seit ich mit Flüssigkeiten zu arbeiten begann, frustriert es mich, daß ich keine Chance habe, etwas Offenes, und nicht Eingeschlossenes zu machen. Experimente ohne großen Aufwand lassen sich auf einer primitiven Ebene kaum durchführen. Notwendig sind teure Vorrichtungen und viel Platz, wo man keine Schwierigkeiten bekommt. Es gibt vieles bei der Anwendung der dem Wasser innewohnenden hydrodynamischen Möglichkeiten, was wert wäre, ausprobiert zu werden. Die Wasserspiele des Barock sind schon phantastisch; heute hingegen wissen wir mehr über die Eigenschaften des Wassers, und wir haben vielseitigere Apparaturen. Diese neuen Wasserspiele würden nicht wie Fontänen aussehen. Druck, Oberflächenspannung, spiegelnde und prismatische Eigenschaften sind beispielsweise Variable, mit denen man Dinge machen kann, die nicht an die traditionelle Vorstellung des Springbrunnens erinnern. Derartige monumentale Wasser-*'Skulpturen'* wären wirklich in ihre Umwelt integriert: in Gebäude, Parks, das freie Feld – in gewissem Sinn dem barocken *'Gesamtkunstwerk'* vergleichbar.

J. B.: Ich habe erfahren, daß sich Schoeffler und Piene für das gleiche einsetzen, nämlich für eine umfangreichere und bessere technische Ausbildung künftiger kinetischer Künstler. Was meinst Du dazu?

H. H.: Es ist wohl richtig, die technische Ausbildung in der bildenden Kunst ist heute unzulänglich, doch wann war sie jemals imstande, den Erfordernissen der Avantgarde gerecht zu werden? Viele der heutigen *'Bildhauer'* haben das,

was sie wissen, aus fremden Quellen gelernt, nicht in den Schulen. Dennoch ist es sinnvoll, eine Ausbildung im Umgang mit neuen Materialien wie Kunststoffen und elektronischen Techniken zu befürworten. Eine gewisse grundlegende Physik- und Chemieschulung wäre auch mir zustatten gekommen. Wertvoller noch könnte die Zusammenarbeit mit Ingenieuren sein. Aber lassen wir uns nicht täuschen: alles technische Know-how garantiert nicht das Zustandekommen einer guten Arbeit; ja, es besteht die Gefahr, sich in technischen Mätzchen zu verlieren. Eine weit größere Gefahr freilich wäre die Errichtung einer kinetischen Akademie. Ich habe Angst vor den Tausenden von motorisierten Apparätchen, die vielleicht bald die Schulen verstopfen.

J. B.: Du hast mehrmals betont, daß Du mit den primitivsten mechanischen Geräten auskommen möchtest. Aber ist die Verwendung von ein bißchen Technik nicht das gleiche, wie ein bißchen schwanger zu sein? Besteht nicht der Anreiz, danach ausgeklügeltere technische Vorrichtungen zu benutzen?

H. H.: Unsere Diskussion könnte den Eindruck erweckt haben, ich sei maschinenfeindlich, technogiefeindlich eingestellt. Das bin ich nicht. Ich betrachte technologische Mittel als Werkzeuge, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen. Man soll sie nicht anbeten. Man soll sie benützen. Science-fiction wollen wir Hollywood überlassen. Nur das Ergebnis rechtfertigt die Mittel. Die Frage lautet mit anderen Worten: kann ich mit der zusätzlichen Maschinerie *wesentlich mehr bewirken?*

J. B.: Ich meine die Wasserarbeiten völlig zu verstehen – doch wie steht es mit Deinen Luftprojekten? Wenn Du sie für eine optimale Vorführung ideal anlegen könntest, wie sähen sie dann aus?

H. H.: Ich wünschte, daß alle Maschinen verschwänden und die Segel oder die Ballons oder was immer völlig autonom würden.

J. B.: Etwas, das durch den Wind im Freien zustande kommt?

H. H.: Nicht unbedingt – aber auch das.

J. B.: Vielleicht luftgefüllte Behälter in einem Raum voller verborgener Luftdüsen?

H. H.: Sind die Ballons- oder Luftgebilde richtig ausbalanciert, braucht man nur wenige oder gar keine Düsen. Luft bewegt sich, gleichgültig, wo sie ist. Sie ist hoch empfindlich und trägt leichte Objekte.

J. B.: Wie steht es mit dem Problem der luftgefüllten Gebilde, die alle paar Tage aufzupumpen sind?

H. H.: Es sind keine stabilen Gegenstände mit beständigen Eigenschaften. Sie sind eher Systeme. Sie gleichen Haustieren oder japanischen Bonzaibäumen, die der Pflege bedürfen. Übrigens vermute ich, daß ich früher oder später wirklich etwas mit Pflanzen versuchen werde. Auch meine Vorstellung einer Möven-‘Skulptur’ paßt in diesen Zusammenhang.

J. B.: Wie kannst Du so sehr Großstädter und trotzdem auf nicht-städtische und natürliche Phänomene eingestellt sein? Deine Sachen haben Heiterkeit, doch zugleich eine beunruhigende Präzision, die mehr nach Mies aussieht als Mies selber?

H. H.: Die Präzision ist zunächst einmal durch die Natur des Materials bestimmt: genormte Acryl-Scheiben, Röhren, Kugeln. Diese Formen sind technologisch bedingt. Zugleich jedoch besitzen diese geometrischen Formen eine extrem ursprüngliche Klarheit und Absolutheit: ideale Formen, die sich, wie ich meine, in Übereinstimmung mit der Erscheinungsweise meiner Arbeiten befinden. Das organische Geschehen im Inneren und der geometrisch geformte Behälter steigern sich gegenseitig. Überdies erfüllt eine kompliziertere oder 'interessantere' Form des Behälters keine Funktion, ja sie könnte nur die Bewegung im Inneren verschleiern. Ich glaube, daß ein rationaler, fast positivistischer Ansatz, eine bestimmte Nüchternheit, sich so weit vorantreiben läßt, bis er sich zu etwas sehr Poetischem, Gewichtlosem und Irrationalem entfaltet. Vielleicht hilft das mit, die scheinbar widersprüchliche Beschaffenheit meiner Arbeit zu erklären.

J. B.: In gewissem Sinn versuchst Du, ein kleines Stück Natur zu kontrollieren, vielleicht ein Fragment der Umwelt im Freien.

H. H.: Nicht eigentlich. Ich habe einige Naturphänomene isoliert – gleichgültig, ob sie sich im Freien abspielen oder nicht – und versucht, sie so rein wie möglich zu artikulieren, indem ich mich an ihr eigenes Verhaltensmuster hielt. Ich versuche nicht, sie zu kontrollieren, es sei denn, Du hältst Isolierung für Kontrolle.

J. B.: Kritiker haben die Tendenz bei gewissen Fürsprechern der kinetischen Kunst angegriffen, wichtige wissenschaftliche Theorien mit den Vorgängen parallel zu setzen, die sich gleichzeitig in den Bewegungskünsten abspielen. Meinst Du, daß solche Parallelen unberechtigt sind?

H. H.: Ich müßte ein Wissenschaftler mit genauem Verständnis dieser Theorien sein, um die Frage beantworten zu können. Das bin ich offenkundig nicht. Dennoch bin ich mir einer Sache gewiß: die Art von Objekten und sich wandelnden Beziehungen, über die wir hier sprechen, ist nicht als Illustration oder Modell für zeitgenössische wissenschaftliche Theorien gedacht, seien sie nun bedeutsam oder nicht. Man muß kein Wissenschaftler sein, um sich der Tatsache bewußt zu werden, daß es nichts Feststehendes gibt, daß der Status quo nur ein Wunschgedanke schlechter Politiker sein kann. Alles, wirklich alles ist im Fluß. Es gibt nichts außerhalb der Zeit.

J. B.: Betrachtest Du Deine Kunst als ein Spiel zum Mitmachen?

H. H.: Eine Anzahl der Dinge, die ich gemacht habe, verlangt die Mitwirkung des Betrachters. Andernfalls sind sie tot. Ich habe diese physische Beteiligung gern. Sie schafft eine Interdependenz zwischen Beschauer und Objekt. Bei größeren Stücken, die keine Handhabung gestatten, möchte ich Fotozellen verwenden, um diese enge Beziehung zu erhalten. Doch wie Du weißt, habe ich auch Dinge gemacht, die sich unabhängig vom Beschauer verändern, indem sie auf ihre Umwelt reagieren.

J. B.: Vielleicht versuchst Du die Vorgeschichte der Kunst zu erreichen?

H. H.: Ich weiß nicht genau, was Du darunter verstehst. Oscar Wilde sagte, daß das Leben mehr die Kunst imitiere als die Kunst das Leben. Mit anderen

Worten: Kunst ist die Weise, wie wir zu einer bestimmten Zeit die Realität betrachten. Ein Beispiel: bis zu den Impressionisten erlebten die Menschen das Licht nicht so, wie wir es jetzt erleben. Und seither hat sich unsere Wahrnehmung des Lichts noch mehr erweitert.

J. B.: Falls Du Dir ein ideales Kunst-Environment eigener Machart vorstellen könntest: wie sähe es aus?

H. H.: Das heißt, von Utopia sprechen. Es wäre von gewaltigen Ausmaßen.

J. B.: Eine Art Philip-Johnson-Glashaus mit einem hermetisch abgeschlossenen Wetter-Environment im Inneren?

H. H.: Ich glaube nicht. Ich zöge etwas Unbegrenztes vor, etwas wie den Ozean, die Wüste, den Grand Canyon, oder gar etwas von interstellaren Proportionen.

J. B.: Eben ein Stück Wetter-'Happening', das wie eine Wolke durch den Raum schwebt. Vielleicht wie die Farbbereiche in einem Rothko-Bild?

H. H.: Vermutlich.

J. B.: Ich meine, das haben wir bereits; es heißt Regen, Hagel, Nebel und so fort.

H. H.: Ich dachte daran, den Regen, das Meer, den Nebel und so weiter zu signieren, wie Duchamp einen Flaschenständer signierte oder Yves Klein den 27. November 1960 als weltweites ›Théâtre du Vide‹ ausrief. Doch dann zögerte ich und fragte mich, ob die Isolierung, die Vorführung in einem bestimmten, begrenzten Gebiet, eine Entfremdung vom Normalen unerlässlich sei. Es ist eine sehr schwierige Frage. Sie läuft letzten Endes auf eine Definition von »Kunst« hinaus, und ich weiß nicht, was das ist: »Kunst«.

Interview vom Juni 1966. Veröffentlicht in ›Tri-Quarterly‹, Ergänzungsnummer 1, Frühjahr 1967. Northwestern University Press, Evanston, I 11.

Beim Reden über Natur denkt man zumeist nur im Sinn von Bäumen, Bergen, blauem Himmel und so fort, nicht aber an die grundlegenden Organisationskräfte und -muster. Und man erkennt nicht unmittelbar, daß eben diese Bedingungen die Grundlage aller technologischen Errungenschaften sind. Ein Flugzeug ist denselben aerodynamischen Gesetzen unterworfen wie eine Möve. Man ist offenbar so sehr daran gewöhnt, mehr auf die äußere Erscheinung von Naturphänomenen zu achten und sie in herzbewegender, romantischer Manier zu deuten, daß man es versäumt, die erscheinungsbildenden physikalischen Gesetze wahrzunehmen.

Das Etikett 'Kinetische Kunst' wird weithin so gebraucht, als seien eine Schule, ein Stil, ein Trend, eine Mode oder eine 'Bewegung' mit eindeutigen Merkmalen klar erkennbar. Ich finde dieses Etikett fragwürdig, denn ich bezweifle die verkündete gemeinsame Basis aller Beispiele von sogenannter 'Kinetischer Kunst'. Der einzige gemeinsame Nenner wäre selbstverständlich, daß sich etwas bewegt. Dies ist meiner Überzeugung nach eine äußerst dürftige verbindende Eigenschaft. Nach einem derart oberflächlichen Verständnis gehörten Rauschenbergs ›Revolvers‹ zur selben Kategorie wie Len Lyes ›Flip and Two Sisters‹, im Gegensatz beispielsweise zu den Arbeiten Jasper Johns. Wie irreführend das ist, leuchtet ein. Es gibt vielfältige Grade, Bewegung in eine dreidimensionale Arbeit einzubeziehen: so könnte die Bewegung ein zusätzlicher Faktor sein oder ihr eigentliches Wesen ausmachen. Im zweiten Fall dürfte eine sorgfältige Prüfung wohl zeigen, daß es nicht nur viele verschiedene Bewegungstypen gibt, sondern auch zahlreiche und oft widersprüchliche Gründe für die Inangriffnahme nicht-statischer Arbeiten. Daher wäre es aufschlußreicher (aber es forderte auf Seiten der Klassifizierenden auch größere Einsicht), Beziehungen anderer Art herzustellen. Dies könnte deutlich werden lassen, daß gewisse 'kinetische' Arbeiten mehr mit statischen Objekten zu tun haben als mit anderen 'kinetischen' Arbeiten, und umgekehrt.

New York, September 1967, übersetzt aus dem Englischen

Der Begriff der *Systeme* findet weithin in den Natur- und Sozialwissenschaften und in verschiedenen komplexen Technologien Verwendung. Vermutlich war es der Künstler und Autor Jack Burnham, der als erster den (nicht mit 'Systematik' zu verwechselnden) Terminus für die visuellen Künste vorschlug. Durch seine Verwendung suchte Burnham gewisse dreidimensionale Situationen zu unterscheiden, die irrtümlich als 'Skulpturen' etikettiert wurden.

Ganz allgemein wird ein System als Gruppierung von Elementen im Hinblick auf einen umgreifenden Plan und eine bestimmte Absicht definiert. Diese Elemente oder Komponenten wirken so zusammen, daß sie ein gemeinsames Ziel erreichen. Die Elemente voneinander zu trennen, bedeutete die Zerstörung des Systems. Außerhalb des Gesamtzusammenhangs erfüllen die Elemente keine Aufgabe. Natürlich gelten diese Voraussetzungen auch für jedes gute Bild, jede Plastik und Architektur oder für eine ähnlich komplexe, doch statisch-visuelle Gegebenheit. Der ursprüngliche Gebrauch des Terminus in den Naturwissenschaften dient dem Verständnis für das Verhalten physikalisch voneinander abhängiger Prozesse. Er erklärt Phänomene des stetigen Wandels, der Kreisläufe und des Gleichgewichts. Daher gibt es nach meiner Überzeugung gute Gründe dafür, den Terminus *System* gewissen nicht-statischen 'Skulpturen' vorzubehalten, da es nur in dieser Kategorie zu einer Umsetzung von Energie, Materie oder Information kommt.

Maler und Bildhauer statischer Arbeiten achten sorgsam darauf, daß ihre Erzeugnisse nicht von der Zeit und von Umweltbedingungen beeinflußt werden. Patina gilt nicht als Dokument für die Reaktion von Bronzen auf die Atmosphäre, der sie ausgesetzt sind; ebenso wenig sind das Nachdunkeln und das Kraquelée von Gemälden als Anzeichen für ihre Reaktion auf Umweltbedingungen erwünscht. Obwohl physische Veränderungen auftreten, geht die Absicht dieser Künstler darauf, etwas herzustellen, das sich so wenig wie möglich wandelt. GleichermäÙ rechnet der Betrachter damit, die Arbeit so zu sehen, wie sie unmittelbar nach ihrer Anfertigung aussah.

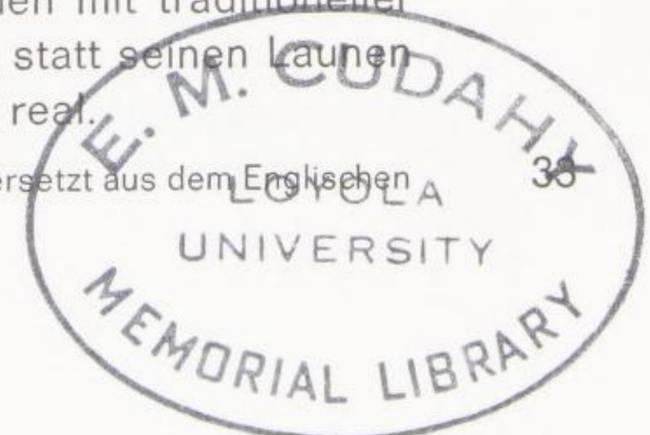
Es werden jedoch Arbeiten mit der ausdrücklichen Absicht hergestellt, daß ihre Komponenten *physikalisch* miteinander kommunizieren und daß das Ganze *physikalisch* mit der Umwelt kommuniziert. Eben dieser Typus von Arbeiten läßt sich nicht als 'Skulptur' klassifizieren, hingegen zutreffend als 'System' beschreiben.

Die physikalische Selbständigkeit eines derartigen Systems übt eine entschiedene Wirkung auf die Beziehung des Betrachters zu der Arbeit aus, nämlich dank ihrer bislang unbekanntem Unabhängigkeit von seinem geistigen Einsatz. Seine Rolle könnte sich auf die einer Quelle physischer Energie bei Arbeiten reduzieren, die auf eine körperliche Mitwirkung des Betrachters hin angelegt sind. Bei diesen sind seine Aktionen – Ziehen, Schieben, Umdrehen und so fort – Bestandteile des Programms. Oder es genügt schon seine bloße Anwesenheit. Es gibt jedoch Systeme, die selbst dann einwandfrei funktionieren, wenn der Beschauer überhaupt nicht gegenwärtig ist, das heißt, ihr Programm arbeitet völlig unabhängig von jedem Beitrag seitens des Beschauers.

Ob die physische Mitwirkung des Betrachters erforderlich ist oder nicht: das Programm des Systems unterliegt keinem Einfluß durch sein Wissen, seine früheren Erfahrungen, seine wahrnehmungspsychologische Reaktion, seine Emotionen oder den Grad seiner Anteilnahme. In der Vergangenheit gewann eine Skulptur oder ein Gemälde nur dank dem Betrachter Bedeutung. Was er in ein Stück Marmor oder Leinwand mit bestimmten Konfigurationen projizierte, lieferte das Programm und machte sie zur 'Aussage'. Ohne seine emotionalen und intellektuellen Reaktionen blieb das Material schlicht Stein und Leinwand. Das Programm des Systems dagegen ist völlig unabhängig von der geistigen Mitwirkung des Betrachters. Es bleibt autonom – selbständig vom Beschauer. Wie das Programm eines Baums nicht von den Gefühlen des Liebespaars in seinem Schatten berührt wird, so berühren die Gefühle und Gedanken des Betrachters das Systemprogramm nicht. Der Beschauer wird zum Zeugen und ist nicht mehr ein um Einfühlung bemühter Resonanzkörper.

Selbstverständlich löst auch ein System im Betrachter einen Strudel subjektiver Projektionen aus. Diese Projektionen lassen sich jedoch relativ zum tatsächlichen Programm des Systems messen. Verglichen mit traditioneller Skulptur, ist es zum Partner des Beschauers geworden, statt seinen Launen unterworfen zu sein. Ein System ist nicht imaginiert; es ist real.

New York, September 1967, übersetzt aus dem Englischen



In der Vorstellung des Publikums und einiger Künstler ist die Grenze zwischen Kunst und Wissenschaft fließend geworden. Die folgenden Entwicklungen trugen zu diesem Zustand bei: die wissenschaftliche Terminologie fand Eingang in den Jargon von Künstlern und Kritikern, und zwar teilweise wegen ihrer Präzision (ungewöhnlich im Kunstgerede) und teilweise deshalb, weil sie einen zeitgenössischen Mystizismus mit einschließt. Man übernahm distanzierte, methodische und analytische Arbeitsgewohnheiten. Eine Abfolge von Arbeiten wird zum Beispiel wie eine Testserie hergestellt. Gewisse Wahrnehmungsphänomene haben wissenschaftliche Erklärungen gefunden. Wissenschaftler wagen sich auf das Gebiet der Kunst vor. Eine wachsende Zahl von Künstlern benötigt Ingenieurstechniken und -vorrichtungen und arbeitet daher mit Ingenieuren zusammen. Die Wissenschaft genießt vermutlich aufgrund ihrer spektakulären Errungenschaften eine allgemeine, naive Hochachtung, und sie fasziniert ebenso durch ihre Klarheit und Präzision. Darüber hinaus ist es offenbar einfach 'in', etwas mit Wissenschaft zu tun zu haben. Diese und eine Menge anderer Faktoren hatten eine erhebliche Verwirrung zur Folge, die selten bei Wissenschaftlern und Technikern Unterstützung findet. Sie hat eher ihren Ursprung in der Öffentlichkeit, wird von der Sensationspresse verbreitet und stammt nicht zuletzt von den Künstlern selber.

Über die Arbeit des Wissenschaftlers herrscht wenig Zweifel. Die Künstler dagegen sind nicht in der glücklichen Lage, ihre Ziele deutlich auszudrücken, und sie können nicht präzise das Gebiet abgrenzen, auf dem sie arbeiten. Eben diese Schwäche trägt zur allgemeinen Konfusion hinsichtlich der Frage bei, was Kunst mit Wissenschaft zu tun habe.

Sicherlich wäre der Versuch, mit Wissenschaftlern zu konkurrieren, für Künstler sinnlos. Darüber hinaus ist es unwahrscheinlich, daß die Aufgabe des Künstlers darin bestehen sollte, die abstrakten Informationen zu illustrieren, die Wissenschaftler durch ihre Forschungen beibringen – ungeachtet allen Gewäschs über das elektronische Zeitalter. Die Anwendung von Ingenieurstechniken bringt keine wissenschaftliche Kunst hervor. Daß der Künstler wissenschaftliche Erkenntnisse verwertet, ist natürlich nicht in sich wissenschaftlicher Natur, da es nicht darauf abzielt, zum Bestand des Wissens beizutragen. Und es ist auch kaum die Aufgabe des Künstlers, die Hörsaaldemonstrationen der Wissenschaft eleganter zu machen.

Worin besteht also angesichts dieser negativen Feststellungen die Beziehung des Künstlers zur Wissenschaft? Es ist die Bewegung mit fundamentalen wissenschaftlichen Gedanken, selbst auf einer dilettantischen Ebene, die beträchtlichen Einfluß auf sein Denken ausübt. Ja, daß er für alle Informationen über seine Umwelt (zu der die Wissenschaft gehört) empfänglich ist, dürfte von beträchtlicher Bedeutung für die ideologische Grundlage seiner Arbeit sein.

Das freilich ist weder überraschend noch neu. Die Künstler der Vergangenheit waren gleichfalls für die Gesamtheit des Wissens in ihrer Zeit aufgeschlossen. Gleichgültig, wie dürftig sie entwickelt war: die Wissenschaft

spielte dabei stets eine wichtige Rolle. Auch war ihnen die Anwendung von Ingenieurstechniken vertraut, zumal den Bildhauern und Architekten. Leonardo da Vinci etwa zeichnete sich durch die Spannweite seiner Tätigkeiten aus, doch stand er darin in seiner Zeit nicht allein. Neben ihm gab es zahlreiche Künstlerkollegen mit einem ähnlichen Interessenumfang. Das Ideal des Renaissance-Intellektuellen bestand ja gerade darin, jemand zu sein, der mit allen Bereichen von Kunst und Wissenschaft vertraut ist. Doch das führte nicht dazu, daß die Arbeit dieser Künstler 'wissenschaftlich' genannt worden wäre. Und es gibt auch keinen Grund dafür, die künstlerischen Arbeiten der heutigen Generation als wissenschaftlich einzustufen, wie sehr sie auch technisch ausgeklügelt sein mögen. Es besteht ein fundamentaler Unterschied in den Zielsetzungen. Was immer Kunst auch sein mag: sie ist nicht Wissenschaft.

New York, September 1967, übersetzt aus dem Englischen

Eine 'Skulptur', die physisch auf ihre Umgebung reagiert, darf nicht mehr als Objekt aufgefaßt werden. Der Umfang der auf sie einwirkenden äußeren Faktoren reicht ebenso wie ihr eigener Aktionsradius über den Raum hinaus, den sie materiell einnimmt. Daher verschmilzt sie mit der Umgebung zu einer Beziehung, die sich besser als ein ›System‹ voneinander abhängiger Prozesse verstehen läßt. Diese Prozesse entwickeln sich ohne die Einfühlung des Beschauers. Er wird zum Zeugen. Ein System ist nicht imaginiert, es ist real.

Aus der Ankündigung und Einladung zu einer Ausstellung in der Howard Wise Gallery vom 13. Januar bis zum 3. Februar 1968. Übersetzt aus dem Englischen.

Vorbemerkung zu einem ausgearbeiteten Vortrag auf der Jahrestagung des Intersocietal Color Council im Frühjahr 1968 in New York

Die Ermordung Dr. Martin Luther Kings veranlaßt mich, meinem Vortrag etwas vorzuschicken.

In der vergangenen Woche beging die westliche Gesellschaft, die sich gern für zivilisiert hält, erneut eine beschämende Tat – ein widerwärtiger Beweis dafür, wie breit die Kluft zwischen der gehätschelten Selbsteinschätzung und der Wirklichkeit ist. Das läuft in einem gut eingefahrenen Gleis ab.

Die in Vietnam begangenen und gutgeheißenen Greuelthaten und der um sich greifende Rassismus sind nur die neuesten ekelhaften Beispiele einer langen Tradition. Kaum eine westliche Nation kann von sich behaupten, keinen Anteil daran zu haben.

Künstler erkennen als Angehörige eben dieser Gesellschaft mit Bitterkeit, wie unangemessen ihr Unterfangen ist, diese Gesellschaft humaner zu machen. Das ist vermutlich in der Tat nicht ihre Aufgabe. Ihr Beruf gibt sich nicht für einen sinnvollen Beitrag her. Abseits stehend, sollten sich Künstler jedoch gegen Versuche der Gesellschaft wehren, ihre Arbeit als willkommenes Feigenblatt für das Versagen bei der Inangriffnahme dringender Fragen zu verwenden. Die Förderung der Künste kann ein ehrenwertes und die Mühe lohnendes Engagement sein, aber sie bedeutet wenig, wenn die eigentliche Grundlage zwischenmenschlicher Beziehungen und das physische Überleben auf dem Spiel stehen. In diesen Fragen ist augenblickliches Handeln vonnöten.

Vortrag auf der Jahrestagung des Intersocietal Color Council im Frühjahr 1968 in New York

Jeder Künstler hat einen anderen Ansatzpunkt, arbeitet nach anderen Annahmen und folgt einer anderen Tradition als Leitfaden aus der Vergangenheit in eine unbekanntere Zukunft. Seine Terminologie ist unklar und häufig so persönlich, daß er Schwierigkeiten mit der sprachlichen Kommunikation hat. Und es ist kaum möglich, zwei Künstler mit demselben Ziel zu finden. Ja, eine gründlichere Prüfung dürfte vermutlich erkennen lassen, daß ihre erklärten Ziele so verschwommen sind, daß sie in einer rationalen Diskussion scheinbar überhaupt keinen Sinn ergeben. Doch trotz all dieser Mängel erfordert das Geschäft des Künstlers, daß er sich auf so gut wie alles einläßt, wie oberflächlich das auch wohl bleiben mag. Er arbeitet nicht nur im Bezug auf einen Weltausschnitt, sondern auf das Weltganze. Bei den besten Künstlern ist die theoretische Grundlage ihrer Arbeit universal umfassend. Dies stellt eine außerordentlich unbescheidene Haltung dar, die aber unumgänglich ist. Man ginge an der Sache vorbei, sagte man, es sei das Geschäft des Künstlers, mit diesem oder jenem Material zu arbeiten und die Ergebnisse der Wahrnehmungspsychologie zu handhaben, und alles übrige solle er anderen Berufen überlassen. Ein solcher Rat rechnet nicht mit der wesentlichen Basis, von der aus er arbeitet, mit der eigentlichen raison d'être seines Produzierens. Er beantwortet nicht die Frage, was und warum überhaupt ein Künstler produzieren solle. Nur ein Einlassen auf die Welt außerhalb seines Ateliers kann eine

solche Antwort liefern. Es geht um die Totalmenge an Information, die ihm Tag um Tag zukommt. Ein Künstler ist kein isoliertes System. Um seinem Beruf gerecht zu werden, hat er ständig mit der Welt um ihn her zu kommunizieren. Theoretisch gibt es für sein Engagement keine Grenzen. Die Beschränkungen sind praktischer Natur: Überfütterung mit Informationen und entsprechende Verdauungsbeschwerden und infolgedessen eine schlappe Produktion.

Eine meiner wesentlichen Voraussetzungen ist die feste Überzeugung, daß die Welt etwas Dynamisches ist, etwas, das sich ständig wandelt, das stets in Bewegung ist und nie einen Status quo zuläßt. Offensichtlich ist ein solches Weltverständnis nichts Neues und im Jahr 1968 auch nicht besonders originell. Vor 2500 Jahren verkündete Heraklit, daß alles im Fluß sei. Im Lauf der Geschichte und bis heute schloß sich ihm eine stattliche Anzahl von Philosophen daran, die, wenn auch mit wechselnden Akzenten, ein ähnlich dynamisches Weltbild hatten. Mit meinem oberflächlichen Verständnis für das heutige wissenschaftliche Denken nehme ich an, daß auch die gegenwärtige Einsicht in die Struktur unseres Universums es als ein dynamisches System ansieht, nicht als ein statisches.

Alle wissenschaftliche und philosophische Lektüre wäre jedoch von geringem Nutzen, bestätigte nicht meine persönliche Erfahrung Tag um Tag die Ergebnisse der maßgeblichen Denker. Andererseits erschienen diese persönlichen Erfahrungen als unzuverlässig, fänden sie nicht bei objektiveren Autoritäten Rückendeckung. Mein Glaube an Veränderung als dominierendes Muster entwickelte sich in der Tat, während ich beobachtete, was um mich herum und mit mir vorging: es war keine Spekulation, sondern die Beobachtung, daß etwas Festes und ein für allemal Unveränderliches überhaupt nicht vorhanden ist. Nichts blieb sich gleich.

Wie jedermann beobachtete ich Lebenszyklen: Geburt, Heranwachsen, Altern und Tod. Ich nahm wahr, wie sich gesellschaftliche Verhältnisse entwickelten: das Verhältnis zwischen mir und meiner Familie, meiner Frau und meinen Freunden. Und wie jedermann konnte ich Veränderungen in größeren Sozialgruppen erkennen: gewaltsame Umstürze ebenso wie die allmähliche Aufgabe einer unhaltbaren Position. Halsstarriges Festhalten an einem Status quo im gesellschaftlichen Leben erweist sich als Selbsttäuschung und ist automatisch zum Scheitern verurteilt. Ich bemerkte auch, wie Politiker oft meinten, Veränderungen in ihrer Politik vertuschen zu müssen, weil ihre Wähler davor zurückscheuten, in eine unbekanntere Zukunft zu blicken, und lieber beim Vertrauten bleiben wollten. Mit der vollen Einsicht, daß sich nichts gleich bleibt, findet man sich offensichtlich nicht leicht ab. Für viele scheint es beängstigend und schwindelerregend zu sein, daß nichts außerhalb der Zeit existiert. Jeder von uns hat sich vermutlich schon bei dem Versuch ertappt, die Dinge festzuhalten und sich einen sturmgeschützten Hafen zu schaffen. Und er fand sich doppelt verwirrt über der Erkenntnis, daß sein Versuch von Anfang an nutzlos war. Es gibt keine Möglichkeit, die Welt anzuhalten und sich davonzustehlen.

Die Einsicht in diesen alles beherrschenden Zustand des Fließens kam mir natürlich nicht über Nacht. Sie entwickelte sich langsam, gewann immer mehr an Stärke und wurde fast zur Besessenheit. Besonders beim Umgang mit anderen Menschen ängstigten und faszinierten mich zugleich die Veränderungen in meinen Beziehungen zu ihnen. Auf weniger persönlicher Ebene fesselte mich zunehmend die Dynamik des politischen Lebens. Ich war nie ein politischer Aktivist. Abgesehen von gelegentlichen wütenden Telegrammen an Politiker und der Beteiligung an nationalen Wahlen blieb ich ein von diesem gewaltigen Machtspiel hypnotisierter Beobachter. Ich wurde zeitungssüchtig.

Wie sich meine Auffassung von der Welt als eines dynamischen Systems allmählich und fast unbemerkt entwickelte, so schlichen sich auch optische Analogien zu einem derartigen dynamischen System wie eine geheime Fünfte Kolonne in meine Malerei und Plastik ein. Gelegentlich traf ich Entscheidungen aus theoretischen Gründen; in anderen Fällen entdeckte ich bei der Analyse dessen, was ich eben abgeschlossen hatte, daß es in die Richtung (optisch) nicht-statischer Arbeiten wies. Praxis und Theorie wechselten sich in der Festlegung des Kurses ab und beeinflussten sich wechselseitig. Wie bei zahlreichen auf anderen Gebieten gefällten Entscheidungen werden solche auf dem Gebiet der bildenden Kunst letztlich weniger mit vollem Bewußtsein getroffen, als mit einer instinktiven Option für diejenige Alternative, die der persönlichen Natur am gemäßesten ist. Es scheint sich um ein höchst subtiles Wechselspiel zwischen heller Wachheit samt Abschätzung der wesentlichen Faktoren und einem fast unbewußten Prozeß der Entscheidungsfindung zu handeln. Erst in der Rückschau vermag ich Kontinuität und eine logische, folgerichtige Entwicklung Schritt um Schritt auszumachen. Und bislang ist es so, daß ich nur eine äußerst vage Vorstellung davon habe, wohin dieser Kurs verläuft. Der einzige Leitfaden bei diesem Einlassen mit dem Unbekannten, ist das, was Kandinsky einmal das *Prinzip der inneren Notwendigkeit* genannt hat.

Die Bilder, die ich um 1958/59 malte, erinnerten an abstrakt-expressionistische und tachistische Verfahren. Sie ließen Spuren von Bewegung erkennen und imitierten das Aussehen schrumpfenden Gewebes, alter Mauern und die Wirkungen langer Verwitterungserscheinungen. Die Leinwand, die Farben und was immer ich hineinmischte konnten natürlich nicht adäquat Bewegung vermitteln. Bestenfalls gelangte ich zu einem überzeugenden Protokoll stattgefunder Bewegung: durch die mehr oder weniger kräftigen Spuren der Werkzeuge, mit denen ich die Leinwand behandelte. Die Verwitterungseffekte waren eine bloße Täuschung des Betrachters. Etwas wurde veranlaßt, älter auszusehen, als es tatsächlich war.

Die Malereien, die sich daran anschlossen, reizten die Netzhaut und schienen daher zu vibrieren: Bewegung wurde abermals durch einen Trick erzeugt. Der Betrachter hatte die Illusion, die Bestandteile des Bildes bewegten sich auf ihn zu, von ihm weg und zuweilen im Kreis. Selbstverständlich geschah

nichts dergleichen wirklich auf der Leinwand. Verläßt man sich jedoch auf die physiologischen Unzulänglichkeiten des menschlichen Auges, um Wahrnehmungsbewegungen zu erzeugen, kommt man zu etwas sehr Unmittelbarem. Die erstarrte Bewegung der vorangegangenen Phase war aufgegeben und an ihre Stelle eine Bewegung getreten, die beim Betrachten des Bildes stattzufinden scheint. Der Betrachter sieht die Leinwand tatsächlich vibrieren. Die Schwingungsintensität, oder eigentlich die Reaktion des Betrachters auf den optischen Reiz, verändert sich mit dem Ablauf der Zeit. Bei diesen Bildern verlagerte sich das Gewicht vom Mimetischen aufs Psychophysische. Aber bei aller Akzentverschiebung waren sie noch immer illusionistisch.

Die aus spiegelndem Material wie Aluminiumfolien, rostfreiem Stahl und Kunststoffen angefertigten Arbeiten von 1961/62 waren vertrauenswürdiger. Das besagt: die Spiegelungen veränderten sich tatsächlich mit dem Winkel des Lichteinfalls und dem Winkel, unter dem der Betrachter darauf blickte. Der Raum, in dem diese spiegelnden Objekte (es sind nicht mehr eigentlich Bilder) ausgestellt wurden, wurde einfach deshalb zu einem Teil von ihnen, weil er sich in ihnen spiegelte. Ja, die Objekte ließen sich überhaupt nicht isoliert betrachten. Ihr Aussehen hing ständig von ihrer Umgebung ab. Es fanden tatsächliche, nicht illusionistische Veränderungen statt: Veränderungen, die sich mit der Kamera festhalten ließen. Indem er über den Raum hinausgriff, den er materiell einnahm, und den Ausstellungsraum mit einbezog, trat der Reflektor in einen Dialog mit seiner Umgebung. Der Betrachter als Element der Umgebung nahm an diesem Dialog teil.

Anfangs waren die spiegelnden Arbeiten ziemlich ebene, an der Wand hängende Tafeln. Später wurden sie zu hohen Reliefs, die bis zu dreißig Zentimeter in den Raum vorsprangen, bis sie sich schließlich als freistehende Skulpturen behaupteten.

Ein Maler ist bei dem, was er auf seine Leinwand bringt, nur durch seine Imagination und durch selbstauferlegte Regeln beschränkt. Solange der Farbkörper, das Bindemittel und die Leinwand es aushalten, kann er jedes physikalische Gesetz mißachten; er kann alles erscheinen lassen, was sich der Mensch erträumen mag. Aus diesem Grund behauptete Leonardo da Vinci, die Malerei sei der Bildhauerei überlegen. Es ist allerdings fast unmöglich, ein Bild zu malen, das nicht mehr oder weniger illusionistisch ist. Gemälden und Wandreliefs geht überdies offenbar eine wesentliche Eigenschaft ab, wie sie Dinge qualifiziert, die sich psychisch als real erfahren lassen. Sie bleiben stets ungreifbare, imaginäre Schemen ohne Körper und taktile Sinnhaftigkeit, und sie halten sich stets hübsch aus dem Weg, so daß man nie Gefahr läuft, über sie zu stolpern. Nie sind sie bereit, einen Standpunkt zu beziehen, sich dem Raum des Betrachters anzuliefern und sich voll seiner Prüfung zu unterziehen. Infolgedessen besteht immer ein Mangel an Glaubwürdigkeit. Enttäuschung über die Ungreifbarkeit der Bilder und den Mangel an physischer Gegenwärtigkeit bewog viele Maler, die Malerei zugunsten dreidimensionaler Arbeiten aufzugeben.

Meine Mutation vom Maler zum Bildhauer folgte daher einem vertrauten Muster. Ohne auf meine eigenen Arbeiten einzugehen, möchte ich in Parenthese hinzufügen, daß die Errungenschaften der Bildhauerei im 20. Jahrhundert hauptsächlich von ehemaligen Malern, nicht von professionellen Bildhauern erzielt wurden. Im Folgenden wird deutlich werden, daß meine Hinwendung zu dreidimensionalen Erzeugnissen auch den Weg zu sich tatsächlich bewegendem Arbeiten eröffnete.

Obwohl sich ihre physische Erscheinung veränderte und eine gleichfalls physische Verbindung mit ihrer Umwelt zustande kam, waren die Spiegelobjekte in sich noch immer statisch: sie reflektierten nur äußere Bewegung. Ein logischer Schritt weiter bestand darin, tatsächliche Bewegung einzuführen. 1963 ersetzte ich ein festes, durchsichtiges und spiegelndes Material durch ein gleichfalls durchsichtiges und spiegelndes, aber flüssiges Medium: ich ersetzte Acryl-Kunststoff durch bewegtes Wasser. Indem ich diesen Schritt tat, schloß ich einen Weg ab, dessen Beginn sich auf meine frühe Akademiemalerei zurückführen läßt. Ich hatte endlich Illusionen und simulierte Bewegungen, Künstlichkeit und Vortäuschungen hinter mir gelassen. Das war kein 'Als ob' mehr, es war einfach 'es' selber: etwas, das tatsächlich stattfand, das sich tatsächlich in der Zeit abspielte. Der Betrachter mußte nicht geködert werden, etwas zu sehen, das sich physisch nicht ereignete. Das war wirklich. Es bezog sich nicht auf irgend etwas, sondern auf das, was es tatsächlich war.

Meine Darstellung könnte den Eindruck erwecken, als sei diese Entwicklung ohne Vorläufer und unbeeinflusst von irgendwem geschehen. Das ist natürlich nicht der Fall. Ich wußte ein wenig über die gut fünfzigjährige Geschichte der bewegten Plastik und fühlte mich besonders durch die Arbeiten und Gedanken von Künstlern bestärkt, die in Verbindung mit der Düsseldorfer Gruppe Zero, den Pariser Nouveaux Réalistes und der Groupe de Recherche d'Art Visuel standen. Ich meine nicht, daß man sich schämen müßte, Teil einer Tradition zu sein. Ja, es ist höchst unwahrscheinlich, nicht einer Tradition anzugehören, Nur Athene schaffte es, voll entwickelt aus dem Haupt des Zeus hervorzugehen.

Die Verwendung physischer Bewegung in der Plastik und die ausschließliche Konzentration darauf haben praktische und weiterhin philosophische Konsequenzen. Die Formenwahl eines traditionellen Bildhauers ist durch gewisse technische Unzulänglichkeiten seines Materials begrenzt; so müssen etwa die Gliedmaßen einer Steinskulptur eine gewisse minimale Dicke aufweisen, damit sie nicht abbrechen. Bestimmte Konfigurationen lassen sich nicht in Bronze oder Kunststoff gießen, andere sind nicht in Baumaterialien herzustellen. Dies sind jedoch geringfügige Beschränkungen; gewöhnlich findet sich ein brauchbares Material. Selten, daß diese Beschränkungen sich auf das Konzept des Bildhauers auswirken oder seine Arbeit wesentlich beeinflussen. In jeder praktischen Hinsicht behält er die volle Kontrolle über sein Erzeugnis.

Fühlt man sich dagegen gezwungen, tatsächlich Bewegung zu artikulieren, läßt sich eine derart autoritäre Position nicht beibehalten. Es gibt eine Reihe

physikalischer Bewegungsgesetze, die entschieden in die ungezügelte Imagination eingreifen. Nur die strenge Befolgung dieser Gesetze gewährleistet ein richtiges Funktionieren. Daher ist es nicht nur ratsam, sie nicht zu mißachten, vielmehr ist es äußerst wichtig, sie zu studieren und sie für die eigenen Zwecke auszunützen. Wenn es fruchtlos ist, sie zu bekämpfen, sollte man sich mit ihnen verbünden. Man lasse sie eben zu der Sache werden, aus der die Arbeit besteht. Wie simpel das einzelne Stück auch sein mag, es hat doch dank seines Funktionierens an dem riesigen Gesetzssystem teil, das unsere Welt am Auseinanderbrechen hindert und uns am Leben erhält.

Das Einbeziehen der Naturgesetze ist gleichbedeutend mit der Übernahme dessen, was in der Kunstterminologie als Ready-made bekannt ist. Marcel Duchamp prägte die Bezeichnung im Jahr 1915 im Rückblick auf ein gewöhnliches Rad eines Fahrrads, das er 1913 mit der nach oben offenen Gabel auf einen ebenso gewöhnlichen Küchenstuhl montiert hatte. Die Bezeichnung bezog sich auf die unveränderte Übernahme eines vorgefertigten, allgemein erhältlichen – Ready-made – Gegenstands und seine Ernennung zum Kunstwerk. Duchamps Rad bildete das erste Beispiel eines solchen Konzepts in der Geschichte. Und es war zugleich die erste kinetische Plastik. Ich weiß nicht, ob er mit seiner Bezeichnung auch das Vorgegebensein der Drehbewegungsgesetze miteinfassen wollte, die offensichtlich einen Bestandteil seiner Arbeit ausmachten.

Die prinzipielle und bewußte Übernahme von Naturgesetzen in die Plastik ist gewiß eine Parallele zu Duchamps Geste des Handauflegens auf vorgefundene Objekte. In diesem Sinn ist es ein kurzlebiges Ready-made, von der Brooklyn Bridge auf ein Vergnügungsboot der Grace Line zu spucken, wenn man es zu einem solchen erklärt.

Wie die Diapositive zeigten, machte ich es mir nicht zur Aufgabe, von Brücken auf Ausflügler zu spucken. Ich erkundete die Wirkungsweise der Hydrodynamik auf andere Weise. Abgesehen von einem im vergangenen Sommer im Central Park eingerichteten *Regenbaum*, beschränkte ich mich aus praktischen Gründen darauf, Fließphänomene in kleinen, manipulierbaren Plastikbehältern zu artikulieren. Indem ich etwa das Prinzip der Eieruhr anwandte, ließ ich Wasser durch Löcher tropfen, in Schlangenlinien an transparenten Scheiben herabrinnen oder mit Flüssigkeiten anderer Dichte in Wechselwirkung treten. Andere Behälter waren nach dem Prinzip der Wasserwaage angelegt und ließen Luftblasen hin und her wandern, auseinanderbrechen und sich wieder vereinigen. Oder ich pumpte am Boden wassergefüllter Behälter Luft ein und ließ sie wie Blasen in durchlüfteten Aquarien zur Wasseroberfläche aufsteigen; wieder andere waren parallel zu ihr an der Decke aufgehängt, und indem sie in Pendelbewegung schwangen, versetzten sie das eingeschlossene Wasser in Wellenbewegungen.

Bei sämtlichen erwähnten Beispielen mußte der Beschauer seine normalerweise passive Rolle aufgeben und aktiv werden. Er war es, der die für den hydraulischen Vorgang benötigte Energie beizusteuern hatte: entweder da-

durch, daß er die Behälter umstülpte, anstieß, in Schwingung versetzte oder indem er Luft in sie pumpte. Ohne seine physische Mitwirkung geschah nichts. Er war der Generator. Wie er die Arbeiten handhabte, hatte Einfluß darauf, wie sich die Flüssigkeiten verhielten – anmutig oder 'verkrampft'. Es überraschte mich festzustellen, daß es tatsächlich Menschen gibt, die außerstande sind, ihre Handlungen auf den natürlichen Rhythmus des Fließens abzustimmen. Vermutlich sind diese Menschen schlechte Tänzer und außerdem diejenigen, die mit ihrer Plumpheit den manipulierten Objekten gefährlich werden. Die aktive Mitwirkung des Beschauers als eines Generators und einer Hebamme für das Funktionieren der Arbeit könnte mithelfen, die falsche Heiligkeit zu untergraben, mit der Kunstgegenstände umgeben worden sind, und den verlogenen Mystizismus durch so etwas wie eine Partnerschaft zwischen der Arbeit und ihrem Energieversorger zu ersetzen. Ein derartiges Verhältnis engagiert den Beschauer multisensorisch, indem es nicht nur sein Auge einbezieht, sondern auch seinen Tastsinn, sein Gehör und sein rhythmisches Gespür.

Meine Beschäftigung mit der Dynamik von Flüssigkeiten ging nur langsam voran. Ich machte viele Fehler, ehe ich zu befriedigenden Ergebnissen gelangte. Meine Erinnerung an die Schulphysik war ziemlich schwach, und einige der Probleme, denen ich mich gegenüber sah, kommen im normalen Gymnasiallehrplan nicht vor. Daher mußte ich mich auf langwieriges Ausprobieren verlassen und infolgedessen reichlich Material und Kraft vergeuden. Gelegentlich erhielt ich nützliche Hinweise von Leuten, die mit Wasserproblemen vertrauter waren.

Schon bald bemerkte ich bei meinen hydrodynamischen Experimenten, daß die Bewegung der Gase der Flüssigkeitsbewegung nicht unähnlich ist; mit anderen Worten, Aerodynamik und Hydrodynamik hängen zusammen. Das machte alte Träume wieder lebendig: Dinge leicht, luftig, schweben machen und sie fliegen lassen. Es schien nur konsequent, von optisch leichtgewichtigem, transparentem, aber festem Material zu Flüssigkeiten überzugehen und schließlich bei der Luft anzugelangen. Nun machte ich doppelgleisig weiter, indem ich ebenso Flüssigkeiten wie auch Luftbewegung manipulierte.

Aerodynamik erwies sich als ein für Laien extrem unzugängliches Gebiet. Es fiel schwer, Rat zu erhalten und ein intuitives Verständnis für die wesentlichen Faktoren zu entwickeln. Erhebliche Schwierigkeiten gab es bei der Nutzbarmachung der Luftbewegung und bei der Vorhersage, wie sie sich auf leichte Körper und Textilien auswirkte, mithin bei der Entwicklung aerodynamisch brauchbarer Pläne. Selbst Ingenieure verlassen sich offenbar aufs Ausprobieren, wenn sie sich mit diesem heiklen und schwer faßbaren Medium abgeben.

Ich erwähnte vorher den entmystifizierenden Effekt, den die physische Mitwirkung des Beschauers und seine psychische Reaktion auf die Arbeit ausübt. Er durchbricht nämlich die unsichtbare Wand, die jede Sockelskulptur von dem Raum zu trennen scheint, in dem er selber existiert.

Wie der Rahmen eines Bildes schafft der Sockel offenbar einen isolierten Raum, der nicht von dieser Welt ist. Unter diesem Aspekt ist es höchst bedeutsam, daß Rodin trotz der heftigen Opposition durch seinen Auftraggeber darauf bestand, seine *Bürger von Calais* auf eine Ebene mit den lebendigen Stadtbewohnern zu stellen und sie nicht, wie ursprünglich vorgesehen, auf einen hohen Sockel zu heben. Die Tendenz, eine Skulptur nicht durch einen Sockel von dem Boden zu lösen, auf dem der Betrachter steht, hat sich ständig verstärkt und macht sich heute bei einer großen Anzahl von Künstlern geltend. Verloren ging bei diesem sonst höchst begrüßenswerten Wandel der Eindruck, daß die Sockelskulptur irgendwie in der Luft schwebt. Das Fehlen eines tragenden Unterbaues, der sonst optisch das meiste ihrer Last zu schlucken scheint, läßt die kompakte Bodenskulptur um so gewichtiger, unbeweglicher, schwerfälliger, an den Boden gefesselt und etwas pathetisch wirken. Hebt man sie, durch Luft unterstützt, vom Boden ab, ist es, als nehme man ihr die Fesseln und befreie sie.

Da schwebende Plastiken, bildlich gesprochen, nicht mit beiden Füßen auf dem Boden stehen, sind sie extrem empfindlich, leicht zu beschädigen, und man kann von ihnen erwarten, daß sie auf die leisesten Veränderungen in ihrer Umgebung reagieren. Liefert die Quelle der Luftbewegung, etwa ein Ventilator nicht einen stetigen und gleichmäßigen Luftstrom und ist sie nicht ununterbrochen auf dieselbe Richtung eingestellt, reagiert der schwebende Körper oder das Gewebe augenblicklich und nimmt je nach seiner aerodynamischen Stabilität eine neue Gleichgewichtslage ein. Luftzüge von außerhalb können das System ebenfalls beeinflussen. Das Verhalten schwebender Objekte erinnert an das einer thermostatisch geregelten Anordnung. In ihrem Versuch, sich an die herrschenden Umweltbedingungen anzupassen, gehen sie abwechselnd zu weit und nicht weit genug und bleiben in einer unaufhörlichen Oszillation befangen. Ändern sich die Verhältnisse abrupt und in extremem Maß, stürzen schwebende Objekte ähnlich lebenden Organismen ab und erholen sich nicht wieder.

Eine Ähnlichkeit mit lebenden Organismen ist auch bei den Kondensationskästen festzustellen. Ihr Verhalten hängt von der Intensität und dem Winkel einfallenden Lichtes sowie von der Temperatur und von Luftströmungen in der Umgebung ab. Diese Faktoren entscheiden darüber, wie viel und wie schnell das eingeschlossene Wasser verdunstet und kondensiert. Zuweilen bildet sich der Tropfenschleier auf den Innenwänden des Behälters so langsam, daß es mehrere Tage dauert, bis die Tropfen groß genug sind, um an den Scheiben herabzulaufen und eine Spur hinter sich zurückzulassen. Wie zu erwarten ist, bedecken sich diese Streifen abermals mit Kondensationswasser. Bestimmte Bedingungen begünstigen den Gang des Zyklus: dann dauert es vielleicht nur einige Stunden. Da Kondensationstropfen nicht gleichmäßig wachsen, sind einige schwerer als die anderen und fallen früher. So sind nach einiger Zeit die Behälterwände mit Streifen verschiedener Dichte und unter-

schiedlichen Alters überzogen, wobei sie sich zuweilen gegenseitig auslöschten. Es entsteht ein Protokoll der Phasen, die das System durchlaufen hat.

Die Gefrierarbeiten reagieren gleichfalls auf meteorologische Veränderungen in ihrer Umgebung. An kühlen und feuchten Tagen ziehen die freiliegenden Kühlschlangen mehr Umweltfeuchtigkeit an und bilden daher rascher eine Eisschicht. Schnell zunehmender Frost ist trocken und schneeig. Ein plötzlicher Temperaturanstieg kann die oberste Eisschicht etwas schmelzen lassen, und ihre Oberfläche bekommt dann ein hartes, gläsernes Aussehen. Da meteorologische Veränderungen ziemlich unvorhersehbar sind, lassen sich auch Oberflächenstruktur und Dicke des Eises nicht vorherbestimmen. Der Zufall ist insofern in das System eingebaut, als sich nur statistische Vorhersagen machen lassen.

Die Gefrierarbeiten verwandeln Wasser aus Dampf in einen festen Aggregatzustand. Der entgegengesetzte Vorgang findet in der dampferzeugenden Arbeit statt, die Wasser in seinen gasförmigen Aggregatzustand umsetzt. Wasserdampf ist sehr empfindlich dafür, von seiner Ausstoßrichtung abgelenkt zu werden: er nimmt Zufallsformen an, und in seiner Umgebung aufgehend, wird er unsichtbar. Selbstverständlich nimmt dann die Luftfeuchtigkeit zu. Daher kann der Dampferzeuger als Befeuchtungsgerät gelten. Die Gefrierarbeiten dagegen wirken als Entfeuchter. Vereinigt man beide an einer Stelle, ergänzen sie sich und sorgen für eine ausgeglichene Feuchtigkeit. Es kommt zu einem physikalischen Austausch, bei dem ein Partner den anderen versorgt. Offensichtlich reicht der Aktionsradius des Komplementärpaares weit über den Raum hinaus, den es materiell einnimmt. Die Frage, wie groß eines der beiden Stücke ist, läßt sich daher nicht mit Längen-, Breiten- und Höhenangaben beantworten. Sie scheinen mit ihrer Umwelt zu verschmelzen.

Die Arbeiten, die auf meteorologische Verhältnisse reagieren und sie beeinflussen, haben folgende Eigenschaften gemeinsam: ihre Erscheinungsweise ist nur statistisch bestimmt; die Veränderungen, denen sie unterliegen, sind Vorgänge zur Erhaltung eines Gleichgewichts; eine Energieumsetzung findet statt; und das Tempo der Veränderung ist so langsam, daß man Wachstum und Rückgang nur nach einer reichlichen Zeitdauer wahrnehmen kann. Und dies sind auch Eigenschaften, die sich beim biologischen Wachsen und Sterben finden. Warum also nicht Gras säen?

Eine fotoelektrische Zelle ist ein Wahrnehmungsgerät. Wie Wasser in seinen sämtlichen Aggregatzuständen, leichte Materialien in Luftströmen und Gras registriert, verarbeitet sie gewisse Informationen aus der Umgebung. Wie der Name andeutet, verändert das ›Photo-electric Viewer Programmed Coordinate System‹ seinen Zustand nur, wenn Menschen anwesend sind: dann reagiert es auf die geographische Position der Personen in dem lichtsensibilisierten Raum. Diese Menschen werden während der Zeit ihrer Anwesenheit zu integralen Teilen der Arbeit. Solange sie sich hier aufhalten, geschieht ein Geben und Nehmen. Man könnte es eine symbiotische Beziehung nennen.

Jack Burnham von der Northwestern University, Künstler und Autor des Buchs *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*, wies vermutlich als erster auf folgendes hin: die Bezeichnung 'Skulptur' ist irreführend und daher unangemessen, um Arbeiten zu kennzeichnen, die voneinander abhängige physische Prozesse vollziehen, sich an Umweltveränderungen anpassen, ihre Umgebung beeinflussen, Energie, Materie und Information austauschen und umsetzen. Skulpturen sind Objekte mit bestimmten Dimensionen, einer besonderen Farbe und Form. Arbeiten dagegen, die sich mit Organisationsmustern von der beschriebenen Art befassen, lassen sich kaum als Objekte ansehen. Jack Burnham schlug daher vor, sie *Systeme* zu nennen, wobei er eine Bezeichnung übernahm, die in den Natur- und Sozialwissenschaften und in verschiedenen komplexen Technologien weithin gebräuchlich ist.

Die physikalische Selbständigkeit eines Systems übt eine entschiedene Wirkung auf die Beziehung des Betrachters zu der Arbeit aus. Seine Rolle könnte sich auf die einer Quelle physischer Energie in Arbeiten reduzieren, die auf eine Mitwirkung des Betrachters hin angelegt sind. Schon seine bloße Anwesenheit könnte genügen. Die beschriebenen meteorologischen Systeme funktionieren sogar, wenn überhaupt kein Betrachter vorhanden ist, das heißt, ihr Programm arbeitet unabhängig von jedem Beitrag seitens des Beschauers.

Ob die physische Mitwirkung des Betrachters erforderlich ist oder nicht: das Programm des Systems unterliegt keinem Einfluß durch sein Wissen, seine früheren Erfahrungen, seine wahrnehmungspsychologische Reaktion, seine Emotionen oder ein anderes Engagement, es sei denn, er laufe Amok und zerschlage das System. In der Vergangenheit gewann eine Skulptur oder ein Gemälde nur dank dem Betrachter Bedeutung. Was er in ein Stück Marmor oder eine Leinwand mit bestimmten Konfigurationen projizierte, lieferte das Programm und machte sie zur 'Aussage'. Ohne seine emotionale und intellektuelle Anteilnahme blieb das Material bedeutungslos. Das Programm eines Systems dagegen ist unabhängig von der geistigen Mitwirkung des Betrachters.

Natürlich löst auch die Konfrontation mit einem System im Betrachter einen Strudel subjektiver Projektionen aus. Diese Projektionen lassen sich jedoch relativ zum Programm des Systems messen. Die Rolle des Betrachters ist auf die eines Zeugen reduziert.

Ein System ist nicht imaginiert; es ist objektiv gegenwärtig; es ist real.

Übersetzt aus dem Englischen.

Eine Schneedecke kann wie Papier oder Leinwand dazu benutzt werden, darauf Zeichen und Spuren zu hinterlassen. Schnee bietet sich auch als billiges,

obgleich kurzlebige Konstruktionsmaterial für eine formorientierte Skulptur an. Keiner dieser Ansätze geht wesentlich über das hinaus, was traditionell als Malerei oder Bildhauerei verstanden wird.

Ein anderes Verhalten wäre jedoch, Schnee als Bestandteil eines großen meteorologischen Systems aufzufassen, das durch Feuchtigkeit, Temperatur, Luftdruck, Windstärke und Windrichtung ebenso bestimmt ist wie durch die topographischen Merkmale der Erde. Alle diese Faktoren beziehen sich aufeinander und beeinflussen sich gegenseitig. Geht man von diesem Ansatz aus, gelangt man zu Arbeitsstrategien, die die Funktionsweise und die Folgen dieser voneinander abhängigen Prozesse sichtbar machen können.

Einem Formalisten erschienen die daraus hervorgehenden Situationen lediglich als eine weitere Schwarz-Weiß-Zeichnung oder eine dreidimensionale Komposition, die nach den Standardregeln der formalen Vollendung zu beurteilen wäre. Formale Kriterien gehen jedoch am Systembegriff vorbei und sind daher irrelevant.

Einige Beispiele mögen den Sachverhalt klären. Angenommen, der Schnee wurde in einem Hügelland entsprechend topographischen Linien entfernt. Die dabei entstandene Spur ist ohne formales Interesse. Sie ergibt nur einen Sinn im Hinblick auf die Oberflächenbeschaffenheit des fraglichen Gebiets, die ihrerseits das Ergebnis von Einwirkungen durch das Wetter, durch die Vegetation, durch geologische Vorgänge und möglicherweise durch menschlichen Eingriff ist – von langfristigen und noch immer fortdauernden Einwirkungen. Der Schnee, in den die topographische Linie eingezeichnet ist, wird natürlich gleichfalls zur Erosion des Gebiets beitragen.

Oder nehmen wir einmal an, eine große Schneemenge sei angehäuft worden. Bei einer kompakten Masse ist die Verdunstungsgeschwindigkeit des Schnees ebenso beträchtlich herabgesetzt wie seine Empfindlichkeit in Tau-perioden. Daher wird ein Schneehaufen den Schnee in seiner Umgebung überdauern. Unnötig zu sagen, daß formale Erwägungen nicht zu den Erfordernissen für die Erhaltung von Kälte unter ungünstigen Temperaturbedingungen passen und sie auch nicht die Arbeit der Schneeanhäufung erleichtern. Die Form der Schneemasse ist ohne Belang für die Darlegung des meteorologischen Systems.

Natürlich gestattet ein systemorientierter Ansatz nicht nur, auf topographische oder meteorologische Situationen einzugehen. Er zielt auf die Funktionsweise unserer Gesamtumwelt als eines »verflochtenen Komplexes von Prozessen, den viele wechselseitige Ursache-Wirkung-Zusammenhänge kennzeichnen« (Kenneth E. F. Watt). Ein derartiges Programm schließt traditionelle Beurteilungskriterien aus. Natürlich sind es die neuen Arbeiten, nicht die alten Produktionen, die ein angemessenes Wertesystem verkörpern. Zu diesem Zeitpunkt wäre es freilich eine Kraftvergeudung, sich auf seine Kodifizierung einzulassen. Eine solche Aufgabe sollte den Akademikern überlassen bleiben.

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 gelangen. 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 Halbzyklindern mit einem Überzug aus Aluminiumfolie. Ein Teil des linken Halbzyklinders spiegelt sich teilweise im rechten Halbzyklinder 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, antiformal 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 hauptsächlichsten 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.

Assuming you were Indochinese, would you sympathize with the Saigon regime?	yes	no	other or no answer
WITH PROFESSIONAL INTEREST IN ART.	9%	21%	7%
WITH NO PROFESSIONAL INTEREST IN ART	15%	34%	11%
OTHER ANSWER OR NO RESPONSE.	0%	0%	0%
UNDER 18 YEARS OF AGE.	6%	12%	4%
18 TO 30 YEARS OF AGE.	10%	29%	9%
31 TO 45 YEARS OF AGE.	3%	7%	3%
46 TO 65 YEARS OF AGE.	2%	5%	2%
OVER 65 YEARS OF AGE	0%	0%	0%
OTHER ANSWER OR NO RESPONSE.	0%	0%	0%
MARRIED.	8%	19%	7%
SINGLE	14%	33%	11%
DIVORCED	0%	1%	0%
SEPARATED.	0%	0%	0%
WIDOWED.	0%	0%	0%
OTHER ANSWER OR NO RESPONSE.	0%	0%	0%
MALE	11%	28%	6%
FEMALE	12%	26%	13%
NO RESPONSE.	0%	0%	0%
HAVE CHILDREN.	7%	15%	6%
HAVE NO CHILDREN	16%	39%	13%
OTHER ANSWER OR NO RESPONSE.	0%	0%	0%
AFRICAN (BLACK).	0%	0%	0%
ANGLO - SAXON.	5%	12%	3%
EAST EUROPEAN.	1%	3%	1%
GERMAN	8%	19%	6%
ITALIAN.	0%	1%	0%
ORIENTAL	0%	0%	0%
POLISH	2%	4%	1%
SCANDINAVIAN	1%	3%	1%
SPANISH - AMERICAN	0%	0%	0%
OTHER.	3%	9%	4%
ANNUAL INCOME UNDER \$2000.	8%	15%	5%
(BEFORE TAXES) \$2000 - 4999	7%	15%	6%
\$5000 - 9999	0%	3%	0%
\$10000 -25000	2%	6%	2%
OVER \$25000.	3%	9%	2%
OTHER ANSWER OR NO RESPONSE.	1%	4%	2%
CATHOLIC	7%	16%	5%
PROTESTANT	1%	6%	1%
JEWISH	3%	10%	2%
OTHER.	4%	10%	3%
NO RELIGION.	1%	2%	0%
NO RESPONSE.	5%	9%	5%
LIVING IN CITY OF MILWAUKEE.	9%	23%	7%
WITHIN MILWAUKEE COUNTY, OUTSIDE OF CITY	8%	17%	6%
WITHIN 50 MILE RADIUS OF MILWAUKEE	1%	2%	0%
ELSEWHERE IN WISCONSIN	1%	3%	1%
ELSEWHERE IN MIDWEST	1%	4%	1%
ELSEWHERE IN U. S. A.	1%	3%	1%
ABROAD	0%	0%	0%
OTHER ANSWER OR NO RESPONSE.	0%	0%	0%
WITH COLLEGE EDUCATION	13%	34%	10%
WITHOUT COLLEGE EDUCATION.	10%	20%	8%
OTHER ANSWER OR NO RESPONSE.	0%	0%	0%

3 Dokumentation zur Absetzung der Hans Haacke-Ausstellung im Guggenheim Museum, New York

Chronologie der Ereignisse

Februar 1970: Haacke erfährt, das Museums-Kuratorium habe seine Guggenheim-Ausstellung gebilligt.

Oktober 1970: Nach mehrmonatiger Arbeit legt Haacke dem Museum den Ausstellungsplan vor.

Januar 1971: Messer erklärt Haacke, die ›Gesellschaftssysteme‹ beunruhigten ihn, obwohl er noch keine der Arbeiten gesehen hat; sie treffen sich zum erstenmal.

16. März 1971: Messer ruft Haacke an und sagt, die Sozial-Arbeiten müßten geändert oder weggelassen werden. Haacke bittet ihn, dies schriftlich zu geben, und erhält das Schreiben am 19. März; zu diesem Zeitpunkt setzt er sich mit dem Anwalt G. Ordovery in Verbindung.

23. März 1971: Ordovery, Curator Edward Fry, Messer und Haacke diskutieren gemeinsam über Verleumdungsklagemöglichkeiten bezüglich der Arbeiten; Haacke bietet an, wirkliche Namen durch fiktive zu ersetzen.

29. März 1971: Haacke legt die Arbeiten mit den fiktiven Namen vor, und Messer sieht sie zum erstenmal. An diesem Abend wird Fry aufgefordert, Haacke zu sagen, daß die Arbeiten nicht akzeptabel seien. Haacke verlangt, das unmittelbar von Messer zu hören.

31. März 1971: Messer erreicht Haacke schließlich und erklärt, die Ausstellung sei abgesetzt. Haacke entwirft die im Folgenden zitierte Erklärung, die am 3. April versandt wird.

26. April 1971: Fry wird entlassen, nachdem er öffentliche Erklärungen zugunsten Haackes abgegeben hat.

Erklärung von Hans Haacke zur Absage seiner Ausstellung im Guggenheim Museum, New York

Von: Hans Haacke
An: Alle Interessierten
Betrifft: Absage der Haacke-Einzelausstellung im Guggenheim Museum
Datum: New York, 3. April 1971

Am 1. April unterrichtete mich Thomas Messer, der Direktor des Solomon R. Guggenheim Museums, er habe die Ausstellung meiner Arbeiten abgesagt, die am 30. April 1971 hätte eröffnet werden sollen, weil drei Hauptarbeiten für die Ausstellung sich mit bestimmten gesellschaftlichen Situationen befaßten. Seiner Meinung nach gehören solche Gegenstände nicht in ein Museum, es sei denn, sie treten in verallgemeinerter oder symbolischer Form auf.

Trotz meines Angebots, zwei der Arbeiten so zu verändern, daß ihre Integrität nicht verletzt würde, aber alle Ursachen für Mr. Messers Vorwurf des »Schmutzaufrührens« wegfielen, beharrte er auf seinem Standpunkt.

Mr. Messer hat aus zwei Gründen unrecht: erstens, weil er die politische Einstellung, die die Arbeiten eines Künstlers vielleicht kundtun, mit einer politischen Einstellung des Museums verwechselt, das diese Arbeiten zeigt; zweitens mit seiner Annahme, meine Ausstellungsstücke propagieren irgendeine politische Richtung. Sie tun es nicht.

Zwei der drei Arbeiten sind Darstellungen großer Immobiliengesellschaften in Manhattan (Fassadenfotos ihrer Gebäude und dokumentarisches Material, zusammengestellt nach den offiziellen Unterlagen des Grundbuchamts). Die Arbeiten enthalten kein Werturteil. Beim einen Besitzkomplex handelt es sich hauptsächlich um Liegenschaften in Slumvierteln im Besitz einer durch Familien- und Geschäftsbeziehungen verbundenen Personengruppe. Das andere System sind die ausgedehnten Immobilieninteressen – weithin Geschäftsgebäude – zweier Kompagnons.

Am 25. März ging ich auf Mr. Messers Einwände wegen einer möglichen Verleumdungsklage und bezüglich des »Schmutzaufrührens« ein, indem ich die Namen der Firmenchefs durch fiktive ersetzte und ihre Adressen verallgemeinerte.

Die dritte Arbeit ist eine Befragung der Besucher des Guggenheim-Museums, bestehend aus zehn demographischen Fragen (Alter, Geschlecht, Schulbildung usw.) und zehn Meinungsfragen über aktuelle sozio-politische Themen; sie reichen von »Sympathisieren Sie mit der Frauenemanzipationsbewegung?« bis: »Sollte nach Ihrer Meinung die allgemeine Orientierung des Landes konservativer oder weniger konservativ sein?« Die Antworten sind in Tabellen zu übertragen und täglich als Bestandteile des Ausstellungsstücks bekanntzumachen. Nach der üblichen Umfragepraxis suchte ich die Fragen so zu fassen, daß sie keine politische Einstellung verkünden, nicht aufreizend

wirken und die Antworten nicht präjudizieren. Befragungen des Kunstpublikums veranstaltete ich früher in der Howard Wise Gallery, im Museum of Modern Art und im Jewish Museum.

Die drei fraglichen Ausstellungsstücke sind Beispiele *realzeitlicher Systeme*, wie sie seit Jahren meine Arbeit ausmachen. Ein kurzes erklärendes Statement zu meiner Arbeit enthielt die Ankündigung meiner letzten New Yorker Ausstellung 1969 in der Howard Wise Gallery:

»Arbeitsvoraussetzung ist, in Systemen zu denken, Systeme herzustellen, in bestehende Systeme einzugreifen und sie sichtbar zu machen.

Ein solcher Ansatz befaßt sich mit der Wirkstruktur von Organisationen, in denen es zu einer Umsetzung von Information, Energie und/oder Materie kommt. Die Systeme können physikalische, biologische oder soziale sein, sie können vom Menschen geschaffen, natürlich vorhanden oder eine Kombination der genannten sein. In allen Fällen handelt es sich um verifizierbare Prozesse.«

Da die Guggenheim-Einladung auf diese Ausstellung zurückging, konnte Mr. Messer über die Art meiner Arbeiten nicht im Zweifel sein. Ich wiederum hatte keinen Anlaß zu dem Verdacht, etwas von meinen Arbeiten könne für das Museum nicht akzeptabel sein. Bezugnahmen auf unsere soziale und politische Umwelt durch viele verschiedene Künstler und in vielen verschiedenen Formen sind ein häufiger Zug der Ausstellungen in New Yorker Museen.

Im vergangenen Januar erfuhr ich zum erstenmal und nachdem ich über sechs Monate für die Ausstellung gearbeitet hatte, daß meine Arbeiten mit gesellschaftlichen Systemen Mr. Messer Kopfzerbrechen bereiteten, und erst Mitte März erklärte er mir eindeutig, das Guggenheim Museum verfolge strikt die Politik, Arbeiten auszuschließen, die auf die soziale Umwelt anders als symbolisch, indirekt und verallgemeinernd eingehen.

Nachdem ich ein Jahr zuvor die Guggenheim-Einladung angenommen hatte, lehnte ich die Aufforderungen zu drei weiteren Museumsausstellungen in Paris, Krefeld und Buenos Aires ab, damit ich meine Kräfte auf dieses Projekt konzentrieren konnte.

Wollte ich meinen philosophischen Überzeugungen treu bleiben, konnte ich mich nicht Mr. Messers beharrlichen Forderungen fügen, die drei Arbeiten zu verändern oder zurückzuziehen. Verifizierbarkeit ist ein Hauptbestandteil der sozialen, biologischen und physikalischen Systeme, die ich für gegenseitig komplementäre Teile eines umgreifenden Ganzen halte.

Welche ästhetische Einstellung man auch haben mag: es scheint offenkundig, daß das Museum kein Recht hat, die Arbeiten eines eingeladenen Künstlers zu verbieten oder einer Zensur zu unterwerfen, nur weil sie sich vielleicht mit politischen oder sozialen Fragen befassen. Indem er es tat, machte sich Mr. Messer der Zensur und der Verletzung des künstlerischen Rechts schuldig, sich im Guggenheim Museum frei auszudrücken.

Mr. Messer hat einen Standpunkt bezogen, der ihn völlig in Widerspruch zu der erklärten Haltung sämtlicher großer Museen in aller Welt bringt – aus-

genommen jene in Ländern mit totalitärer Herrschaft – und der ihn grundsätzlich in Konflikt mit jedem Künstler bringen muß, welcher eine Einladung annimmt, seine Arbeiten im Guggenheim Museum zu zeigen.

Brief von Mr. Messer an Hans Haacke

Solomon R. Guggenheim Museum, 1071 Fifth Avenue, New York City 10028

19. März 1971

Mr. Hans Haacke
95 East Houston Street
New York, New York

Lieber Hans Haacke,

Sie baten mich, Ihnen meine Befürchtungen über Ihre Ausführung der geplanten Haacke-Ausstellung im Guggenheim Museum schriftlich mitzuteilen.

Als wir mit unserem gemeinsamen Ausstellungsprojekt begannen, skizzierten Sie eine dreifache Untersuchung und schlugen vor, gesonderte Ausstellungsstücke physikalischen, biologischen und sozialen Systemen zu widmen. Aus späteren detaillierten Skizzen schien hervorzugehen, daß die soziale Kategorie eine Immobilienübersicht enthalten sollte, die durch Wort und Bild auf angebliche soziale Mißstände hinweist. Sie wollten Personen und Firmen, die sich nach Ihrer Ansicht falsch verhalten, namentlich nennen und damit öffentlich bloßstellen. Nach einer Besprechung mit dem Stiftungspräsidenten und nach dem Rat unseres Rechtsberaters muß ich Sie davon unterrichten, daß wir mit einem solchen Ausstellungsprogramm nicht konform gehen können.

Juristisch gesehen, erscheint es sehr zweifelhaft, ob sich Ihre Ergebnisse so verifizieren lassen, daß sie standhalten, wenn die Solomon R. Guggenheim Foundation verklagt werden sollte. Die Verifizierung Ihres Vorwurfs läge jenseits unserer Möglichkeiten, während andererseits eine ungeprüfte Übernahme Ihrer Behauptungen Folgen haben könnte, die zu riskieren wir nicht bereit sind.

Auch vom Gesichtspunkte des Ziels und der Funktion des Museums her betrachtet, wirft ein schmutzaufwühlendes Unternehmen unter den Auspizien der Solomon R. Guggenheim Foundation ernste Fragen auf. Wir hielten uns stets daran, nach unserer Satzung ästhetische und erzieherische Zwecke zu verfolgen, die in sich selbst genügen und keine darüber hinausgehenden Motive haben. Aus diesen Gründen legten die Stiftungs-Kuratoren eine Politik

fest, die ein aktives Engagement für soziale und politische Ziele ausschließt. In diesem Zusammenhang versteht sich ganz von selbst, daß Kunst soziale und politische *Konsequenzen* haben kann, doch diese werden, wie wir meinen, auf Umwegen und durch die verallgemeinerte exemplarische Kraft befördert, mit der Kunstwerke auf die Umwelt wirken können, und nicht, wie Sie es vorschlagen, durch den Einsatz politischer Mittel für politische Zwecke, wie wünschenswert diese an sich auch immer erscheinen mögen. Anders gesagt: wir halten daran fest, daß sich Kunst zwar nicht willkürlich einschränken läßt, aber unsere institutionelle Rolle begrenzt ist. Infolgedessen arbeiten wir innerhalb solcher Grenzen und überlassen anderen Gebiete, die unseres Dafürhaltens außerhalb unserer fachlichen Zuständigkeit liegen.

Aus früheren Gesprächen, die wir über dieses Thema führten, gewann ich den Eindruck, unsere Voraussetzungen seien für Sie akzeptabel, und das hoffe ich noch immer. An sich wirft die Darstellung von Systemen, seien es physikalische, biologische oder soziale, keine Probleme auf, und Ihre künstlerische Begabung, solche Ordnungen mit symbolischer Bedeutung zu füllen, macht jedes von ihnen ästhetisch erfahrbar und dadurch zu einem tauglichen Museumsobjekt. Der implizierte Vorwurf dagegen, den Sie erheben wollen, macht die gleichen Darstellungen für eine Präsentation in diesem Museum, wenn auch nicht unbedingt anderswo, ungeeignet, da er heillos die Voraussetzungen verwirren müßte, unter denen wir jetzt arbeiten.

Bitte lassen Sie mich möglichst bald wissen, was Sie beabsichtigen. Ich hoffe sehr, daß wir mit der Haacke-Ausstellung weitermachen können, ohne Ihre schöpferischen Absichten zu verwässern, aber auch ohne unsere institutionelle Rolle zu beeinträchtigen.

Ihr sehr ergebener
gez. Thomas M. Messer
Direktor

TMM:slh

Durchschlag an: Mr. Peter Lawson-Johnston, President The Solomon R. Guggenheim Foundation

Artikel I, ZIELE, Abschnitt I aus den Satzungen der Solomon R. Guggenheim Foundation (and Museum):

»Um zur Unterstützung der Kunst und zur geistigen und moralischen Vervollkommnung von Männern und Frauen durch die Förderung ihrer Ausbildung, ihrer Aufklärung und ihres ästhetischen Geschmacks und durch die Entwicklung des Verständnisses für Kunst und ihrer Wertschätzung durch die Öffent-

lichkeit beizutragen; für die Errichtung, Erhaltung und Verwaltung oder für Beiträge zur Errichtung, Erhaltung und Verwaltung eines Museums oder von Museen oder einer anderen Einrichtung oder von Einrichtungen zur öffentlichen Ausstellung von Kunst . . . «

Provisorische Bemerkungen zur Absage meiner Ausstellung im Guggenheim Museum, New York

Hans Haacke

1963 baute ich meinen ersten Wetterkasten. Es war ein rechtwinkliger Behälter aus durchsichtigem Kunststoff, in dem ich etwas destilliertes Wasser einschloß. Luftströmungen, in den Behälter einfallendes Licht und Temperaturveränderungen ließen die Innentemperatur über die äußere ansteigen und führten zur Kondensation des verdunstenden Wassers an den Innenwänden des Kastens. Erreichte ein Kondensationstropfen eine gewisse Größe, fiel er ab oder lief die Scheibe hinab und wischte alle übrigen Tropfen, die ihm im Weg waren, aus. Die zurückgebliebene Spur bedeckte schließlich ein neuer Schleier von Tropfen, wenn sie sich auch in der Größe von den älteren unterschieden. Der Taupunkt ist keine feste Größe auf dem Thermometer, sondern hängt von einer labilen Konstellation sich stetig verändernder Faktoren ab. Es reizten mich sehr die subtile Kommunikation mit einem scheinbar hermetisch abgeschlossenen Environment und die Komplexität der voneinander abhängigen Prozesse bei der Regelung der meteorologischen Vorgänge. Es handelte sich um ein offenes System, um eines, das auf Veränderungen in seiner Umwelt reagierte. Einen klimatischen Wechsel in der Umgebung beantwortete selbstregulatorisch eine Energie- und Materieübertragung innerhalb der Kästen mit dem Ziel, ein Gleichgewicht zu erhalten.

Ein derartiges System wich wesentlich von der Art von Skulptur ab, wie ich sie kannte, weil seine Wirkungsweise, nämlich die Regulierung zur Erhaltung seines Gleichgewichts, in keiner Weise von visuellen Überlegungen bestimmt war, wenngleich der Tropfenschleier optisch reizvoll blieb. Es funktionierte unabhängig von einem Beschauer, und hatte somit eine eigenständige Bedeutung – Bedeutung im Sinn eines organisierten, zielgerichteten Ganzen. Der Betrachter war darauf verwiesen, Zeuge eines Vorgangs zu sein, der sich ohne ihn abspielte. Er war natürlich nicht in seinen assoziativen Streifzügen beeinträchtigt, die ihrerseits den Vorgang mit Zeichenwert und kultureller Bedeutung füllen konnten. Doch unbeschadet dessen, was er hineinlas, ging das dynamische System seine eigenen Wege. Ich arbeitete mit dem »wirk-



LOCAL CLIMATOLOGICAL DATA

U. S. DEPARTMENT OF COMMERCE - C. R. SMITH, Secretary

NEW YORK METEOROLOGICAL OBS.
CENTRAL PARK
DECEMBER 1968

ENVIRONMENTAL SCIENCE SERVICES ADMINISTRATION -- ENVIRONMENTAL DATA SERVICE

Latitude 40° 47' N Longitude 73° 58' W Elevation (ground) 132 ft. Standard time used: EASTERN

Date	Temperature (°F)						Weather types shown by code 1-9 on dates of occurrence 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Fog Heavy Fog or Thunderstorm Sleet Hail Ice Duststorm Snowdrift Snow Blowing Snow	Snow, Sleet, or Ice on ground at 07AM (In.)	Precipitation		Avg. station pressure (In.) Elev. #7 feet m.s.l.	Wind			Sunshine		Sky cover (Tenths)		Date	
	Maximum	Minimum	Average	Departure from normal	Average dew point	Degree days (Base 65°)			Total (Water equivalent) (In.)	Snow, sleet (In.)		Resultant direction	Resultant speed (m.p.h.)	Average speed (m.p.h.)	Fastest mile Speed (m.p.h.) Direction	Total (Hours and tenths)	Percent of possible	Sunrise to sunset		Midnight to midnight
1	47	32	40	-1	27	25		0	.07	0	30.27	14	2.5	6.0	12	S	4.8	50		1
2	60	47	54	14	44	11		0	.23	0	29.87	22	6.4	7.9	13	SW	7.8	82		2
3	54	45	50	10	34	19		0	T	0	29.94	25	3.0	5.9	15	E	6.6	70		3
4	57	45	51	11	46	14		0	1.78	0	29.32	09	5.4	11.9	29	W	0.0	0		4
5	45	34	40	1	24	29		0	T	0	29.28	25	15.1	16.1	33	W	5.0	53		5
6	39	32	36	-3	13	29		0	0	0	29.77	26	12.8	13.5	28	W	9.4	100		6
7	40	30	35	-3	16	30		0	0	0	29.93	28	7.1	8.2	15	W	9.4	100		7
8	36	26	31	-7	15	34		0	0	0	29.85	34	12.2	12.5	25	NW	7.8	83		8
9	27	13	20	-17	2	45		0	0	0	30.07	32	16.2	16.3	38	NW	9.4	100		9
10	24	9	17	-20	-8	48		0	0	0	30.36	33	12.1	12.8	22	NW	9.3	100		10
11	34	15	25	-12	10	40		0	0	0	30.42	30	2.2	4.9	12	NE	7.2	77		11
12	41	29	35	-1	14	30		0	0	0	30.19	24	6.2	6.8	17	S	9.3	100		12
13	60	36	48	12	30	17		0	0	0	30.02	22	9.1	9.8	17	SW	9.3	100		13
14	56	34	45	9	42	20		T	.51	T	29.72	35	4.7	7.2	22	N	0.0	0		14
15	34	19	27	-9	18	38		4	.47	5.2	29.34	32	14.6	15.0	27	NW	3.6	39		15
16	29	17	23	-12	9	42		5	0	0	29.51	28	11.1	11.8	24	NW	7.3	79		16
17	39	28	34	-1	12	31		4	0	0	29.75	27	10.4	11.2	18	W	9.3	100		17
18	38	28	33	-2	17	32		0	0	0	30.01	25	6.8	7.2	14	SW	9.3	100		18
19	38	35	37	2	26	28		0	0	0	29.89	07	3.1	5.5	13	NE	0.9	10		19
20	46	34	40	5	31	25		T	T	0	29.60	28	6.3	7.6	23	NW	1.4	15		20
21	40	33	37	2	25	28		T	0	0	30.02	32	8.9	9.9	21	NW	1.8	19		21
22	37	32	35	1	24	30		T	.29	T	30.11	04	3.1	4.6	9	NE	0.4	4		22
23	49	32	41	7	34	24		0	.39	T	29.40	26	6.2	10.1	23	W	2.3	25		23
24	34	23	29	-5	12	36		0	T	T	29.51	29	14.1	13.5	29	NW	7.4	79		24
25	23	13	18	-16	-5	47		0	0	0	29.88	32	16.5	16.5	31	NW	9.3	100		25
26	22	11	17	-17	-4	48		0	0	0	30.20	31	9.8	10.2	17	NW	9.3	100		26
27	28	21	25	-9	14	40		0	.12	1.8	30.06	03	1.8	3.2	11	NE	0.0	0		27
28	36	28	42	8	36	23		T	.14	0	29.38	09	3.9	7.8	20	S	0.0	0		28
29	47	28	38	4	20	27		0	0	0	29.50	28	12.5	12.9	25	W	5.8	62		29
30	36	25	31	-3	13	34		0	0	0	30.16	33	8.9	9.2	18	NW	9.3	100		30
31	42	31	37	3	25	28		0	.15	0	30.07	21	3.0	5.8	10	SW	3.1	33		31

Sum	Sum				Total	Dep.	Temperature:				Total	Total	For the month:			Total	%	Sum	Sum	
1258	865				944	42	Number of days				4.15	7.0	29.85	29	5.7	9.9	38	NW	179.8	
Avg	Avg	Avg	Dep.	Avg	Season to date		Max.	Max.	Min.	Min.	Dep.					Date: 09	Possible	month	Avg.	Avg.
40.6	27.9	34.3	-1.6	20	Total	Dep.	< 32°	> 90°	< 32°	< 0°	0.89						288.8	61		

* Extreme for the month. May be the last of more than one occurrence.
 - Below zero temperatures or negative departure from normal.
 T In columns 9, 10, and 11 in the Hourly Precipitation table indicates an amount too small to measure.
 X Heavy fog — visibility 1/4 mile or less.
 ‡ ‡ 70° at Alaskan stations. + Also on an earlier date, or dates.

HOURLY PRECIPITATION (Liquid in Inches)

Date	A. M. Hour ending at												P. M. Hour ending at												Date			
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12				
1																								1				
2	.05	.06	.06	.04	.01	.01	T												T	T	T	T	.05	.02	2			
3																									T	3		
4	T	.01	.01	.01	.06	.14	.11	.16	.15	.27	.22	.20		.04	.04	.15	.08	.08	.04	T	T		.01		4			
5																											5	
6																											6	
7																											7	
8																											8	
9																											9	
10																											10	
11																											11	
12																											12	
13																											13	
14							T	T	.03	.02	.01	.01	T	.01												.01	14	
15	.03	.05	.07	.10	.07	.05	.02	.02	.03	T	T	.03		T	.06	.05	.01	.04	.01	T	T	.01	.05	.07	.03	15		
16																											16	
17																											17	
18																											18	
19																											19	
20																											20	
21																											21	
22																											22	
23	.11	.07	.06	.07	.07	.01	T																				23	
24																											24	
25																											25	
26																											26	
27																											27	
28	T	.01	T	T	.01	T				T	.01	.03	.01		.01	.04	.02	T								.03	28	
29																												29
30																												30
31																												31

Data in columns 6, 12, 13, 14, and 15 are based on 8 observations per day at 3-hour intervals. Wind directions are those from which the wind blows. Resultant wind is the vector sum of wind directions and speeds divided by the number of observations. Figures for directions are tens of degrees from true North; i.e., 09 = East, 18 = South, 27 = West, 36 = North, and 00 = Calm. When directions are in tens of degrees in Col. 17, entries in Col. 16 are fastest observed 1-minute speeds. If the / appears in Col. 17, speeds are gusts. Any errors detected will be corrected and changes in summary data will be annotated in the annual Summary if published.

Subscription Price: Local Climatological Data \$1.00 per year including annual Summary if published. Single copy: 10 cents for monthly Summary; 15 cents for annual Summary. Checks or money orders should be made payable and remittances and correspondence should be sent to the Superintendent of Documents, U. S. Government Printing Office, Washington, D. C. 20402.

I certify that this is an official publication of the Environmental Science Services Administration, and is compiled from records on file at the National Weather Records Center, Asheville, North Carolina. 28801.
Wilbur H. Haggard
 Director, National Weather Records Center

Hour (Local time)	Sky cover (In tenths)	Station press. (In.)	Dry bulb (°F)	Wet bulb (°F)	Rel. hum. %	Dew point (°F)	Wind speed (m.p.h.)	Resultant wind	
								Direction	Speed (m.p.h.)
01		29.85	33	29	60	20	9.5	30	6.2
04		29.85	32	28	61	19	9.4	30	5.2
07		29.87	32	28	61	19	8.8	29	4.9
10		29.90	33	29	58	19	10.1	29	6.2
13		29.83	37	31	52	20	10.5	29	6.7
16		29.83	37	32	53	20	10.4	29	5.7
19		29.84	35	30	57	20	10.2	29	4.9
22		29.84	34	30	60	21	10.0	29	6.2

USCOMM-ESSA-ASHEVILLE 1750

lichen Zeug« nach seinen eigenen Bedingungen. Das bedeutete eine Abkehr von allgemein akzeptierten Verhaltensweisen in den visuellen Künsten. Kein Versuch geschah, formale 'Probleme' zu lösen.

Es war vielmehr das Verhalten eines meteorologischen Systems, das über die äußere Erscheinung entschied, eine Erscheinung, die sich stetig änderte und nur Hinweise darauf gab, was sich tatsächlich abspielte, da die zusammenwirkenden Regelvorgänge zur Erhaltung eines Gleichgewichts und die Ursache dieser Regelvorgänge unsichtbar blieben. Erwägungen über die Anordnung visuellen Materials, über die Komposition von Farbe, Form, Textur und Raum wurden belanglos. Vom Gesichtspunkt eines Systems her betrachtet, ist der alte Zank zwischen figurativen und nicht figurativen Werken gleichermaßen bedeutungslos, und stilistische Neuerungen sind uninteressant. Die Strukturierung der Elemente, der Materialien und Bedingungen für dieses und andere Systeme, mit denen ich arbeitete, wurde zur Funktion ihrer Leistungsfähigkeit. Obgleich mein Interesse und später das eines kunstorientierten Publikums an solchen Prozessen kulturell bedingt war, hatten die Prozesse selber nicht am mythischen Charakter der Kunst teil, und sie waren nicht von dem betroffen, was man in sie hineinlas. Sie waren nur dem übergeordneten System von Natur- oder biologischen Gesetzen, mit denen sie verklammert waren, gegenüber verantwortlich.

Bringt man realzeitliche Systeme in einen Kunstzusammenhang, zum Beispiel in einem Museum ausschlüpfende und heranwachsende Küken, kommt es zu einer sehr sonderbaren Dialektik der Verwandlung und der Gleichheit. Die Küken im Museum sind natürlich die gleichen Küken, die aus diesen Eiern auch auf einer Hühnerfarm ausgeschlüpft wären; und bringt man sie am Ende der Ausstellung auf einen Bauernhof, lassen sie sich dort nicht von allen anderen Küken unterscheiden. Wasserkondensation auf einem Autofenster ist entsprechend physikalisch gesehen nichts anderes als die Kondensation in meinem Wetterkasten. Wie schon gesagt, folgen diese Prozesse ihrem eigenen Verhaltensmuster, das dem kulturellen Kontext gegenüber, in dem sie stehen, völlig immun ist. Andererseits versieht das Museum oder ein anderer kultureller Rahmen realzeitliche Systeme mit einem zusätzlichen Programm (einer zusätzlichen Bedeutung). Ein derartiger Überbau eines ›Ready-made‹-Prozesses ist durch den historischen und kulturellen Zusammenhang bestimmt, in dem das System Beachtung findet. In dieser Hinsicht unterscheidet es sich nicht von anderen kulturell gesättigten Tätigkeiten und Darstellungen (Malerei, Bildhauerei, Dichtung usw.). Die Eingeborenen am Amazonas mäßen weder einem Raffael noch einem Ready-made Duchamps Wert bei. Der Zeuge eines realzeitlichen Systems (oder der daran Mitwirkende), das sich in einem kulturellen Kontext entfaltet und den er als solchen erkennt, reagiert daher zwiespältig: er ist gefesselt in der Betrachtung von etwas, das sich nach eigenen Bedingungen abspielt, und nimmt zugleich wahr, daß er es als Bildschirm für seine kulturell bedingten Projektionen benutzt. Diesen Schwebezustand kann es nur bei realzeitlichen Systemen geben;

Malerei und Bildhauerei der traditionellen Art wirken ausschließlich als Projektionsflächen: sie haben kein Eigenleben.

Ich vermute, daß sich genau in diesem Punkt realzeitliche ›Ready-mades‹ oder ›assisted Ready-mades‹ auch von den Ansätzen Duchamps unterscheiden. Duchamp zeigte vermutlich als erster die Mechanismen auf, die ein Stück Materie in 'Kunst' umwandeln. Daß er vorgefundene *Objekte* auf ein kulturell bedeutsames Niveau erhob, verschaffte ihnen einen neuen Sinn. Doch damit nahm er ihnen ihr ursprüngliches Programm. Obwohl Erinnerungen an dieses Programm nachklangen (tatsächlich wäre ohne ein solches Wissen der neue Sinn ein anderer), benutzten weder er noch die Besucher einer Duchamp-Ausstellung wirklich das Urinbecken auf gebräuchliche Weise. Im Gegensatz dazu sind realzeitliche Systeme keine Objekte, und die ihnen zuteil werdende kulturelle Beachtung hält den sich abspielenden Prozeß weder auf, noch verändert sie ihn. Solange man nicht versucht, dokumentarisches Material (Fotos, verbale Beschreibungen, Landkarten und so fort) über ein realzeitliches System als das System selber zu präsentieren, gilt das gleiche für Prozesse, die außerhalb stattfinden und über die gleichzeitig oder später in einem kulturellen Zusammenhang berichtet wird.

Hier ist nicht der Ort, um über all die anderen physikalischen und biologischen Situationen zu sprechen, die ich mit sehr vielfältigen Elementen unter einer Vielzahl unterschiedlicher Umweltbedingungen aufgebaut habe. Das Prinzip der realzeitlichen Systeme, in denen sich miteinander verflochtene Energie-, Materie- und/oder Informationsprozesse ereignen, wurde angedeutet, und es durchzieht sie alle.

Einige Bemerkungen sollten meiner Zuwendung zum Gebiet sozio-politischer Systeme gelten. Künstler wirken wie andere Menschen in einer vorgegebenen sozio-politischen Umwelt: in ihrem unmittelbaren Freundeskreis und ihrer Familie, an ihren Arbeitsplätzen und auf der Kunstszene. Über diese begrenzte Umwelt hinaus sind sie natürlich auch unendlich kleine und schwache Elemente im größeren sozialen Geflecht ihrer einzelnen Länder und in den politischen und ideologischen Machtblöcken der Welt. Es ist noch nicht lange her, seit Künstler die Rolle wahrzunehmen begannen, die sie unbewußt als politische Wesen spielen, und noch immer scheint ein schmerzlicher Lernprozeß anzustehen.

Wetterkästen haben scheinbar nichts mit sozio-politischen Situationen zu tun; doch selbst ganz oberflächlich gibt es zahlreiche Ähnlichkeiten. Man spricht von politischen Strömungen und einem politischen Gleichgewicht, von politischer Wechselwirkung, von einem Tief in den Beziehungen zweier Länder, von politischem Tauwetter und so fort. Meteorologische Begriffe finden sich überreichlich. Wichtiger freilich ist – über solche Analogien hinaus, die eine unerwünschte Symbolik durch die Hintertür hereinlassen könnten –, daß Systemanalytiker offenbar überzeugt sind, auf begrifflicher Ebene hätten physikalische und biologische Phänomene Äquivalente im sozialen und Verhaltensbereich, wobei dieselben Terminologien gültig seien und sich die Ver-

hältnisse auf all diesen Gebieten durch die gleichen oder entsprechende Gleichungen darstellen ließen. Mit anderen Worten: es handelt sich nicht um Korrespondenzen dank einer bildhaften Sprache, sondern aufgrund beschreibbarer Isomorphien.

Nachdem ich von der wahrnehmungsorientierten und kulturbedingten Bildhaftigkeit der visuellen Künste zur Darstellung oder zum Eingriff in physikalischen und/oder biologischen realzeitlichen Systemen gelangt war, ergab sich die Notwendigkeit, das Gebiet meiner Tätigkeit durch Arbeiten auch im soziopolitischen Bereich zu ergänzen, der unser Leben mindestens so sehr beeinflußt wie die physischen und biologischen Determinanten unserer Körper und unserer Umwelt. Zweifellos drängte mich in diese Richtung das allgemeine politische Erwachen, das den Jahren absoluter Gleichgültigkeit nach dem Zweiten Weltkrieg folgte.

Physikalische und biologische Prozesse sind an sich unpolitisch, obgleich menschliche Entscheidungen, die sie strukturieren, natürlich ideologisch bestimmt sind, so etwa die Bombe und die Pille. Soziale Phänomene sind so real wie physikalische oder biologische; wir alle sind an zahllosen Sozialsystemen beteiligt und von ihnen beeinflußt. Ihre Verifizierbarkeit jedoch scheint begrenzt zu sein, weil sie sich häufig dem Zollstock entziehen; und da der Forscher selber ein soziales Wesen ist, beeinflußt er notwendig das Untersuchungsobjekt und ist unendlich mehr behindert als sein naturwissenschaftlicher Kollege.

Infolgedessen kann keine mit und in einer bestimmten sozialen Situation getane Arbeit unberührt von ihrem kulturellen und ideologischen Kontext bleiben. Sie unterscheidet sich daher wesentlich von der funktionellen Selbstgenügsamkeit eines Wetterkastens. In der Tat liefert gerade der Austausch notwendigerweise beeinflusster Informationen zwischen den Angehörigen einer sozialen Gruppe die Energie, durch die sich gesellschaftliche Beziehungen entfalten. Jede Einführung eines neuen Elements in einen bestimmten gesellschaftlichen Organismus hat Folgen, so geringfügig sie auch sein mögen. Häufig läßt sich die Auswirkung nicht vorhersagen, oder sie schlägt eine andere als die erwartete Richtung ein. Laborbedingungen sind so gut wie nicht vorhanden. Wie beim Umgang mit dem »wirklichen Zeug« in physikalischen oder biologischen Systemen – und vielleicht noch mehr – hat man im sozialen Bereich sorgfältig die voraussichtlichen Ergebnisse abzuschätzen. Die Verantwortung wächst; doch dies verschafft auch die Befriedigung, daß man etwas ernster als ein Hofnarr genommen wird, und setzt einen dazu der Gefahr aus, nichts verziehen zu bekommen.

Hier als bescheidenes Beispiel eine Arbeit, die ich für eine bestimmte soziopolitische Situation gemacht habe. Auf die Einladung hin, mich im Sommer 1970 an der »Information«-Ausstellung des New Yorker Museum of Modern Art zu beteiligen, stellte ich zwei durchsichtige, mit automatischen Zählvorrichtungen ausgestattete Wahlurnen auf, in welche die Ausstellungsbesucher Stimmzettel mit der Antwort auf eine Ja-Nein-Frage werfen sollten. Die Frage

lautete: »Wäre die Tatsache, daß Gouverneur Rockefeller Präsident Nixons Indochina-Politik nicht verurteilte, ein Anlaß für Sie, im November nicht für ihn zu stimmen?« Am Ende der Ausstellung zeigte das Zählwerk des JA-Kastens 25 566 Einwürfe an, das des NEIN-Kastens eine Summe von 11 563. Aus mancherlei Gründen ist das Ergebnis mit Vorsicht aufzunehmen, obwohl der allgemeine Trend zuverlässig zu sein scheint.

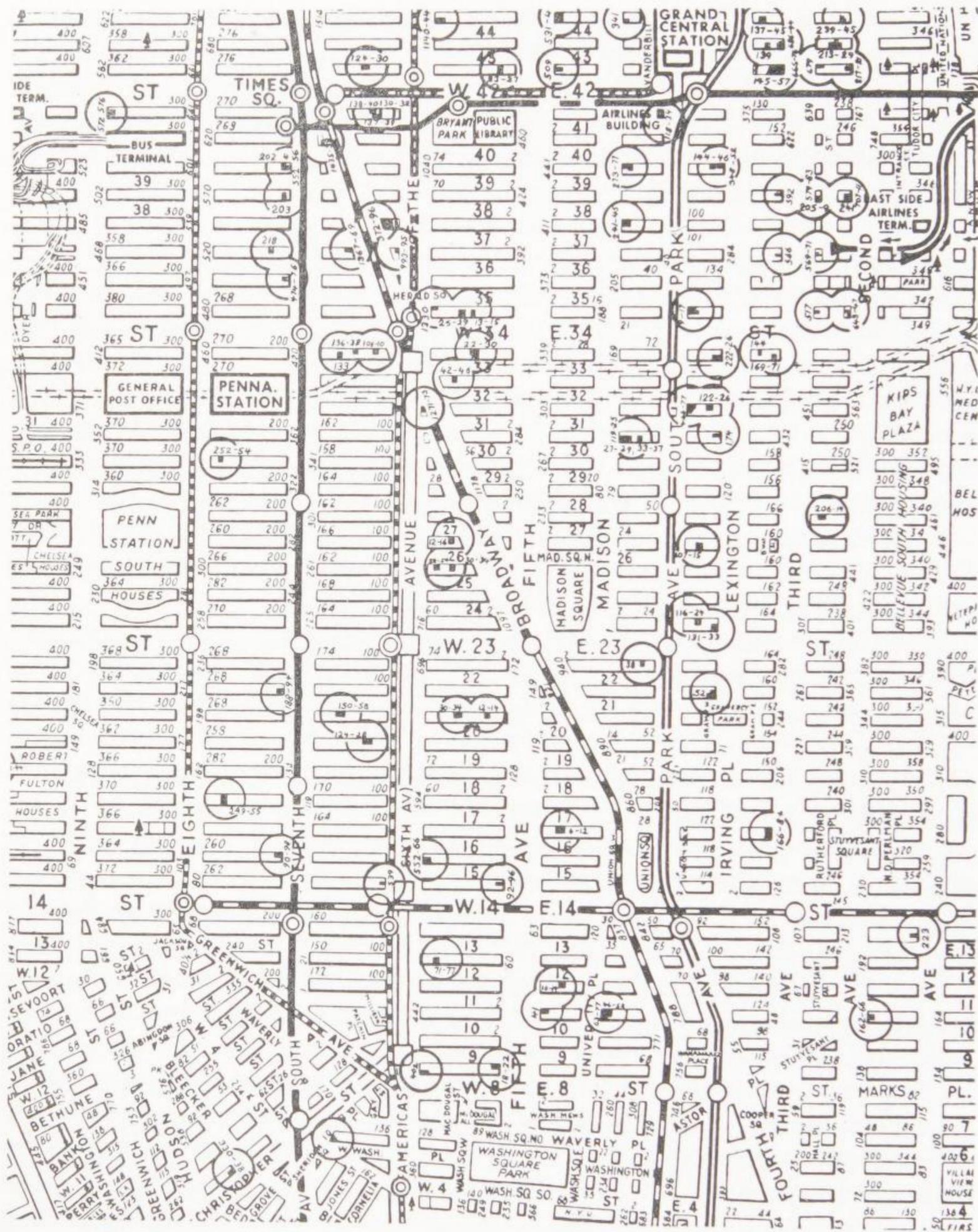
Emily Genauer kommentierte die MOMA-Abstimmung in ihrer Ausstellungsbesprechung folgendermaßen: »Man mag sich über den Humor (Schicklichkeit ist offenbar ein zu archaischer Begriff, um überhaupt erwogen zu werden) einer solchen Abstimmung in einem Museum wundern, das die Mutter des Gouverneurs gründete, 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 Dingen gedient hat.« Die Berichterstatterin lieferte bündig die nötige Hintergrundinformation für das Verständnis des sozio-politischen Bereichs, für den die Arbeit gedacht war.

Natürlich wäre es naiv gewesen anzunehmen, diese Abstimmung könne das Ergebnis der Gouverneurswahl von 1970 beeinflussen, bei der Nelson Rockefeller eine massive konservative Unterstützung erfuhr.

Zu beachten ist, daß in diesem Fall das Museum nicht nur als kulturelle Kulisse, sondern auch als wesentlicher Bestandteil in der sozialen Konstellation der Arbeit selber fungierte. Die Beziehung des Museums zu den Rockefeller, zu Nixon und damit zu ihrem Engagement im Indochinakrieg bildete ebenso einen Teil dieses realzeitlichen Systems wie die Politik des Museums, einem arglosen Publikum ein heiteres Bild seiner selbst vorzuhalten.

Die Reaktion von Verlegenheit und Entrüstung sind Indizien für den Doppelagenten-Charakter eines in einem Kunstkontext wirkenden realzeitlichen Sozialsystems. Einerseits war die MOMA-Abstimmung wie jedes andere im Museum gezeigte Ausstellungsstück mit der Aura kultureller und besonderer Bedeutung behaftet. Aus der Erfahrung weiß man, daß sich ein Prozeß ebenso wie ein Gemälde ins Reich der Kunst erheben läßt. Andererseits kann, wie oben erwähnt, eine solche Weihe den Prozeß nicht am Weitergehen hindern. Im Fall dieser besonderen Situation vermochte das Museumspodest nicht nur die Arbeit nicht zu kastrieren, es verlieh ihr vielmehr eine soziale Energie, die sie im Atelier nicht besaß. Dieses Potential ist nicht auf die Lokalität des Museums beschränkt. Alle Folgen, die die Arbeit jenseits der 53. Straße hatte und haben mag – auch die, die etwa dieser Bericht auslöst –, ist ein Bestandteil der Arbeit. Dies zeigt, daß in Realzeit funktionierende Arbeiten nicht geografisch festgelegt sein müssen und daß auch niemand sagen kann, wann die Arbeit abgeschlossen ist. Es ist vorstellbar, daß die Situation, in die ein neues Element eingeführt wurde, vorbei ist, wenn der in jenem Augenblick ausgelöste Prozeß sein höchstes Potential erreicht hat.

Meine Erfahrung mit dem Guggenheim Museum im Frühjahr 1971 mag dies illustrieren. Vier Wochen vor der geplanten Eröffnung wurde meine Einzelausstellung dort abgesagt. Thomas Messer, der Direktor des Guggenheim



Auszug aus Sol Goldman & Alex DiLorenzo Manhattan Immobilienbesitz – ein gesellschaftliches Realzeitsystem, Stand 1. Mai 1971. Detail einer Karte, auf der Häuser und Grundstücke markiert sind.

Museums, wies drei Sozialsysteme, die ich für die Ausstellung vorbereitet hatte, zurück. Zwei der drei zensierten Arbeiten waren Darstellungen großer gegenwärtig in Manhattan operierender Immobiliengesellschaften: Fassadenfotos ihrer Gebäude, Karten, die deren Lage anzeigten, und dokumentarisches Material über Besitzverhältnisse und Hypotheken, zusammengestellt nach offiziellen Unterlagen des New Yorker Grundbuchamts. Die Arbeiten enthielten kein Werturteil und waren rechtlich unangreifbar.

Das dritte Ausstellungsstück sollte eine vergrößerte Fassung meiner Befragung im Museum of Modern Art sein: eine Erhebung unter den Besuchern des Guggenheim Museums, bestehend aus zehn demographischen Fragen und zehn weiteren über aktuelle sozio-politische Themen. Die freiwillig und anonym abzugebenden Antworten sollten in Statistiken übertragen und täglich bekanntgemacht werden.

In einem Brief mit den Gründen für die Absage behauptete Mr. Messer, es bestehe die Gefahr, das Guggenheim Museum könne von den beiden Immobiliengesellschaften wegen Verleumdung verklagt werden. Nach dem Urteil mehrerer mit der fraglichen Materie sehr genau vertrauter Juristen bestand jedoch keine Grundlage für eine Klage, da die Informationen, die ich vermitteln wollte, richtig waren, auf offiziellen Angaben beruhten, die Darstellungsweise nicht diffamierend war und ich mich, obwohl ich die Firmennamen beibehalten wollte, bereit erklärt hatte, sämtliche Personennamen durch fiktive zu ersetzen. Die Auffassung dieser Juristen wurde erfolgreich durch die anschließende Veröffentlichung wesentlicher Auszüge des Materials über die beiden Immobiliensysteme in mehreren Kunstzeitschriften getestet. Keine von ihnen wurde verklagt. Obwohl Mr. Messers juristische Argumentation keiner Prüfung standhielt, dämpfte sie viele Gesetzesunkundige und diente so als wirksame Verschleierung der etwas anrühigeren Gründe hinter der Absage.

In dem erwähnten Brief verkündete Mr. Messer ex cathedra, „daß Kunst soziale und politische *Konsequenzen* haben kann, doch diese werden, wie wir meinen, auf Umwegen und durch die verallgemeinerte exemplarische Kraft befördert, mit der Kunstwerke auf die Umwelt wirken können«; und später postulierte er, »symbolische Bedeutung« sei ein Kriterium dafür, daß eine Arbeit »ästhetisch erfahrbar und dadurch zu einem tauglichen Museumsobjekt« werde. Sein Verständnis »symbolischer Bedeutung« oder, wie er dafür auch sagte, »symbolischen Ausdrucks« erfordert die Verwendung einer metaphorischen Sprache mit nur dürftigen Verbindungen zum Bezugsgegenstand der Metapher, wodurch sie sich für die Sublimierung von Konflikten eignet. Einspruch erhebt Mr. Messer offensichtlich gegen die Doppelnatur der realzeitlichen Systeme: ihre Wirksamkeit sowohl im Kunstkontext wie auf ihrem eigenen Gebiet. Wäre die Substanz der drei Arbeiten historisch entlegen oder wären sie verschlüsselt und nicht mit einem Auflösungsschlüssel versehen gewesen, hätte man meine Ausstellung nicht abgesagt. Mr. Messer beklagte sich, ich habe die »Immunität« eines Kunstwerks geopfert, weil ich

darauf beharrt habe, präzise und direkt zu sein und aktuelle und verifizierbare Informationen zu präsentieren.

Das Hauptprinzip eines realzeitlichen Systems, seine Aktualität, hält Mr. Messer für ein Gift, wenn er schreibt: »Zu wählen war zwischen der Annahme und der Ablehnung eines Fremdkörpers, der in den Organismus des Kunstmuseums eingedrungen war.«

Menschliche Kommunikation und mithin Sozialsysteme funktionieren nur mittels irgendeiner Art von Sprache. Wie die Eintragungen im Grundbuch auf realzeitliche Besitzinteressen verweisen, so war auch etwa die Zeichensprache des mittelalterlichen Malers gut definiert und verständlich. Beide beziehen sich unzweideutig auf Signifikate, deren tatsächliche Existenz die zeitgenössischen Benutzer nicht bezweifeln. (Der Gläubige akzeptierte restlos die Geschichten der *biblia pauperum* als tatsächlich vorgefallene; man machte keinen Unterschied zwischen Heilszeit und physikalischer Zeit.) Im Gegensatz zu diesem »symbolischen Ausdruck« sollte der Farbcode ohne Schlüssel, wie ihn Mr. Messer vorschlug, nicht der Kommunikation, sondern der Verschleierung dienen und den Inhalt auf eine ideale Ebene heben, was jegliche Korrespondenz zur aktuellen Welt verhindert hätte. Von realzeitlichen Systemen die Befolgung von Gesetzen zu verlangen, die für Arbeiten in einer idealen Zeit und einem idealen Raum entwickelt wurden, hieße letzten Endes ihre Existenzberechtigung zu leugnen und das »Kunstwollen« zu mißachten. (»Kunstwollen« bezeichnet Aloys Riegls Einsicht, daß jedes Zeitalter die zur Verständigung geeignete Sprache wählt.)

Eine genaue Prüfung würde vermutlich zeigen, daß eine große Anzahl Arbeiten, ja selbst ganze Perioden und Kulturen, die heute in der Kunstgeschichte akzeptiert sind, Mr. Messers Kriterium der »Immunität« nicht erfüllen. Argumente für abstrakte Kunst, die zu Beginn dieses Jahrhunderts ihre Berechtigung hatten, verwendet man jetzt zur Verteidigung von Verhaltensweisen, die der Aufklärung und einem höheren gesellschaftlichen Bewußtsein feindselig gegenüberstehen.

Bedeutsam ist, daß sich der Konflikt über »wirklichem Zeug« sozio-politischer Natur zuspitzte, obgleich keines der anderen biologischen und physikalischen Systeme für die Ausstellung Mr. Messers Kriterien der umschreibenden Darstellung, der Verallgemeinerung und der Symbolik gerecht wurde. Die bloße kommentarlose Ausrichtung des Blicks auf privaten Großbesitz galt als »unpassend«, ebenso die Einladung zur Meinungsäußerung über aktuelle sozio-politische Fragen und die Sammlung dieser Meinungen. Die Verhinderung des freien Informationsflusses ist das Merkmal eines totalitären Regimes. Nach Mr. Messers Ansicht sollte die Akkumulation großen Kapitals unter dem Schleier des Geheimnisses verborgen bleiben, damit sie nicht zum Gegenstand öffentlicher Prüfung wird. Ähnlich wie bei der Abstimmung, die ich im Museum of Modern Art veranstaltete, wird der Zusammenhang, in dem eine solche Übersicht stattfindet, zu einem wesentlichen Bestandteil des Systems. Indem er den Museumskontext vorenthielt, schützte Mr. Messer die Inter-

essen jener, die davon profitieren, daß dem Museumspublikum das Bewußtsein für seine eigene gesellschaftliche Rolle abgeht – ein Bewußtsein, das zur Änderung von Einstellungen und Bindungen führen könnte. In Parallele dazu steht, daß er es vermeidet, das Museum und seine augenblickliche Besucher-schaft in eine größere gesellschaftliche Perspektive mit möglicherweise neuem Selbstverständnis und anderen Verantwortlichkeiten und Zielvorstellungen zu bringen. Die Absage der Ausstellung war ohne Zweifel ein politischer Akt. Sie verletzte eindeutig die Politik, die Mr. Messer selber für das Guggenheim Museum festgelegt hatte und die »aktives Engagement für soziale und politische Ziele ausschließt«.

Indem er die Ausstellung zensierte, lieferte Mr. Messer ein wesentliches Element für ein realzeitliches Sozialsystem. Es war ebenso komplex und möglicherweise noch folgenreicher als die gesellschaftlichen Systeme, die er zu vermeiden suchte. Das komplementäre Element war meine eigene Entscheidung, die Ausstellung lieber nicht stattfinden zu lassen, als mich seinem Ultimatum zu unterwerfen und auf die drei Arbeiten zu verzichten. Es wäre jedoch zu keinen nennenswerten Konsequenzen gekommen, hätte ich den Schwanz eingezogen und nicht sofort eine öffentliche Erklärung abgegeben und für ihre weitestmögliche Verbreitung gesorgt (eine Kopie von Mr. Messers Brief mit seinen Absagegründen war beigelegt). Damit trug ich die Angelegenheit in das größere Environment der künstlerisch und politisch wach-samen Öffentlichkeit.

Unwissentlich spielt Mr. Messer die Rolle des Protagonisten in einem umfangreichen realzeitlichen Sozialsystem. Wie bei früheren physikalischen und biologischen Systemen setzt die Bereitstellung von Schlüsselementen einen von der Umwelt kontrollierten Prozeß in Gang, dessen Verästelungen und Konsequenzen noch nicht absehbar sind. Die Affäre kam in zahlreiche Zeitungen, Zeitschriften, im Rundfunk und Fernsehen sowohl in der Vereinigten Staaten wie in Europa zur Sprache. Edward F. Fry, der Curator der Ausstellung, wurde entlassen, weil er die Absage öffentlich verurteilt hatte. Mehr als 130 Künstler verkündeten einen Boykott gegen das Guggenheim Museum und erklärten: »Überzeugt davon, daß Thomas Messer, der Direktor des Guggenheim Museums die Sache der freien Kunst und die Satzung seiner eigenen Institution verriet, als er Hans Haackes Ausstellung absagte, lehnen wir, die unterzeichnenden Künstler, es gemeinsam ab, unsere Arbeiten im Guggenheim ausstellen zu lassen, bis die Politik der Kunstzensur und ihre Vertreter abgelöst sind.«

Wie immer der Konflikt zuletzt ausgehen wird: ich vertraue darauf, daß er das ästhetische ebenso wie das politische Bewußtsein aller Beteiligten erweitern wird. Er führte zu Verhaltensänderungen, wird weitere bewirken und eine Anzahl Entscheidungen für die Zukunft beeinflussen.

Aus einer Erklärung von Edward F. Fry

»Mit einem Brief vom 23. April 1971 entließ mich Thomas Messer, der Direktor des Guggenheim Museums, aus meiner Stellung als Associate Curator des Museums und gab als Begründung an: ›Ihr ununterbrochenes und aktives Engagement gegen kürzlich erfolgte Beschlüsse gehen über legitime Meinungsverschiedenheiten hinaus und machen deutlich, daß wir dort angelangt sind, wo sich unsere Wege trennen.« Diese neueste Entscheidung Mr. Messers schließt sich als unmittelbares Ergebnis an seine Absage der Ausstellung Hans Haackes an, die am 30. April hätte eröffnet werden sollen und an der sowohl der Künstler wie ich in den letzten sechs Monaten gearbeitet haben. Diese beiden Entscheidungen sollten allen am Leben der gegenwärtigen Kunst und des Denkens Interessierten unzweideutig klarmachen, daß sich das Guggenheim Museum, zumindest unter seiner gegenwärtigen Leitung, von der schöpferischen und gelehrten Gemeinschaft New Yorks und der Nation abgesetzt hat.

Obwohl ich entlassen wurde, weil ich als Fachmann und öffentlich Hans Haacke gegen Mr. Messers Versuch unterstützt hatte, Teile der Ausstellung zu tilgen und zu zensieren, bin ich jetzt wie damals gezwungen, die Freiheit eines Künstlers über alle Fragen der bürokratischen Loyalität gegenüber einer Institution zu stellen. Anders zu handeln, wäre eine Flucht in die Karrierementalität und eine Praktik der Selbstzensur angesichts lebendiger Kultur- und Sozialwerte. Mr. Messer sieht in einem Museum eine Zitadelle, die gegen Einbrüche aus der Wirklichkeit zu schützen ist – auch gegen Künstler, falls sie nicht seine Anstandsnormen erfüllen. Eine derartige Einstellung beruht auf einer falschen Auffassung von Kunst und ihrem gesellschaftlichen Bezug. Es ist eine Einstellung, die – so vertretbar sie in einem anderen Zeitalter gewesen sein mochte – als sicheres Mittel für den Niedergang einer Institution in vornehme Vergessenheit sorgt.«

Künstler-Boykott des Guggenheim-Museums

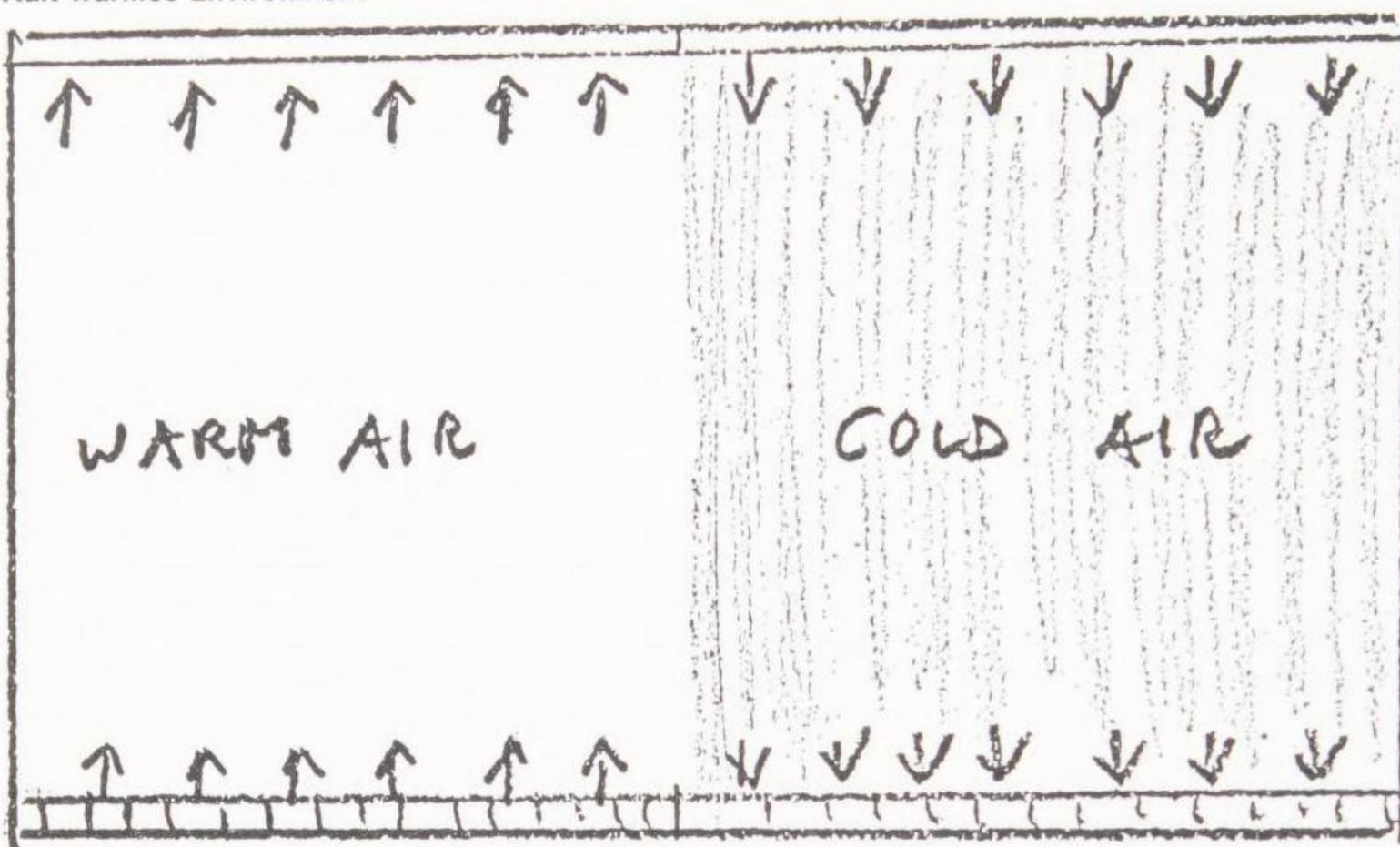
Überzeugt davon, daß Thomas Messer, der Direktor des Guggenheim Museums, die Sache der freien Kunst & die Satzung seiner eigenen Institution verriet, als er Hans Haackes Ausstellung absagte, lehnen wir, die unterzeichnenden Künstler, es gemeinsam ab, unsere Arbeiten im Guggenheim ausstellen zu lassen, bis die Politik der Kunstzensur und ihre Vertreter abgelöst sind.

Künstlerverzeichnis nach dem Stand vom 4. Juni 1971

Cecile Abish	Marianne Gillies	Tom McNulty
Carole Alonge	Sarah Ginsberg	Brenda Miller
Carl Andre	Phil Glass	Mary Miss
Benny Andrews	Morris Golde	Charlotte Moorman
Arakawa	Leon Golub	Robert Morris
Arman	John Goodyear	Bob Moskowitz
Alice Aycock	Dan Graham	Forrest Myers
John Baldessari	Bob Guillemin	Ursula Myers
Victoria Barr	Virginia Gunter	Brian O'Doberty
Bob Barry	Ira Joel Haber	Claes Oldenburg
Lynda Benglis	Susan Hall	Manuel Perry
John Best	Tim Hamill	Irving Petlin
Mel Bochner	Lloyd Hamrol	Richard Pettibone
Bili Bollinger	Gerald Hayes	Shirley Pettibone
Louise Bourgeois	Mary Heilman	Bridgit Polk
Paul Brach	Al Held	Katherine Porter
Daniel Buren	Geof Hendricks	David Prentice
Donald Burgy	Jon Hendricks	Laurin Raiken
Scott Burton	Francis Hewitt	Anthony Ramos
Cynthia Carlson	Dolores Holmes	Robert Rauschenberg
Rosemarie Castoro	Douglas Huebler	David Raymond
James Carullo	Helene Hui	Johann Saalenraad
Judy Chicago	Michio Ihara	Alfons Schilling
Ellen Cibula	Isobe	Miriam Shapiro
Elizabeth Clark	Bob Israel	Jackeline Skiles
Christopher Cook	Bill Jacobson	Robert Smithson
John Czerkowicz	Laurace James	Kenneth Snelson
Agnes Denes	Neil Jenney	Joan Snyder
Sheila de Bretteville	Poppy Johnson	Keith Sonnier
Frazer Dougherty	Donald Judd	Nancy Spero
Juan Downey	Craig Kauffman	Frank Stella
Peter Downsbrough	David Kibby	Wolfgang Stoerchle
Tom Doyle	William King	Amy Stromsten
Jean Dupuy	Alison Knowles	Morton Subotnik
Paul Earls	Ted Kraynik	William Taggart
Doug Edge	Leslie Larkin	Paula Tavins
Susan Elias	Diane Len	Jean Toche
Oyvind Fahlstrom	Mon Levinson	Marvin Torffield
Raphael Ferrer	Robert C. Lewis	Wen Ying Tsai
Larry Fink	Jeffrey Lew	Eugene Tulchin
Richard Francisco	Sol LeWitt	Suzanne Vanlandingham
Bici Forbes	Vinnie Longo	Peter van Riper
Marilyn Fox	Irvin Mann	Bernar Venet
Sonya Fox	Brice Marden	Kestutis Zapkus
Chris Gianakos	Gordon Matta	Barbara Zucker

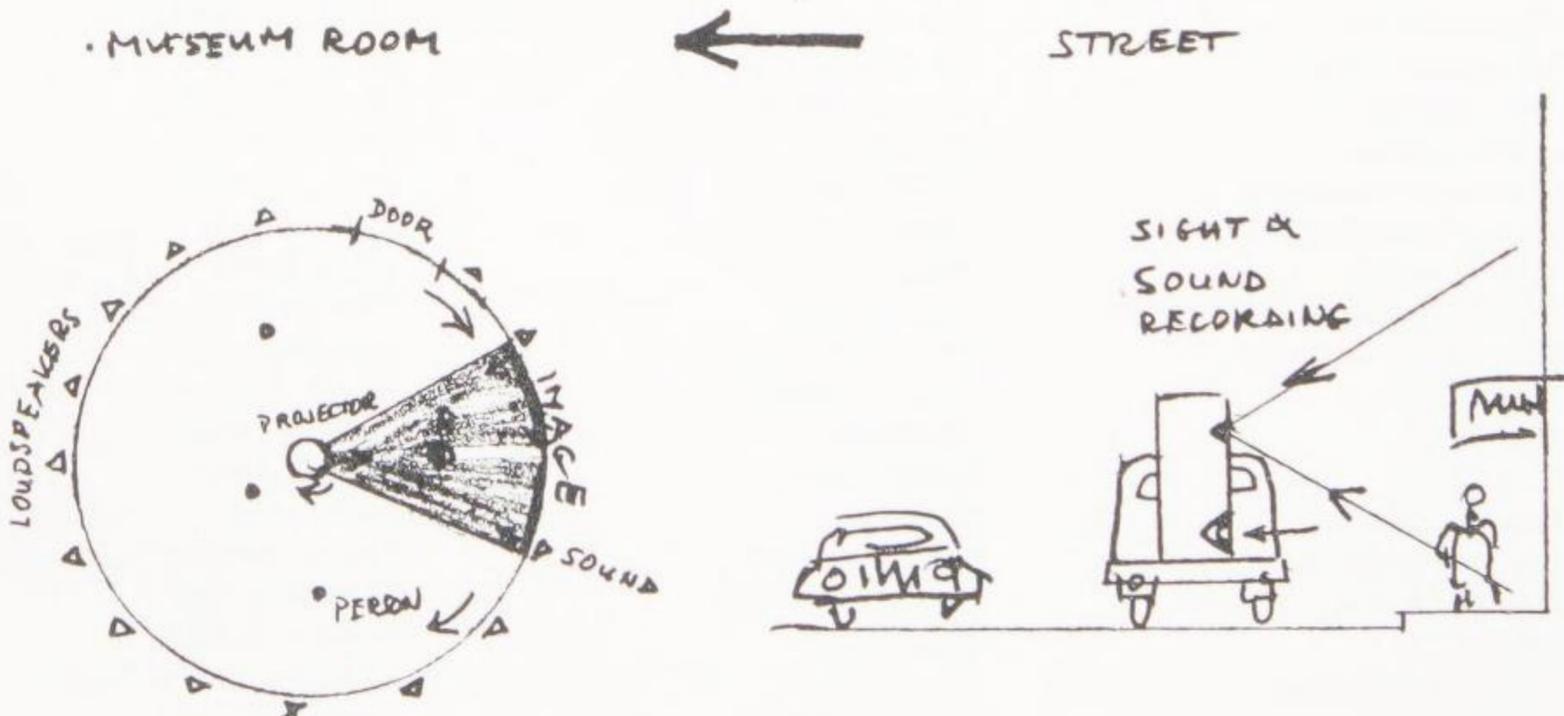
Entwürfe von nicht-ausgeführten Projekten

Kalt-warmes Environment



Ein rechteckiger Raum wird in zwei gleiche Abschnitte unterteilt. In der einen Hälfte strömt warme Luft aus einem Fußbodengitter nach oben und wird von einer porösen Decke aufgesogen. In der anderen Hälfte strömt kalte Luft aus einer porösen Decke nach unten und wird durch ein Gitter auf dem Fußboden aufgesogen. Daher wird die eine Hälfte des Raums warm und die andere ohne eine sichtbare Trennung zwischen den beiden kalt sein. Besucher dürften dadurch, daß sie in die bestehenden Richtungen der Luftströmungen eingreifen, in den Grenzzonen die Verhältnisse aus dem Gleichgewicht bringen.

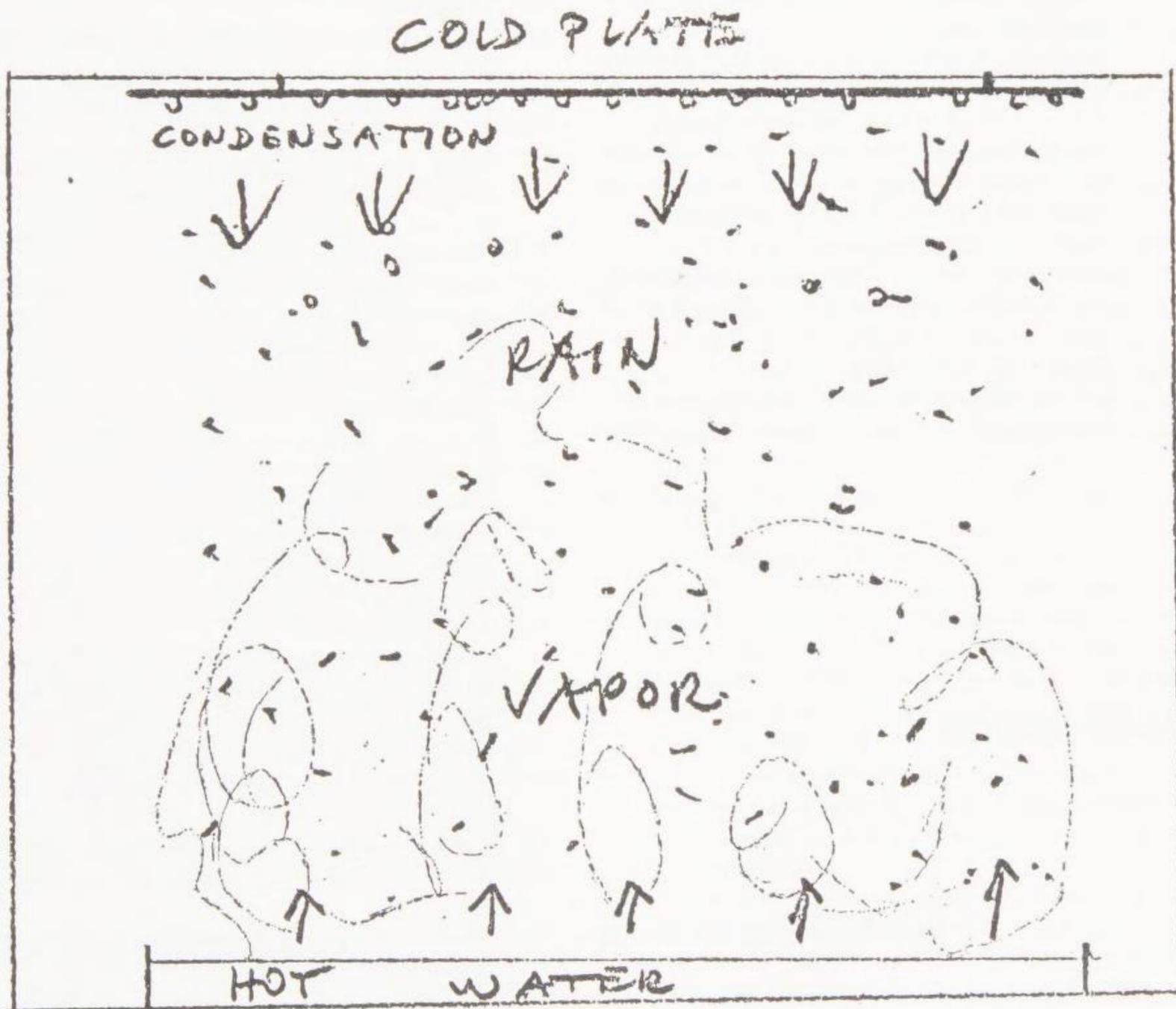
Umwelt-Übertragung



Ein großer weißer Raum in der Gestalt eines vertikalen Zylinders. In der Mitte eine Vorrichtung zur optischen Projektion, angebracht auf einem langsam rotierenden Drehtisch, so daß die Projektionen wie der Strahl eines Leuchtturms über die gekrümmten Wände streichen. Rings um den

Raum sind Lautsprecher so hinter den Wänden installiert, daß die Schallausstrahlung tatsächlich der Bewegung der projizierten Bilder folgen kann (eine weniger wünschenswerte, doch billigere Fassung bestände darin, einen einzigen Lautsprecher auf den Drehtisch zu montieren). Entsprechend dieser Anlage im Museum sind Schall- und Bildaufzeichnungsgeräte auf einem Lastwagen installiert. Wie die Projektionseinrichtung ist die Aufzeichnungseinrichtung auf einen langsam rotierenden Drehtisch montiert. Sie tastet ständig den 'Horizont' ab. Während der Ausstellungsstunden fährt der Lastwagen durch das ganze Stadtgebiet von Los Angeles und fängt dabei ständig das in den durchfahrenden Straßen Sichtbare und Hörbare ein. Das aufgezeichnete Material wird unmittelbar und ohne Zeitverzögerung ins Museum übertragen und dort auf die Wände projiziert oder durch die Lautsprecher des Raumes ausgestrahlt. Zuweilen werden Besucher zwischen Projektor und 'Bildschirm' stehen. Infolgedessen werden ihre Schatten auf der Wand erscheinen, und sie selber werden zum 'Bildschirm'. Alle Geräusche, die sie machen, werden sich mit den von Lastwagen in den Raum gesendeten Straßengeräuschen vermischen.

Wetterzyklische Simulation



Mit Ausnahme eines Ganges entlang den Wänden rings um den Raum nimmt den ganzen Fußboden ein niedriger Behälter ein, in dem Wasser auf so hoher Temperatur gehalten wird, daß es in sichtbaren Dampfwolken verdunstet. Eine gekühlte Platte ist unter der Decke über dem Behälter befestigt. Bei einer entsprechenden Klimatisierung des Raumes und bei einer Kühlung der Platte steigt das erhitzte Wasser vom Behälter zur Decke auf, kondensiert an der Platte und regnet schließlich von der Platte in das Erhitzungsgefäß. Einzelheiten wären mit einer Klimaanlagefirma zu erarbeiten.

Lebensdaten

1936	Geboren in Köln
1956	Abitur am Nicolaus-Cusanus-Gymnasium, Bad Godesberg
1956–1960	Studium an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste, Kassel. Staatsexamen
1960–1961	Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes; Studium der Drucktechniken bei S. W. Hayter im Atelier 17, Paris
1961 (Herbst)	Mit einem Fulbright-Reisestipendium in die Vereinigten Staaten
1962	Stipendiat der Temple University; Aufenthalt in Philadelphia und New York; Fellowship am Pratt Graphic Art Center; Übersiedlung nach New York
1963 (Herbst)	Rückkehr in die Bundesrepublik; Lehrtätigkeit an der Pädagogischen Hochschule Kettwig; wohnhaft in Köln (bis Herbst 1965)
1964–1965	Lehrtätigkeit an der Modeschule Düsseldorf (sechs Monate), am Gymnasium Kreuzgasse Köln, an der Volkshochschule Köln
1965 (November)	Rückkehr nach New York
1966	Gastdozent an der University of Washington, Seattle; Lehrtätigkeit am Douglas College, an der Rutgers University, in New Brunswick, New Jersey
1966–1967	Lehrtätigkeit am Philadelphia College of Art
1967 bis heute	Lehrtätigkeit bei der Cooper Union, New York

Abbildungsverzeichnis

- 1 Ohne Titel, 1960, Öl auf Leinwand, 94 x 48,3 cm, Sammlung des Künstlers
- 2 Ohne Titel, 1960, Aquatinta, 22,8 x 38,4 cm, Sammlung des Künstlers
- 3 Spiegelrelief (Mirror Relief) Paris, 1961, aluminiumbeschichtetes Vinyl auf Pappunterlage, auf Holzfaserplatte montiert, 63,5 x 63,5 cm, Sammlung des Künstlers
- 4 La Bataille de Reichenfels, Philadelphia, 1961, hochpolierter Stahl, 20,3 x 20,3 cm, Collection Bernard Aubertin, Paris
- 5 Revolution-Counterrevolution, Philadelphia, 1962, Acrylglas, rostfreier Stahl, 20,3 x 20,3 x 10,2 cm, Sammlung des Künstlers
- 6 Regenturm (Rain Tower), New York, 1962, Acrylglas und Wasser, 83,2 x 10,2 x 10,2 cm. Sammlung Wilfred P. Cohen, New York.
Der Besucher dreht die Skulptur um und läßt so das Wasser von Ebene zu Ebene laufen
- 7 Rinnsale (Trickle Piece), 1963, Acrylglas und Flüssigkeit, 58,4 x 12,7 x 12,7 cm. Sammlung des Künstlers.
Wie bei allen Tropf-Arbeiten dreht der Beschauer diese Skulptur um, um sie zu aktivieren.
- 8 Kondensationswürfel (Condensation Cube), Erste Fassung: New York, 1963, Acrylglas, Wasser, Licht, Luftströmungen, Umwelttemperatur, 60,3 x 60,3 x 60,3 cm, Privatsammlung
- 9 Kondensationswürfel, Ausschnitt aus Abb. 8
- 10 Tropfkugel (Spherical Dropper), 1964, Acrylglas und Wasser, Durchmesser 29,4 cm. Sammlung Günther Uecker, Düsseldorf
- 11 Doppeldecker-Regen (Double-Decker Rain), 1963, Acrylglas und Wasser, 12,1 x 35,6 x 35,6 cm, Universitätsmuseum Bochum, Sammlung Albert Schulze-Vellinghausen.
Vom Betrachter umzukehren.
- 12 Säule mit zwei Flüssigkeiten (Two-Liquid-Column), 1964, Acrylglas und zwei unvermischbare Flüssigkeiten, Höhe 31,1 cm, Durchmesser 6,4 cm, Sammlung des Künstlers.
Vom Betrachter umzukehren.
- 13 Säule mit zwei Flüssigkeiten und Sperre (Two-Liquid Column with Barrier), 1964, Acrylglas und zwei unvermischbare Flüssigkeiten, Höhe 61 cm, Durchmesser 6,4 cm, Sammlung des Künstlers.
Vom Betrachter umzukehren.
- 14 Flüssiges Brett (Two-Liquid Box), 1964, Acrylglas und zwei unvermischbare Flüssigkeiten, 62,2 x 19,7 cm, Frühere Sammlung Lucio Fontana, Mailand.
Vom Betrachter umzukehren.
- 15 Scylla und Charybdis, 1964, Acrylglas und zwei unvermischbare Flüssigkeiten, 59,7 x 19,7 x 1,9 cm, Sammlung des Künstlers.
Vom Betrachter umzukehren.
- 16 Große Welle (Large Wave), 1964/65, Acrylglas und Wasser, 30,5 x 246,8 x 2,5 cm, Collection Mr. und Mrs. George Rickey, East Chatham, New York.
Hängt waagrecht an Nylonschnüren von der Decke. Vom Betrachter zu schwenken.
- 17 Wasserwaage (Water Level), 1964, Acrylglas und Wasser, Länge 142 cm, Durchmesser 8,3 cm. Sammlung des Künstlers.
Hängt waagrecht an Nylonschnüren von der Decke. Vom Betrachter zu schwenken.
- 18 Langsame Luftblase (Slow Bubble), 1968 (1. Fassung 1964), Acrylglas und Flüssigkeit, Luftblase, Höhe 38 cm, Durchmesser 5,7 cm, in einer Auflage von 20 Stück hergestellt.
Vom Betrachter umzukehren.
- 19 Flaumfedern (Feather). 1964.
Eine an einem Bindfaden hängende Feder reagiert auf Luftbewegungen in einem Zimmer.
- 20 Blaue Seide in einem Luftstrahl flatternd (Blue Silk, Blown

- by Air Jet from Fan), 1964, Seide, Ventilator im Gehäuse, Höhe ca. 183 cm
- 21 Weiße Wellenlinie (White Waving Line), 1967, Chiffon, Ventilator, Gehäuse, Höhe ca. 280 cm, Sammlung des Künstlers.
Ein von einem Ventilator erzeugter vertikaler Luftstrom hält einen sich bewegenden Chiffonstreifen in der Schwebe.
- 22 Schaum (Foam), Köln, 1964 (Ausschnitt) Seifenblasen, Luft. In ein Acrylglasrohr von Seifenwasser wird mittels einer kleinen Pumpe von unten Luft gepumpt. Die resultierende Wasserbewegung produziert Schaum, der aus der oben offenen Röhre herauswächst und sich wie eine Schlange an der Außenwand herabwindet.
- 23 Chiffonbeutel in kreisendem Luftstrom (Chiffon Bag in Rotaring Airstream), 1964, Höhe ca. 122 cm.
Ein Ventilator bläst einen teilweise luftdurchlässigen Beutel auf und versetzt ihn in eine Kreisbewegung.
- 24 Beutel sich aufrichtend und zusammensackend (Inflating-Deflating Bag), 1964, Höhe ca. 168 cm.
Von einem Ventilator mit Unterbrecher aktiviert, steht ein luftdichter Plastikbeutel abwechselnd auf und fällt wieder zusammen.
- 25 Schwebende Kugel (Floating Sphere), 1964, Ballon von ca. 100 cm Durchmesser, Ventilator, Gehäuse. Sammlung des Künstlers.
Ein von einem Ventilator erzeugter schräger Luftstrom hält einen Ballon in der Schwebe.
- 26 Blaues Segel (Blue Sail), 1965, Blauer Chiffon, 244 x 244 cm, Schwenkventilator. Sammlung des Künstlers.
Eine Chiffonbahn ist mit Schnüren an den 4 Ecken an der Decke aufgehängt. Ein aufsteigender Luftstrom wandert von einer Seite des Stoffs zur anderen und bewirkt eine ständige Ausgleichsbewegung des Stoffs, wenn sich eine Seite hebt und die andere senkt.
- 27 Fliegen (Flight), 1967, Chiffonfallschirm, Höhe ca. 100 cm, Ventilator, Gehäuse. Sammlung des Künstlers.
Ein von einem Ventilator erzeugter vertikaler Luftstrom hält einen Chiffonfallschirm in der Schwebe.
- 28 Kugel in schrägem Luftstrahl (Sphere in Obligne Air Jet), 1964, Ballon von ca. 50 cm Durchmesser, Ventilator, Gehäuse, Sammlung des Künstlers.
- 29 Sky Line, Central Park, New York, 23. 7. 1967, heliumgefüllte Ballons von 30 cm Durchmesser an einer etwa 200 m langen Nylonschnur. Diese Arbeit wurde 1967 zweimal wiederholt, einmal im Central Park und einmal am Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Mass.
- 30 Schmäler weißer Fluß (Narrow White Flow), 1967/68, weiße Acetatseide 10,8 x 1,2 m, Ventilator, Gehäuse. Sammlung des Künstlers.
Ein unter der Seide hindurchlaufender Luftstrom bewirkt eine zyklische Folge von Wellenbewegungen.
- 31 Photoelektrisches vom Betrachter kontrolliertes Koordinatensystem (Photo-Electric Viewer-Controlled Coordinate System), 1966 (ausgeführt 1968), Raum 305 cm hoch, 345 cm lang, 345 cm breit, 14 Infrarot-Projektoren, 14 photoelektrische Zellen, 28 weiße Glühbirnen.
Zwei Gruppen infraroter Strahlen durchschneiden rechtwinklig den Raum und bilden ein Koordinatennetz entsprechend den an den Wänden angebrachten Glühbirnen.
- Die Anwesenheit und der räumliche Standort eines Betrachters werden von aufleuchtenden Glühbirnen angezeigt, wenn die zugehörigen Infrarot-Strahlen unterbrochen werden.
- 32 Wandernde Hochspannungsentladung (High Voltage Discharge-Travelling), 1968, Elektroden, Isolatoren, Glasrohr, Transformator, Ventilator, Elektrizität, Länge 5,40 m, Durchmesser 10 cm. Sammlung des Künstlers.
Ein Hochspannungslichtbogen zwischen zwei Drähten in einer Glasröhre; ein Ventilator am einen Ende der Röhre veranlaßt den Funken, die Drähte entlangzuwandern. Nach Ankunft am Ende der Drähte und seinem Abreißen setzt der Bogen wieder am Anfang ein und durchläuft damit einen Zyklus.
- 33 Zyklus (Cycle) 27.-29. 5. 1969, Dach von 95 East Houston Street, New York. Durchlöcherter PVC-Schlauch, Pumpe, Wasser.
Wasser wird kontinuierlich in den Schlauch gepumpt, der an der Dachkante rundum angelegt ist. Es sickert durch zahlreiche kleine Löcher im Schlauch und rinnt zur tieferliegenden Mitte, den Unebenheiten der Dachoberfläche folgend. Von dort wird es erneut von der Pumpe angesaugt.
- 34 Zirkulation (Circulation), 1969, PVC-Schläuche, Elektropumpe, Wasser, Luftblasen.
Wasser zirkuliert ständig durch ein Netz von Schläuchen, wobei es sich in den Schläuchen von großem Durchmesser schnell, durch die von kleinem Durchmesser aber sehr langsam bewegt. (Spätere Fassungen 1970, 1971).
- 35 Eisstab (Ice Stick), 1966 (geplant 1964), Kühlaggreat, elektrische Regler, Höhe 177,8 cm, Grundfläche 61 x 61 cm. Sammlung Art Gallery of Ontario, Toronto.
Luftfeuchtigkeit kondensiert und bildet auf dem bloßgelegten Kühlstab eine Eisschicht. Umfang und Oberflächenstruktur der Eisschicht hängen von Temperatur und Feuchtigkeit der Umgebung ab.
- 36 Eistisch (Ice Table), 1967, Kühlaggreat, elektrische Regler, 45,7 x 91,4 x 91,4 cm.
Luftfeuchtigkeit kondensiert auf der Kühlplatte und bildet wie beim »Eisstab« (Abb. 35) eine Eisschicht.
- 37 Dampf (Steam), 1967, Rostfreier Stahl, Kupfer, Wassererhitzer, elektrische Regler, Wasser, 22,9 x 91,4 x 91,4 cm.
Wasserdampf wird erzeugt, der anschließend auf dem »Eistisch« (Abb. 36) kondensiert, mit dem diese Arbeit zusammenwirken soll.
- 38 Symbiotisches Wasserübertragungssystem (Symbiotic Water Transfer-System), 1969, Wassererhitzer, Luftfeuchtigkeit, Wasser, elektrische Regler, rostfreier Stahlbehälter, Kühlaggreat.
Eine leicht verbesserte Fassung des kombinierten Systems von Abb. 36 und Abb. 37. Vom Kühlstab tropfendes Schmelzwasser wird in dem unmittelbar darunter befindlichen Wasserdampfbehälter aufgefangen, wodurch es in das Wasser-Dampf-Eis-System zurückkehrt.
- 39 Schwimmender Eisring (Floating Ice Ring), 1970, Acrylglaskasten, 20,3 x 121,9 x 121,9 cm, Kühlaggreat, Wasser, elektrische Regler, Galerie Onnasch, Köln.
Wasser gefriert um die ringförmige Kühlschlange. Der entstehende Eisring ist leichter als Wasser und schwimmt an der Oberfläche. Feuchtigkeits- und Temperaturverände-

- rungen in der Umgebung ändern Art und Ausmaß der Eisbildung.
- 40 Niederschlag minus Verdunstung, Wasserstände in einer Röhre, die während der Ausstellung ›557087‹ vom 5. 9. bis 8. 10. 1969 im Seattle Art Museum, Seattle und vom 13. 1. bis 8. 2. 1970 in der Vancouver Art Gallery, Vancouver, Kanada im Freien aufgestellt worden ist.
Acrylglasrohr Höhe 162 cm.
- 41 Tabelle der Wasserstände zu Niederschlag minus Verdunstung, Abb. 40. Während der beiden Ausstellungen war das Rohr im Freien in vertikaler Position installiert. Regenwasser wurde in der Röhre eingefangen; gleichzeitig verdunstete es in der Röhre. Im Laufe der Ausstellung wurde der Wasserstand täglich um 12 Uhr mittags gemessen, an der Röhre markiert und in eine Tabelle eingetragen.
- 42 Wind in Wasser: Schnee (Wind in Water: Snow), 15. 12. 1968, Dach von 95 East Houston Street, New York.
An einem willkürlich gewählten Tag wurden Leute auf das Dach von Haackes Atelier eingeladen. Die Arbeit sollte eine Demonstration des Wetters an diesem Tag sein. Es fiel der erste Schnee.
- 43 Zusatzprotokoll zu Abb. 42, Wetterkarte über den geographischen Zusammenhang der Wetterentwicklung.
- 44 Klimaaufzeichnung in einer Kunstaussstellung (Recording of Climate in Art Exhibition), 1970 (geplant 1969), Thermograph, Barograph, Hydrograph.
Die Instrumente sollten während der mehrwöchigen Ausstellung ständig arbeiten; in dieser Zeit waren Temperatur, Feuchtigkeit und Luftdruck aufzuzeichnen. Der Künstler zog die Arbeit aus der Ausstellung zurück, weil die Instrumente nicht zulänglich gewartet wurden.
- 45 Klimaaufzeichnung in einer Kunstaussstellung: Kurven
- 46 Schneehaufen schmelzend und verdunstend, (Snow Pile: Melting-Evaporating), 10., 11., 12. 2. 1969, Dach von 95 East Houston Street, New York.
Ein Schneehaufen schmilzt und verdunstet. Fest gestampfter Schnee schmilzt und verdunstet langsamer.
- 47 Gegossenes Eis gefrierend und schmelzend (Cast Ice: Freezing and Melting) 3.–5. 1. 1969, Dach von 95 East Houston Street, New York.
Bei großer Kälte wurde Wasser hinter einer provisorischen Barriere auf dem leicht geneigten Dach verschüttet. Es gefror hinter der Barriere und auf dem Weg zum Abfluß.
- 48 Graben im Schnee parallel zur von den Gezeiten bestimmten Schneegrenze (Trench Dug in Snow, Parallel to Contour of Snow Made by Tideline), 1969, Coney Island.
Der Graben bezeichnet die Linie, die durch die Kombination von Topographie des Standes und den Gezeiten an dieser bestimmten Stelle entstand.
- 49 Eisscheibe in gefrorener Umgebung (Ice Disc in Frozen Environment), 16. 12. 1968, Dach von 95 East Houston Street, New York.
Unter Verwendung eines Plastik-Schwimmbeckens von ca. 150 cm Durchmesser erzeugte der Künstler eine Eisscheibe. Bei wechselnden Wetter- und Temperaturbedingungen schmolz das Eis, sprang und gefror erneut.
- 50 Sprühregen der Ithacafälle auf einem Seil gefrierend und schmelzend (Spray of Ithaca Falls: Freezing and Melting on Rope), 8. 2. 1969, Seil etwa 30 m lang.
Im Winterwetter unter dem Wasserfall ausgespannt, setzte das Seil Eis an und hing dank dem zusätzlichen Gewicht durch.
- 51 Windraum (Wind Room), Seattle 1969, (erstmalig ausgeführt 1968). Starke Ventilatoren, Maschendraht-Schutzgitter.
- 52 Topographisches Projekt (Topographic Contour Project) 1968, Fort Greene Park, Brooklyn (unausgeführtes Projekt). Das Gebiet zwischen zwei topographischen Linien, die einen Höhenunterschied von drei Metern bezeichnen, soll solange unbebaut und unberührt bleiben, wie der Park existiert.
- 53 Nebel, Versumpfung, Erosion (Fog, Swamping, Erosion), August 1969 (Seattle), Nebeldüsen, Schlauch.
Ein feiner Regen fällt stetig auf den Boden ringsumher und bewirkt Versumpfung und an Ablaufstellen Erosion.
- 54 Künstliches Klima eine bestehende Vegetation beeinflussend (Artificial Climate Affecting Existing Vegetation) St. Paul de Vence, Frankreich, 1970
Wassersprenger, Schlauch.
Eine Fläche in einem trockenen mediterranen Wald wird stetig mit einem Sprühregen benetzt, was das Wachstum der vorhandenen Vegetation beeinflusst.
- 55 Verpflanztes Moos in künstlichem Klima am Leben erhalten (Transplanted Moss Supported by Artificial Climate), St. Paul de Vence, 1970, Nebeldüsen, Schlauch, Wasser.
Moos wird aus einer klimatisch andersartigen Region in einen trockenen mediterranen Wald verpflanzt und durch die erhöhte Feuchtigkeit von verstäubtem Wasser am Leben erhalten.
- 56 Wasser in Wind (Water in Wind), Sommer 1968, Dach von 95 East Houston Street, New York, Nebeldüsen, Pumpe, Wasser, Wind.
Wasser in Form von Nebel wurde in die Luft und die herrschenden Winde zersprüht.
- 57 Graswürfel (Grass Cube), 1967, Acrylplastik, Erde, Grassamen, Licht, Wasser, Luft.
Grassamen wird gesät und geht auf.
- 58 Grass Grows, 1969, ›Earth‹-Ausstellung, Andrew Dickson White Museum, Cornell University, Ithaca, N. Y., Erde, Grassamen, Licht, Wasser, Luft.
- 59 Bowerysamen (Bowery Seeds), 1970, Dach von 95 East Houston Street, New York, Erde, Wind, Flugsamen, Luft, Sonnenlicht.
- 60 Ameisenkooperativ (Ant Co-op), 1969, Acrylgras, Sand, Ameisen, zerkleinerte Getreidekörner.
Ameisen kommen in einen durchsichtigen, teilweise mit Sand gefüllten Plastikbehälter und werden mit zerkleinerten Getreidekörnern gefüttert. Im Lauf der Zeit organisieren sie ihre Tätigkeiten, Wege und andere Sozialfunktionen in dieser neuen Umgebung.
- 61 Lebendes Flugsystem (Live Airborne System) 30. 11. 1968 (1. Plan 1965), Seemöven, Brotkrumen, Ozean bei Coney Island.
Brotkrumen werden in den Ozean geworfen und locken Möven an, sich von ihnen zu ernähren.
- 62 Küken ausschlüpfend (Chickens Hatching), 1969, ›New Alchemy: Elements, Systems and Forces‹ Ausstellung, Art Gallery of Ontario, Toronto.

- Befruchtete Eier, Brutkästen, Lampen, elektrische Regler. Eier werden in Brutkästen ausgebrütet. Einen Tag nachdem die Küken ausgeschlüpft sind, werden sie in einen gewärmten Stall umgelegt. Der Stall wird zunehmend unterteilt, so daß die jeweils in wöchentlichem Abstand neu schlüpfenden Küken in gesonderten Abteilungen untergebracht werden können.
- 63 Küken ausschlüpfend, Detail von Abb. 62
- 64 Zehn Schildkröten freigelassen (Ten Turtles Set Free), 20. 7. 1970, St. Paul de Vence, Frankreich.
- 65 Ziege in einem Wald weidend (Goat Feeding in Woods), 1970, St. Paul de Vence.
Eine angeseilte Ziege nährt sich von der Vegetation des Waldes. Sie wird an wechselnden Stellen angepflockt.
- 66 Norbert: »All systems go«, 1970–1971, Mynahvogel (verstorben).
Ein Mynahvogel wurde direkt wie auch durch eine Bandaufnahme der menschlichen Stimme unterrichtet, den Satz: »All systems go« von sich zu geben.
- 67 Moma-Erhebung (Moma Poll), 1970.
Besucher der Ausstellung »Information« im Museum of Modern Art, New York (30. 6. bis 20. 9.) erhielten nummerierte Stimmzettel, die sie je nach positiver oder negativer Antwort in eine Urne werfen sollten. Im Verlauf der Ausstellung waren regelmäßig Tabellen über die Ergebnisse zu führen. Auch über die Gesamtzahl der Museumsbesucher während der Ausstellung, sowie die Zahl der verkauften Eintrittskarten und der Besucher mit freiem Eintritt waren Aufzeichnungen zu machen.
- 68 Geburts- und Wohnprofil von Galeriebesuchern (Gallery-Goers' Birthplace and Residence: Information-Gathering), 1969.
Besucher von Haackes New Yorker Ausstellung in der Howard Wise Gallery 1969 wurden gebeten, mit Stecknadeln ihren Geburtsort und ihren gegenwärtigen Wohnsitz auf roten und blauen Karten zu bezeichnen.
- 69 Fotodokumentation zum Wohnprofil von Galeriebesuchern, Ausstellung in der Galerie Paul Maenz, Köln 1971
- 70 Denkmal der Strandverschmutzung (Monument to Beach Pollution), August 1970, Carboneras, Spanien.
Aller Abfall menschlicher Herkunft – im Gegensatz zu dem aus natürlichen Quellen – wurde auf einem Strandabschnitt von ca. 200 m Länge und 50 m Tiefe gesammelt und auf einen Haufen geworfen.
- 71 Hinweis auf Carl Samuel Sélavy Haacke, Geburtsregistrierungsschein, New York University Hospital, 13. 1. 1969
- 72 Nachrichten (News), 1969/70, »Software«-Ausstellung vom 16. 9. bis 8. 11. 1969 im Jewish-Museum, New York.
Fernschreiber internationaler Nachrichtenagenturen übermitteln die letzten Meldungen in die Ausstellung. Die Druckfahnen sammeln sich auf dem Boden.
- 73 Auszug aus Shapolsky et al Manhattan Immobilienbesitz – ein gesellschaftliches Realzeitsystem, Stand 1. 10. 1971
214 E 3 St. Block 385, 10t 11
4 Etagen Miethaus ohne Aufzug gemäß altem Gesetz
Eigentümer Harpmel Realty, Inc., 608 E 11 St., New York City
Unterschrift auf Verträgen von Harry J. Shapolsky, Präsident (1963) Martin Shapolsky, Präsident (1964)
- Principal Harry J. Shapolsky (laut Real Estate Directory of Manhattan)
Erworben 21. 8. 1963 von der John the Baptist Foundation, Postadresse The Bank of New York, 48 Wall St., New York City, für \$ 237 000.– (auch für 7 andere Gebäude)
\$ 150 000.– Hypothek mit 6% Zinsen, 19. 8. 1963, fällig 19. 8. 1968, Gläubiger The Ministers and Missionaries Benefit Board of the American Baptist Convention, 475 Riverside Drive, New York City (auch auf 7 anderen Gebäuden)
Steuerwert des Bodens \$ 25 000.–; Gesamtwert \$ 75 000.– (einschließlich 212 und 216 E 3 St.), 1971.
- 74 Auszug aus Shapolsky et al Manhattan Immobilienbesitz – ein gesellschaftliches Realzeitsystem, Stand 1. 10. 1971
608 E 11 St.
Block 393, 10t 11
25 x 94 feet, Ladengebäude ohne Obergeschosse.
Eigentümer 194 Ave. A Realty Corp., 608 E 11 St., New York City
Unterschrift auf Verträgen von Sam Shapolsky, Präsident (1958) Harry Shapolsky, Präsident (1960) Alfred Fayer, Vicepräsident (1958)
Principal Harry J. Shapolsky (laut Real Estate Directory of Manhattan)
Erworben 27. 3. 1963 von Surenkon Realities Inc., 608 E 11 St., New York City, Harry J. Shapolsky, Präsident.
Keine Hypotheken (1971)
Steuerwert des Bodens \$ 8 500.–; Gesamtsteuerwert \$ 24 000.– (1971)
- 75 Auszug aus Sol Goldman & Alex Dilorenzo Manhattan Immobilienbesitz – ein gesellschaftliches Realzeitsystem, Stand 1. 5. 1971
6 Häuser mit Dokumentation

Ausstellungen

Einzelausstellungen

- 1965 Galerie Schmela, Düsseldorf
1966 Howard Wise Gallery, New York
1967 Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Mass.
1968 Howard Wise Gallery, New York
1969 Howard Wise Gallery, New York
1971 Paul Maenz, Köln
1972 Francoise Lambert, Mailand
1972 Museum Haus Lange, Krefeld

Gruppenausstellungen

- 1962 ›Nul‹, Stedelijk Museum, Amsterdam
›New Prints from Germany, Poland and Russia‹, Museum of Modern Art, New York
- 1964 ›ZERO‹, I. C. A. Philadelphia, Gallery of Modern Art, Washington ›Pilot Show‹, Signals Gallery, London
- 1965 ›Nul‹, Stedelijk Museum, Amsterdam
›Licht und Bewegung‹, Kunsthalle Bern; Palais des Beaux Arts, Brüssel; Kunsthalle Baden-Baden; Kunsthalle Düsseldorf
- 1966 ›Directions in Kinetic Sculpture‹, University Art Museum, University of California, Berkeley
- 1967 ›Miscellaneous Notions of Kinetic Sculpture‹, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Mass.
›Kinetic Environment 1 & 2‹, Central Park, New York
- 1968 ›ars multiplicata‹, Wallraf-Richartz-Museum, Köln
›Plus by Minus: Today's 1/2 Century‹, Albright Knox Gallery, Buffalo
›Art vivant 1965-68‹, Fondation Maeght, St. Paul de Vence
›Air Art‹, Philadelphia Arts Council; Berkeley, Peoria, Edmonton
›Options‹, Milwaukee Art Center; Museum of Contemporary Art, Chicago
›The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age‹, Museum of Modern Art, New York; Houston; San Francisco
- 1969 ›Earth Art‹, A. Dickson White Museum, Cornell University, Ithaca
›When Attitudes Become Form‹, Kunsthalle Bern; Krefeld; London
›Other Ideas‹, Detroit Institute of Arts
›Place and Process‹, Edmonton Art Gallery, Edmonton, Alberta
›557 087‹, Seattle Art Museum; Vancouver, B. C.
›New Alchemy: Elements, Systems and Forces‹, Art Gallery of Ontario, Toronto
›Prospect 69‹, Kunsthalle Düsseldorf
›Art by Telephone‹, Museum of Contemporary Art, Chicago
›Plans and Projects as Art‹, Kunsthalle Bern; München; Hamburg
›Tokyo Biennale‹, Metropolitan Museum of Art, Tokyo
›Information‹, Museum of Modern Art, New York
›Conceptual art, arte povera, land art‹, Galleria Civica d'arte moderna, Turin
›Art vivant américain‹, Fondation Maeght, St. Paul de Vence
›Software‹, Jewish Museum, New York
›Air‹, National Gallery of Victoria, Melbourne; Caracas; Stedelijk Museum, Amsterdam
›Constructivist Tendencies‹, University of California, Santa Barbara
- 1971 ›Earth, Air, Fire, Water: Elements of Art‹, Museum of Fine Arts, Boston
›Multiples‹, Philadelphia Museum of Art
›20 Deutsche‹, Galerie Onnasch, Berlin/Köln
›3: new multiple art‹, Whitechapel Gallery, London

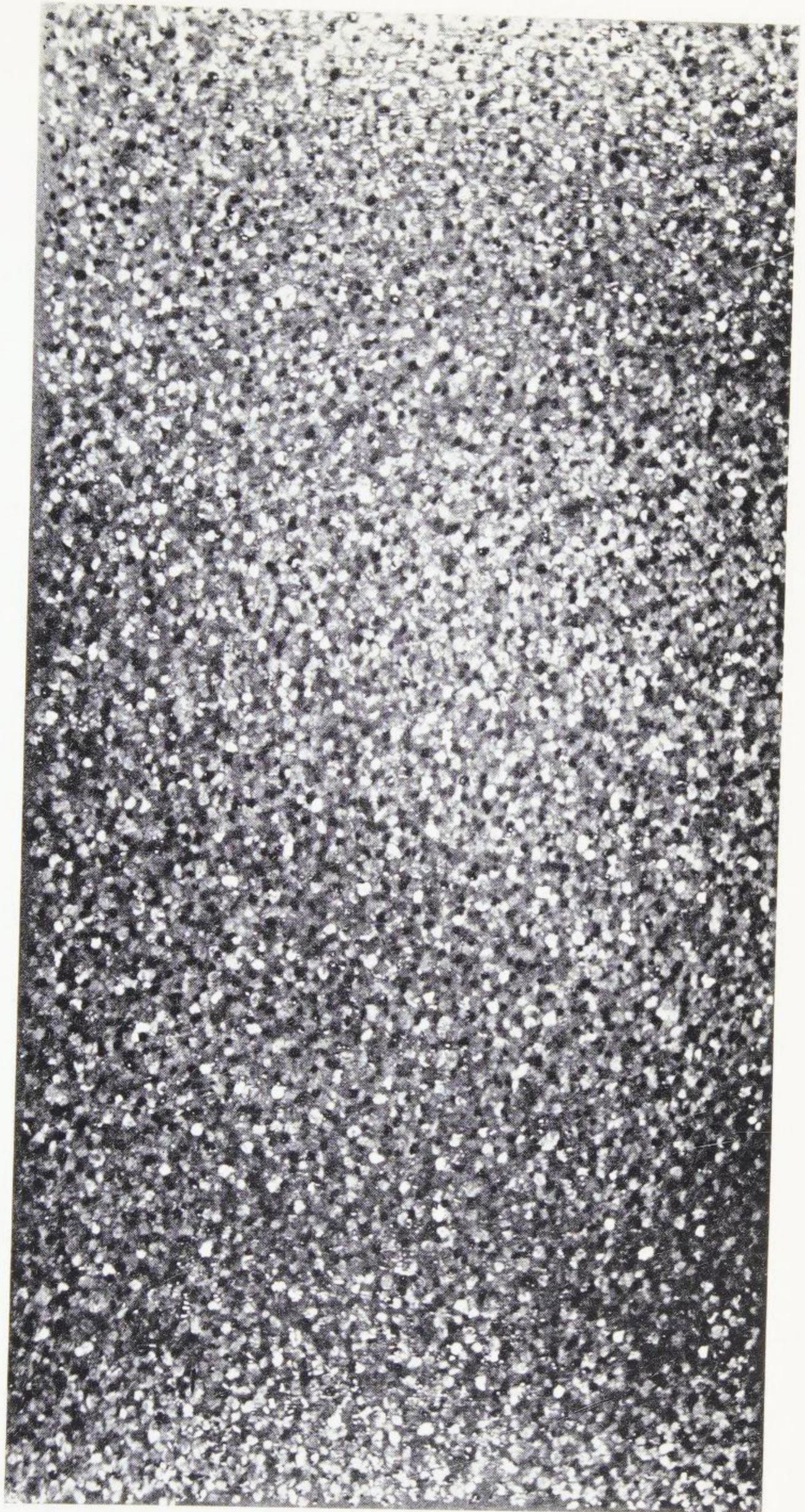
- ›Lucht Kunst‹, Stedelijk Museum, Amsterdam
›Arte de Sistemas‹, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires
›Directions 3: Eight Artists‹, Milwaukee Art Center
›Prospect‹, Kunsthalle Düsseldorf
- 1972 ›Konzept-Kunst‹, Kunstmuseum Basel
›Documenta 5‹, Kassel, Juni bis Oktober
›3rd Bienal de Arte Coltejer‹, Medellín
›Art Without Limit‹, Memorial Art Gallery of the University of Rochester, Rochester, N. Y.

Bibliographie

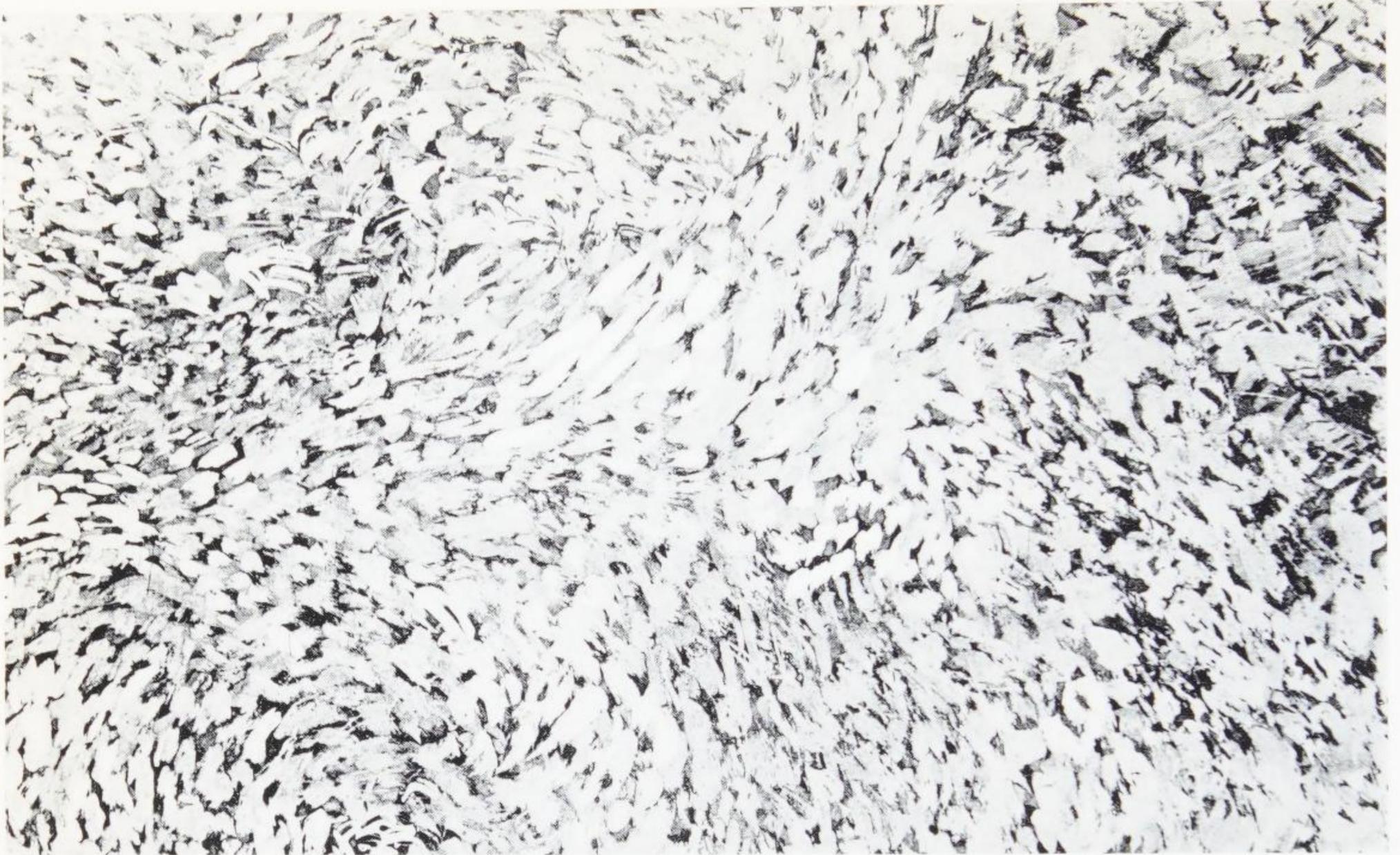
- Akston, Joseph J.: ›Editorial‹ in: *Arts Magazine*, New York, Mai 1971
- Akston, Joseph J.: ›Editorial‹ in: *Arts Magazine*, New York, Juni 1971
- Albert-Levin, Marc: ›A la Fondation Maeght: L'art américain peut-il vivre en France?‹ in: *Les Lettres Françaises*, Paris, 29. 7. 1970, Nr. 1345
- Alloway, Lawrence: ›Arts‹ in: *The Nation*, New York, 2. 8. 1971
- Andrea, Christopher: ›Haacke explains his 'astonishing show'‹ in: *The Christian Science Monitor*, Boston, 20. 11. 1969
- L'art vivant: ›On décroche (toujours) au Guggenheim‹, Paris, Mai 1971
- Asahi Shimbun*: ›Haacke's One-Man Show Cancelled‹, Tokio, 4. 6. 1971 (in Japanisch verfaßt)
- Ashton, Dore: ›Exercises in Anti-Style‹ in: *Arts Magazine*, New York, April 1969
- Ashton, Dore: ›Intercultural Gaps on the Cote d'Azur – Maeght Fondation Shows American Art‹ in: *Arts Magazine*, New York, September/Oktobre 1970
- Ashton, Dore: ›Les systemes de Hans Haacke‹ in: *Opus international*, Paris, Nr. 17, April 1970
- Ashton, Dore: ›Monuments pour nulle part ou pour n'importe ou‹ in: *Chroniques de l'art vivant*, Paris, Juli 1970
- Ashton, Dore: ›New York Commentary‹ in: *Studio International*, Werk 180, Nr. 927, London, November 1970
- Aue, Walter: *Projecte, Concepte & Actionen*, Verlag M. Dumont Schauberg, Köln, 1971
- Baker, Elisabeth C.: ›Editorial-Artists Museums‹ in: *Arts News*, New York, Mai 1971
- Baker, Elisabeth C.: ›Editorial-Artists v. s. Museums, continued‹ (Brief an den Herausgeber von Haacke und die Antwort des Herausgebers) in: *Art News*, September 1971

- Baker, Kenneth: ›New York-Software‹, in: *Artforum*, New York, Dezember 1970
- Battcock, Gregory: ›New York-One‹ in: *Art and Artists*, London, Juli 1971
- Benthall, Jonathan: ›Haacke, Sonfist and Nature‹ in: *Studio International*, Werk 181, Nr. 931, London, März 1971
- von Bonin, Wibke: ›Germany: October 1969‹ in: *Arts Magazine*, New York, November 1969
- Borgeaud, Bernard: ›Art et nature‹ in: *L'art vivant*, Paris, Januar 1972
- Bourdon, David: ›What on Earth‹ in: *Life*, New York, 29. 4. 1969
- Bourgeois, Jean-Louis: ›New York‹ in: *Artforum*, New York, Januar 1970
- Burnham, Jack: ›Aesthetics on Intelligent Systems‹ in: *On the Future of Art*, New York, 1970
- Burnham, Jack: *Beyond Modern Sculpture*, Verlag G. Braziller, New York, 1968
- Burnham, Jack: ›Hans Haacke's Cancelled Show at the Guggenheim‹ in: *Artforum*, New York, Juni 1971
- Burnham, Jack: ›Hans Haacke: Wind and Water Sculpture‹ in: *Tri-Quarterly Supplement*, Nr. 1, Northwestern University Press, Evanston I 11, Frühjahr 1967
- Burnham, Jack: ›Questions à Hans Haacke‹ in: *Robho 2*, Paris, November/Dezember 1967
- Burnham, Jack: ›Real Time System‹ in: *Artforum*, New York, September 1969
- Burnham, Jack: ›Sculpture's Vanishing Base‹ in: *Artforum*, New York, November 1967
- Burnham, Jack: ›Systems Esthetics‹ in: *Artforum*, New York, September 1968
- Burnham, Jack: *The Structure of Art*, Verlag G. Braziller, New York, 1970
- CBS *Newsradio 88*, Interview-Serien mit Edward Fry, Hans Haacke, Thomas Hoving, Thomas Messer, New York, 25. 4. und 2. 5. 1971
- CBS-*Television*: Interviews mit Edward Fry, Hans Haacke, Thomas Messer, New York, 27. 4. 1971
- Celant, Germano: *Arte & Azione Povera*, Verlag Mazotta, Mailand 1969
- Celant, Germano: ›Conceptual art, arte povera, land art‹ *Galleria Civica d'arte moderna*, Turin 1970
- Clay, Jean: ›Aspects of Bourgeois Art‹ in: *Art and Artists*, London, Februar 1972
- Clay, Jean: ›Special Hans Haacke: Art signe et art piege‹ in: *Robho Nr. 2*, Paris, November/Dezember 1967
- Data*: Buren, Haacke, chi altro? Mailand, September, 1971
- Dienst, Rolf-Gunter: *Deutsche Kunst: Eine neue Generation*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1970
- Flash Art*: ›Haacke-Fry-Messer‹, Mailand, Mai 1971
- Fry, Edward: ›Hans Haacke, The Guggenheim: The Issues‹ in: *Arts Magazine*, New York, Mai 1971
- Fry, Edward: ›Post-Liberal Art‹ in: *Art and Artists*, London, Februar 1972
- Genauer, Emily: ›Art and the Artist‹ in: *New York Post*, New York, 27. 4. 1971
- Genauer, Emily: ›Some Explanations of 'Information'‹ in: *New York Post*, 11. 7. 1970
- Glueck, Grace: ›New York is a Summer Art Fair – The System‹ in: *The New York Times*, 4. 7. 1971
- Glueck, Grace: ›Ousted Curator Assails Guggenheim‹ in: *The New York Times*, 1. 5. 1971
- Glueck, Grace: ›The Guggenheim Cancels Haacke's Show‹ in: *The New York Times*, 7. 4. 1971
- Glueck, Grace: ›'tis The Month Before Christmas‹ in: *Art in America*, New York, November/Dezember 1969
- Glusberg, Jorge: ›La tecnica herramienta del arte nuevo‹ in: *Analisis* Nr. 318, Buenos Aires, April 1967
- Glusberg, Jorge: ›Los globos artisticos‹ in: *Analisis*, Nr. 363, Buenos Aires, April 1968
- Gratz, Roberta: ›The Guggenheim Refuses to Hang Slumlords‹ in: *New York Post*, 8. 4. 1971
- Greenwood, Michael: ›The Open Alembic‹ in: *artscanada*, Toronto, Dezember 1969
- Herzig, Doris: ›Art Show Scubbed as Politically Dirty‹ in: *Newsday*, Garden City, N. Y., 9. 4. 1971
- Janis, Harriet und Blesh, Rudi: *Collage*, Chilton Book Company, Philadelphia, 1967
- Jappe, Georg: ›Kinetic Art in Germany‹ in: *Studio International*, Werk 180, Nr. 926, London, Oktober 1970
- Johnson, William: ›Reviews and Previews‹ in: *Art News*, New York, Dezember 1969
- Junker, Howard: ›Down to Earth‹ in: *Newsweek*, New York, März 1969
- Kelly, James, J.: *The Sculptural Idea*, Burgess Publishing Company, Minneapolis, 1970
- Kramer, Hilton: ›Show at the Modern Raises Questions‹ in: *New York Times*, 2. 7. 1970
- Kultermann, Udo: *Neue Dimensionen der Plastik*, Wasmuth Verlag, Tübingen 1967
- Leider, Philip: ›Looking at Kinetic Sculpture‹ in: *Artforum*, Los Angeles, Mai 1966
- Lindgren, Nilo: ›Art and Technology‹ in: *IEEE SPECTRUM*, New York, April 1969
- Lipke, William C.: ›Earth Systems‹ in: *Earth Art*, Katalog, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, 1970
- Lippard, Lucy and Chandler, John: ›The Dematerialization of Art‹, in: *Art International*, Lugano, Februar 1968
- Loercher, Diana: ›Elements of Art: Earth, Air, Fire, Water‹ in: *Christian Science Monitor*, Boston, 11. 2. 1971
- Love, Joseph P., S. J.: ›The Tenth Tokyo Biennale of Contemporary Art‹ in: *Art International*, Sommer-Sonderausgabe, Werk XIV/6, Lugano, 1970
- McFadden, Robert D.: ›Guggenheim Aide Ousted in Dispute – Edward Fry set up Show by Haacke on Slums‹ in: *The New York Times*, 27. 4. 1971
- Messer, Thomas: ›Guest Editorial‹ in: *Arts Magazine*, New York, Juni 1971
- Meyer, Ursula: *Conceptual Art*, E. P. Dutton & Co., Inc., New York 1972
- Muller, Gregoire: ›In the Galleries‹ in: *Arts Magazine*, New York, Dezember/Januar 1969/70
- Nakahara, Yusuke: ›Haacke's One-Man Show is Cancelled – His Work Deemed too Socialist. Politics and Art: Example The Guggenheim Museum‹ in: *Bijut su Techo*, Tokio Juli 1971 (in Japanisch)
- Neugass, Fritz: ›Die Kontinente durchpflügen‹ in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt/Main, 27. 5. 1969
- New York Post*: ›Fired Ade Rips the Guggenheim‹, 27. 4. 1971

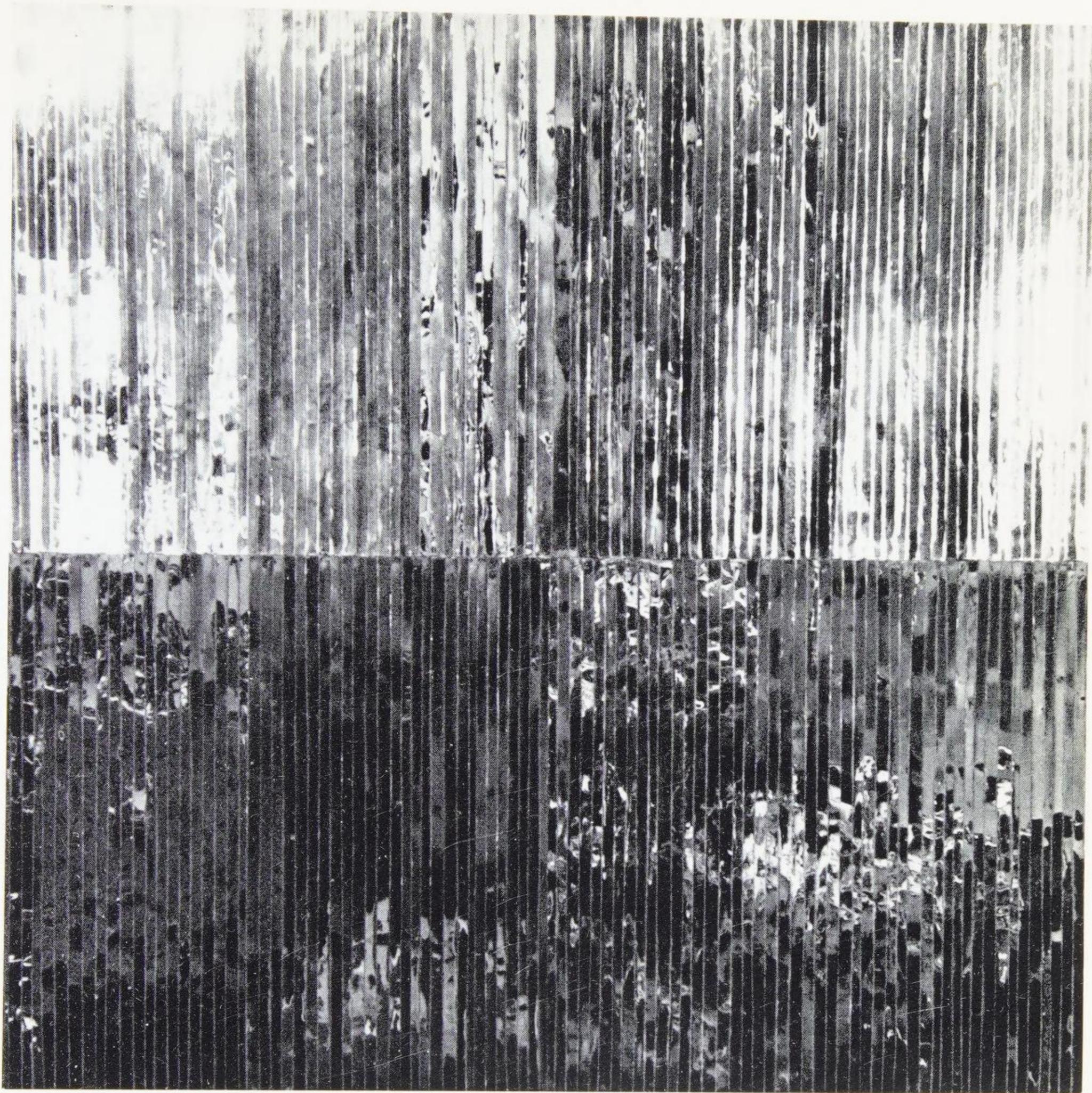
- Onnasch-Galerie, 20 Deutsche, Katalog, Berlin und Köln, 1971
- Ott, Günther: ›Kennen Sie Manhattan? – Neue Galerie zeigt 720 Fotos von Hans Haacke‹ in: *Kölnische Rundschau*, Köln, 23. 1. 1971
- Palazzoli, Daniela: ›L'aria e le strutture gonfiabili‹ in: *Bit*, Mailand, April 1968
- Perreault, John: ›Art-Political Systems‹ in: *The Village Voice*, New York, 15. 4. 1971
- Perreault, John: ›Earth Show‹, in: *The Village Voice*, New York, 27. 2. 1969
- Perreault, John: ›Information‹ in: *The Village Voice*, New York, 16. 7. 1970
- Perreault, John: ›Now There's Hans Haacke‹ in: *The Village Voice*, New York, 25. 1. 1968
- Perreault, John: ›Systems‹ in: *The Village Voice*, New York, 20. 11. 1969
- Pfeiffer, Günter: ›Ausstellungen‹ in: *Das Kunstwerk*, Stuttgart, März 1971
- Pfeiffer, Günter: ›Die Front der Puristen – Das Galerieprogramm in der Kölner Lindenstraße‹ in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt/Main, 9. 2. 1971
- Pierre, Jose: ›Les grandes vacances de l'art moderne‹ in: *L'OEIL*, Paris, Mai 1969
- Popper, Frank: *Naissance de l'art cinétique*, Edition Gauthier-Villars, Paris, 1967
- Reise, Barbara: ›A Tail of Two Exhibitions: The Aborted Haacke and Robert Morris Shows‹ in: *Studio International*, London Juli/August 1971
- Reise, Barbara: Which is In Fact What Happened: Thomas Messer in an Interview with Barbara Reise, 25. 4. 1971 in: *Studio International*, London, Juli/August 1971
- Rickey, George: *Constructivism: Origins and Evolution*, Verlag G. Braziller, New York, 1967
- Rickey, George: ›Kinesis Continued‹ in: *Art in America*, New York, Dezember/Januar 1965/66
- Rickey, George: ›Origins of Kinetic Art‹ in: *Studio International*, London, Februar 1967
- Robho* Nr. 5–6: ›Haacke interdit‹, Paris, Juni 1971
- Schneider, Pierre: ›Paris: Tarzan Returns in Full Swing‹ in: *New York Times*, Oktober 1970
- Sello, Gottfried: ›Ein Bett ist ein, Bett ist...‹ in: *Die Zeit*, Hamburg 10. 10. 1969
- Sharp, Willoughby: ›Kineticism: Burshing into Open Space‹ in: *Robho* Nr. 2, Paris, November/Dezember 1967
- Sharp, Willoughby: ›Luminism and Kineticism‹ in: *Minimal Art*, ed. Gregory Battcock, E. P. Dutton, New York, 1968
- Sharp, Willoughby: ›Notes Toward an Understanding of Earth Art‹ in: *Earth Art*, Katalog, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, 1970
- Sharp, Willoughby: ›Place and Process‹ in: *Artforum*, New York, November 1969
- Siegel, Jeanne: ›An Interview with Hans Haacke‹ in: *Arts Magazine*, New York, Mai 1971
- Siegel, Jeanne: ›In the Galleries‹ in: *Arts Magazine*, New York, März 1968
- Der Spiegel*: ›Haacke-Ausstellung – Fehler im System‹, Hamburg, 26. 4. 1971
- Spear, Athena: ›Sculptured Light‹ in: *Art International*, Werk XI/10, Lugano, 1967
- Spies, Werner: ›Kunststadt New York am Ende?‹ in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt, 22. 6. 1971
- Strelow, Hans: ›Das große Spiel mit den Medien – 'Information' – eine Schau im Museum of Modern Art in New York‹ in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt, 10. 8. 1970
- Strelow, Hans: ›Die Künstler als Erfinder‹ in: *Rheinische Post*, Düsseldorf, 17. 5. 1965
- Strelow, Hans: ›Kinetik mit Wasser und Luft‹ in: *Rheinische Post*, Düsseldorf, 25. 5. 1965
- Studio International*: ›Gurgles Around the Guggenheim‹, London, Juni 1971
- Studio International*: ›Letter to the Editor . . . by Hans Haacke‹, London, September 1971
- Taylor, John L.: ›Directions 3: Eight Artists‹ Einführung zum Katalog des Milwaukee Art Center, Milwaukee, 1971
- Therault, Normand: ›Alchimistes au XXe Siècle‹ in: *La Presse*, Montreal, 6. 12. 1969
- Therault, Normand: ›Tout n'est pas dans le visuel‹ in: *La Presse*, Montreal, 6. 12. 1969
- Thomas, Karin: *Bis heute, Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1971
- Thomas, Karin: *Kunst-Praxis, eine Dokumentation der aktuellen Ästhetik*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1972
- Thwaites, John A.: ›The Story of Zero‹ in: *Studio International*, London, Juli 1965
- Thwaites, John A.: ›Vom Baum der Kunsterkenntnis‹ in: *Saarbrücker Zeitung*, Saarbrücken, 14. 10. 1969
- Thwaites, John A.: ›Younger German Artists: Hans Haacke's Creations Require the Viewer to Lend a Hand‹ in: *Bulletin*, Bonn, Oktober 1962
- Tillim, Sidney: ›In the Galleries‹ in: *Arts Magazine*, New York, Oktober 1962
- TIME Magazine*: ›Kinetics: Big Brother‹, New York, Februar 1968
- TIME Magazine*: *The Kinetic Craze*, New York, 28. 1. 1966
- Trini, Tommaso, ›Mostre-Hans Haacke‹ in: *Domus*, Mailand, Februar, 1972
- Tuchman, Maurice: ›A & T – A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles Country Museum of Art 1967–1971‹ in: *Art and Technology*, Los Angeles, Los Angeles Country Museum, 1971
- Vinklers, Bitite: ›Art and Information – 'Software' at the Jewish Museum‹ in: *Arts Magazine*, New York, September/Oktober 1970
- Vinklers, Bitite: ›Hans Haacke‹ in: *Art International*, Lugano, September 1969
- Vitt, Walter: ›Die Prozesse hinter dem Sichtbaren – Arbeiten von Hans Haacke in der Kölner Galerie Maenz‹ in: *Aachener Nachrichten*, Aachen, 19. 1. 1971
- Winkler, Gerd: ›Atelierbesuch‹ in: *Kunst*, Mainz, August/September 1965
- Young, Dennis: ›Introduction‹ Katalog der Ausstellung *NEW ALCHEMY: Elements, Systems, Forces*. Toronto, 1969



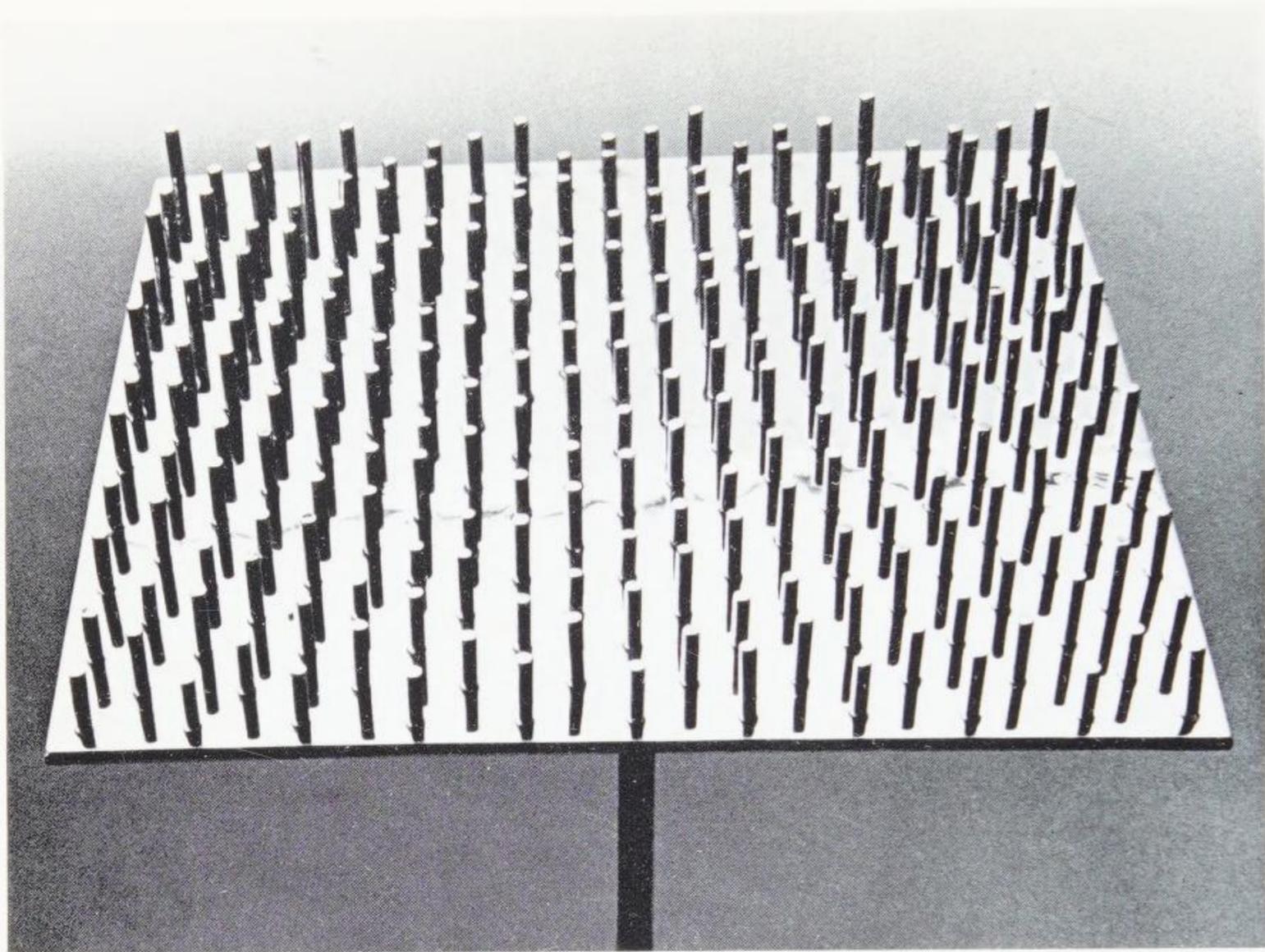
1 Ohne Titel, 1960, Öl auf Leinwand



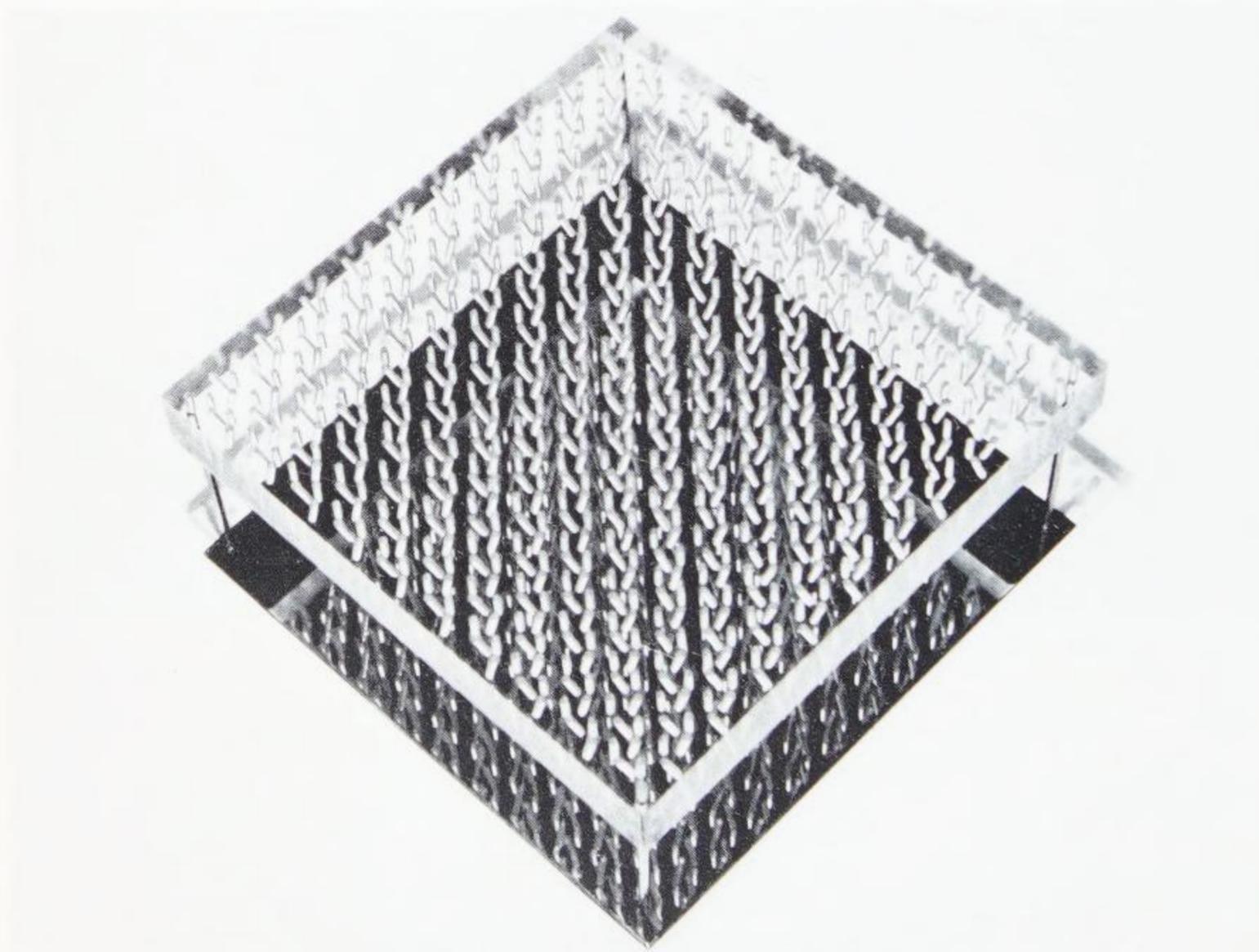
2 Ohne Titel, 1960, Aquatinta



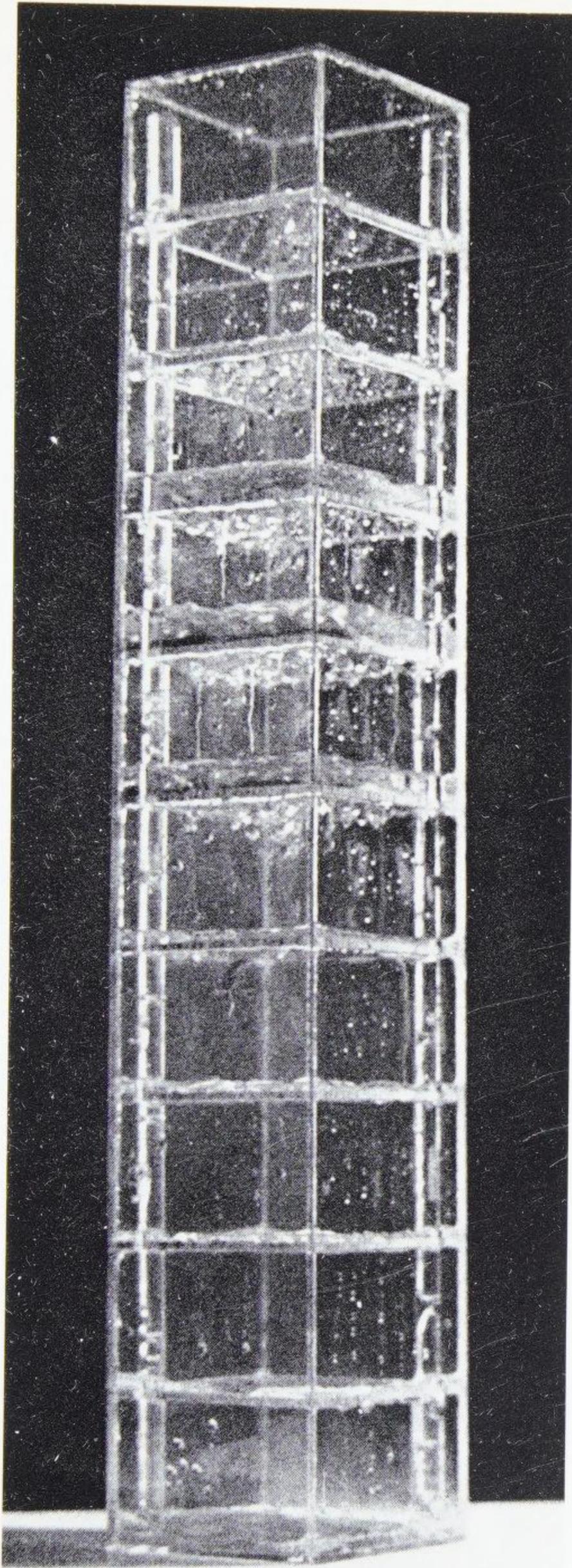
3 Spiegelrelief, 1961, aluminiumbeschichtetes Vinyl auf Pappunterlage



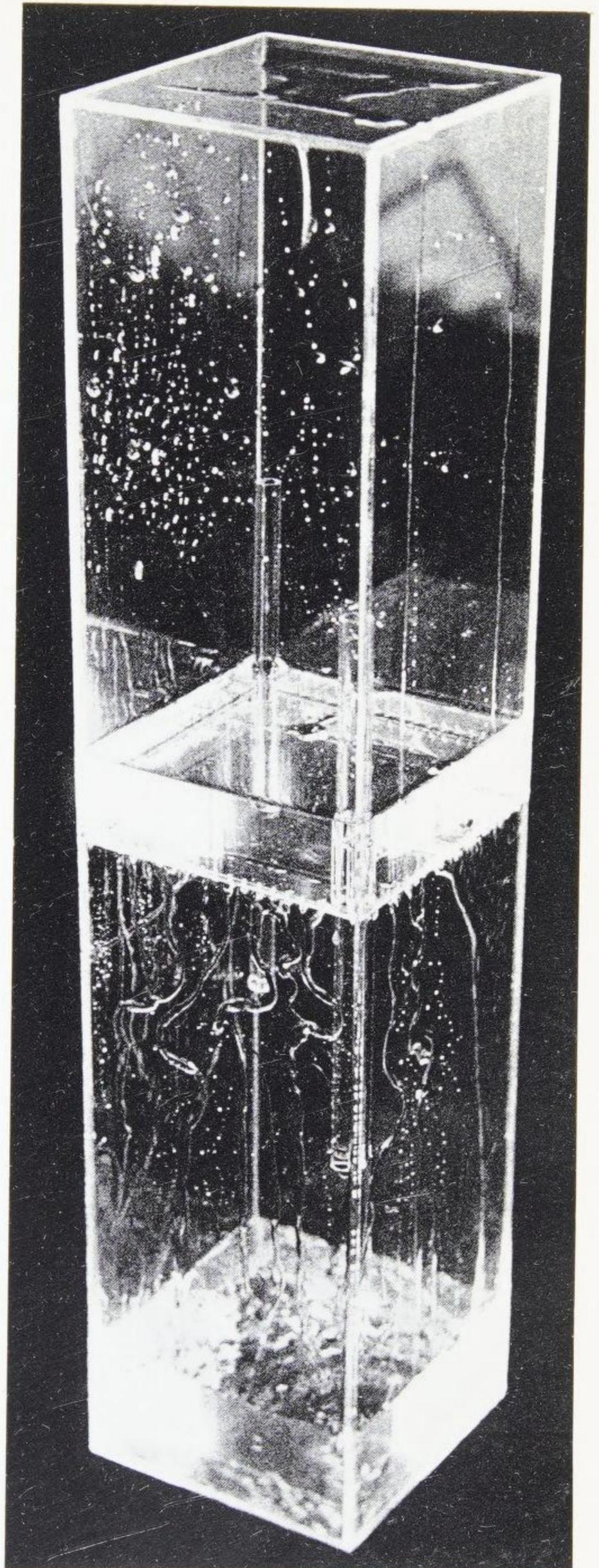
4 La Bataille de Reichenfels, 1961, hochpolierter rostfreier Stahl



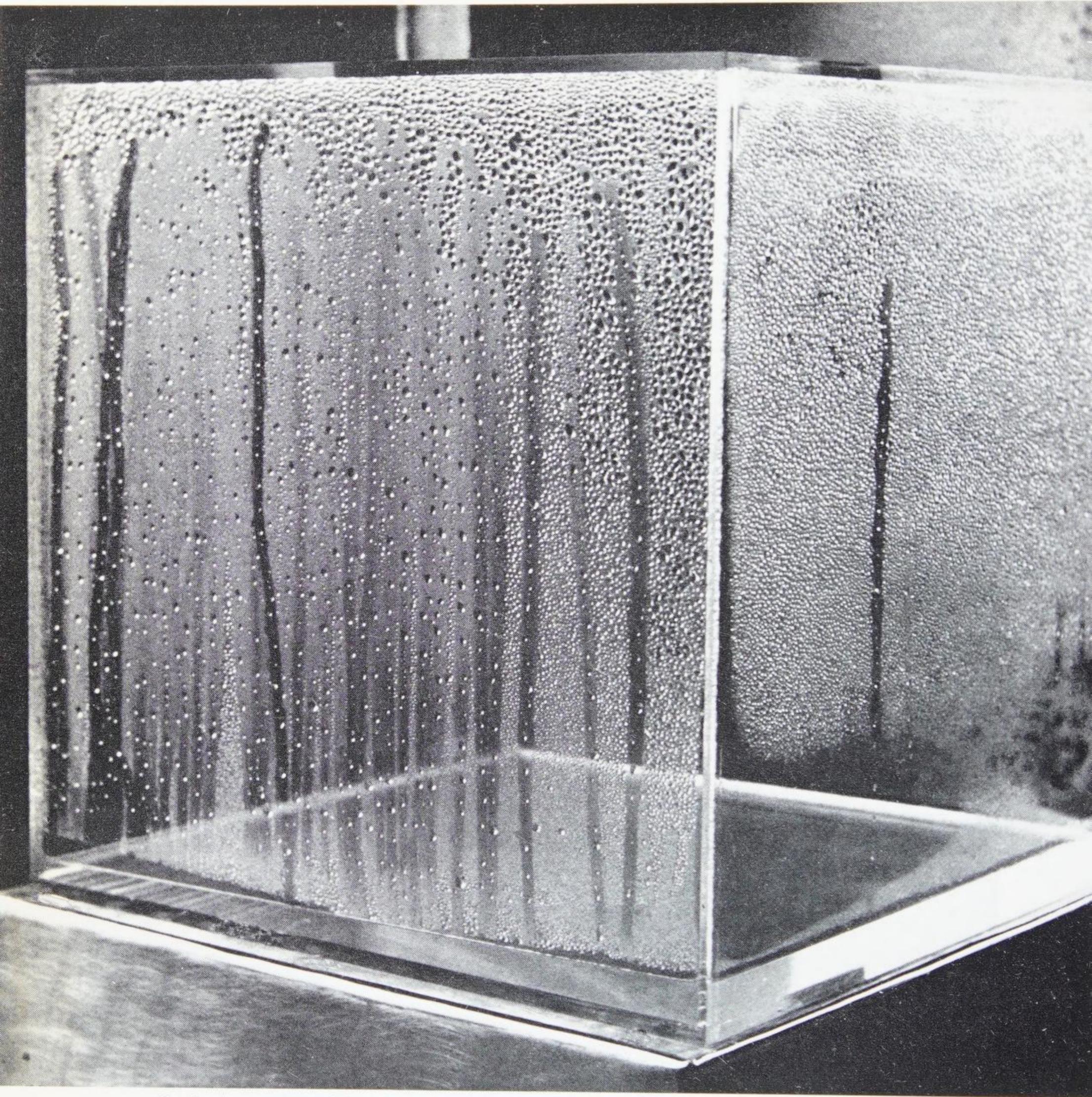
5 Revolution - Counterrevolution, 1962, Acrylglas, rostfreier Stahl



6 Regenturm, 1962, Acrylglas und Wasser

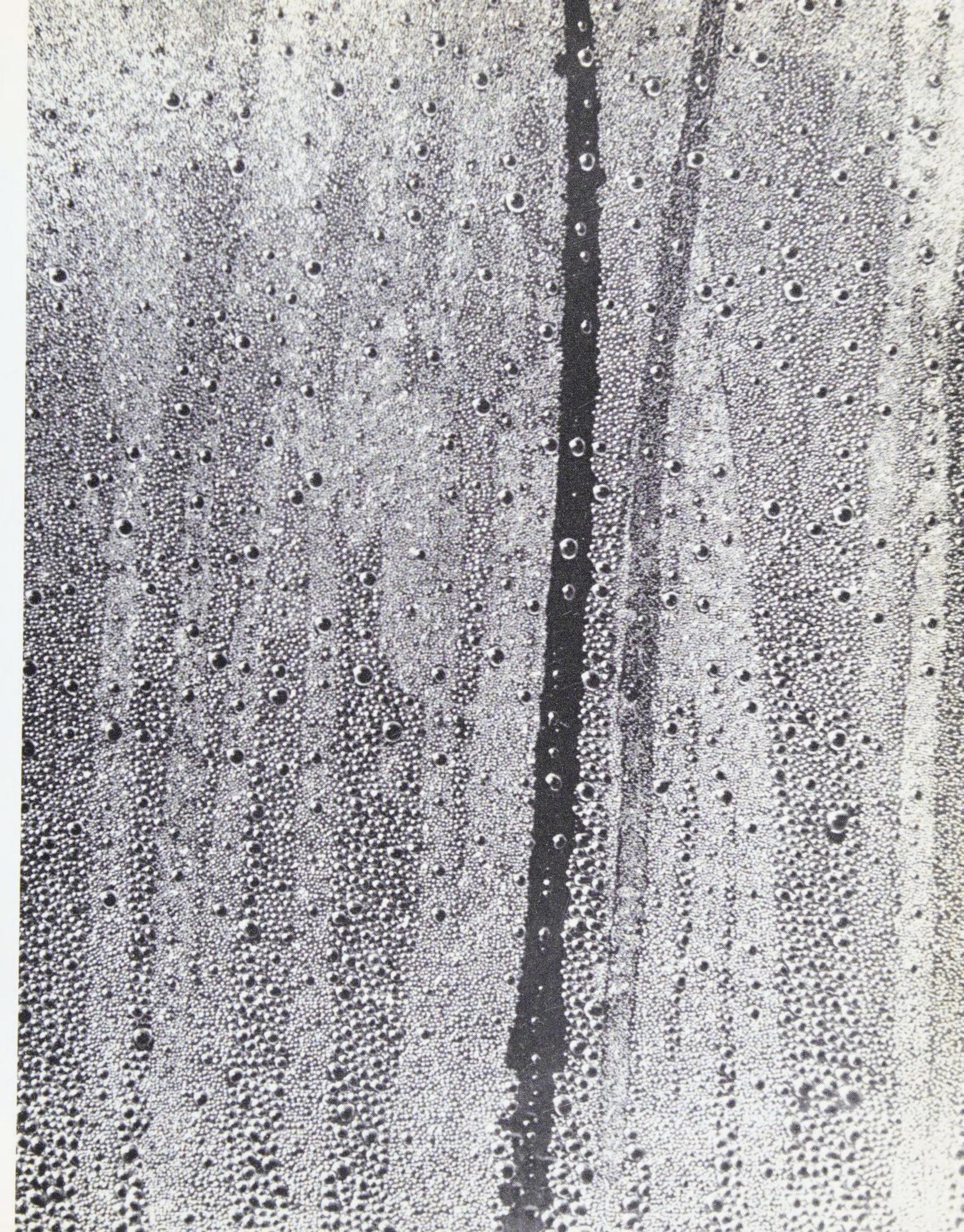


7 Rinnsale, 1963, Acrylglas und Flüssigkeit



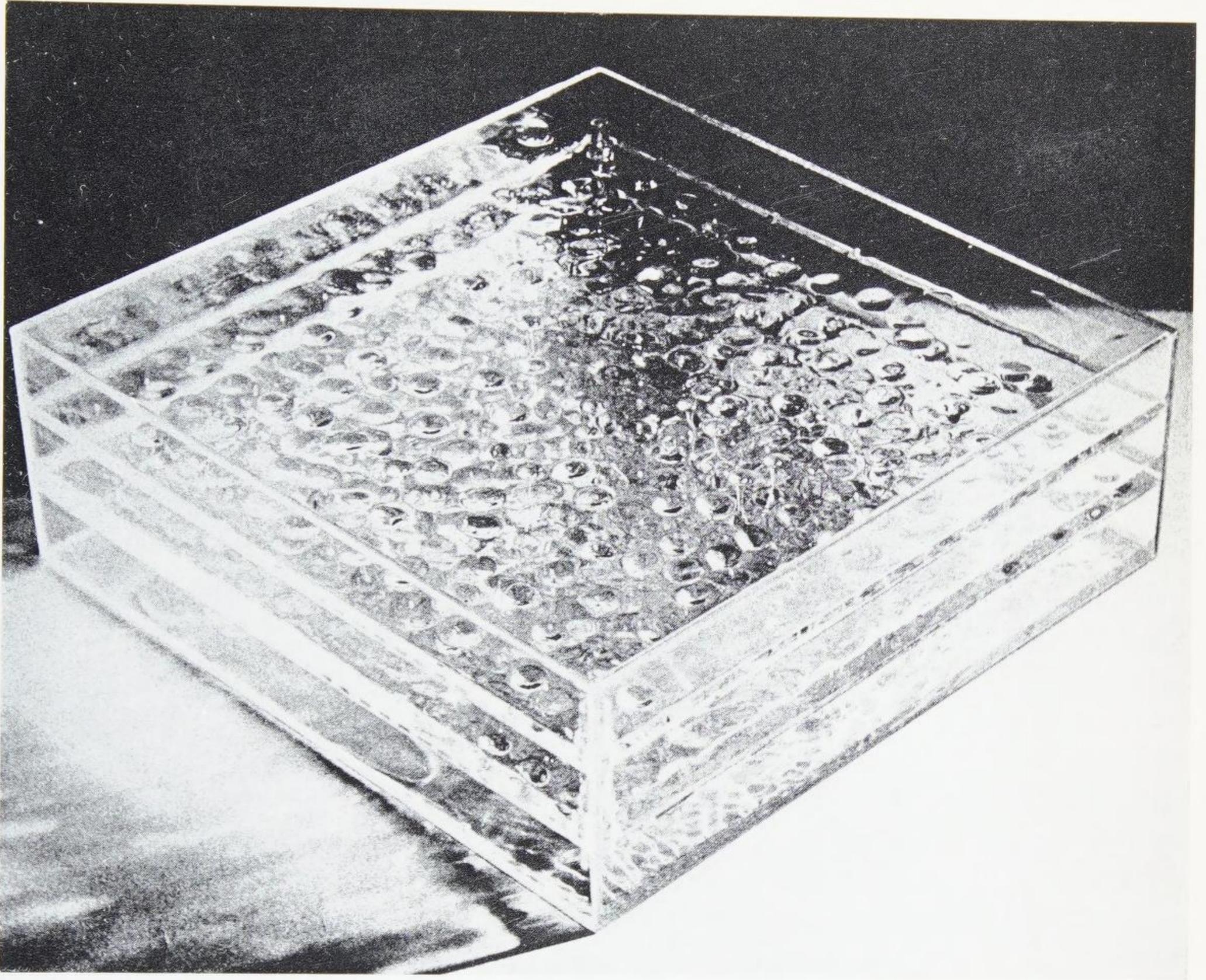
8 Kondensationswürfel, 1. Fassung 1963, Acrylglas, Wasser, Licht, Luftströmungen, Umwelttemperatur

9 Kondensationswürfel, Ausschnitt aus Abb. 8 ▷



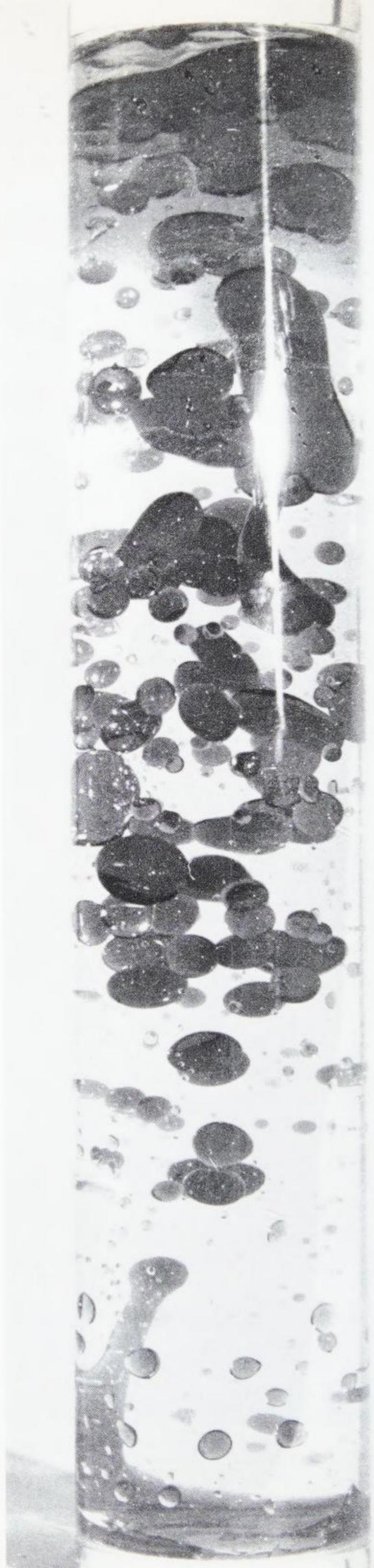


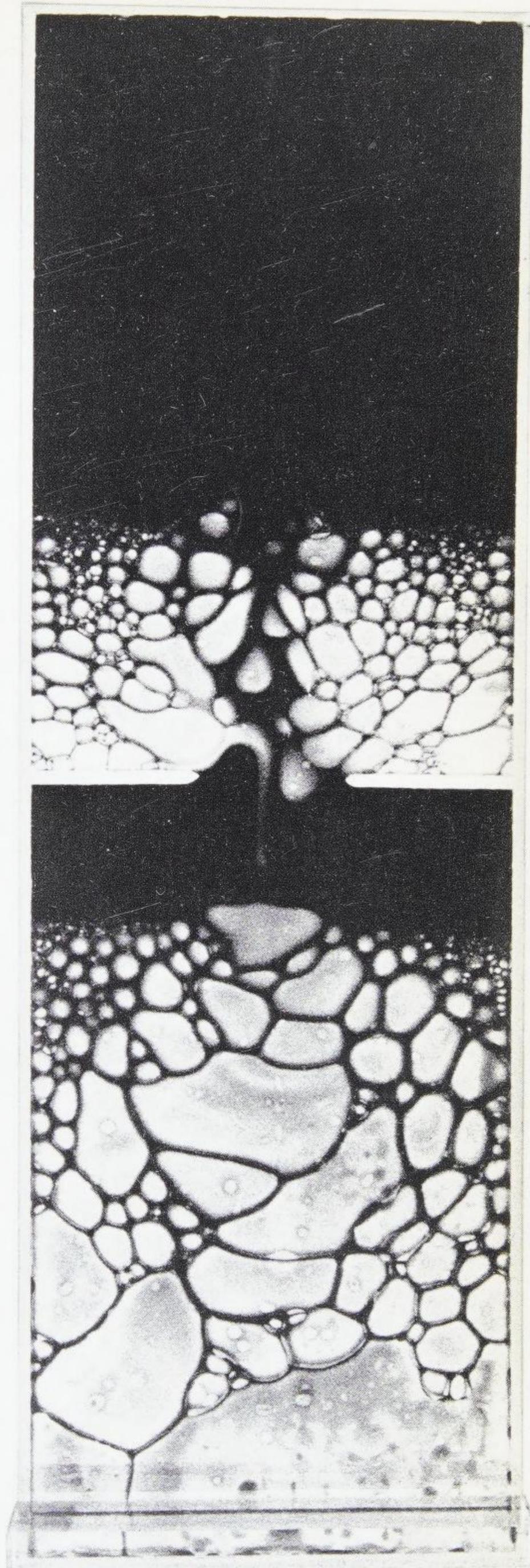
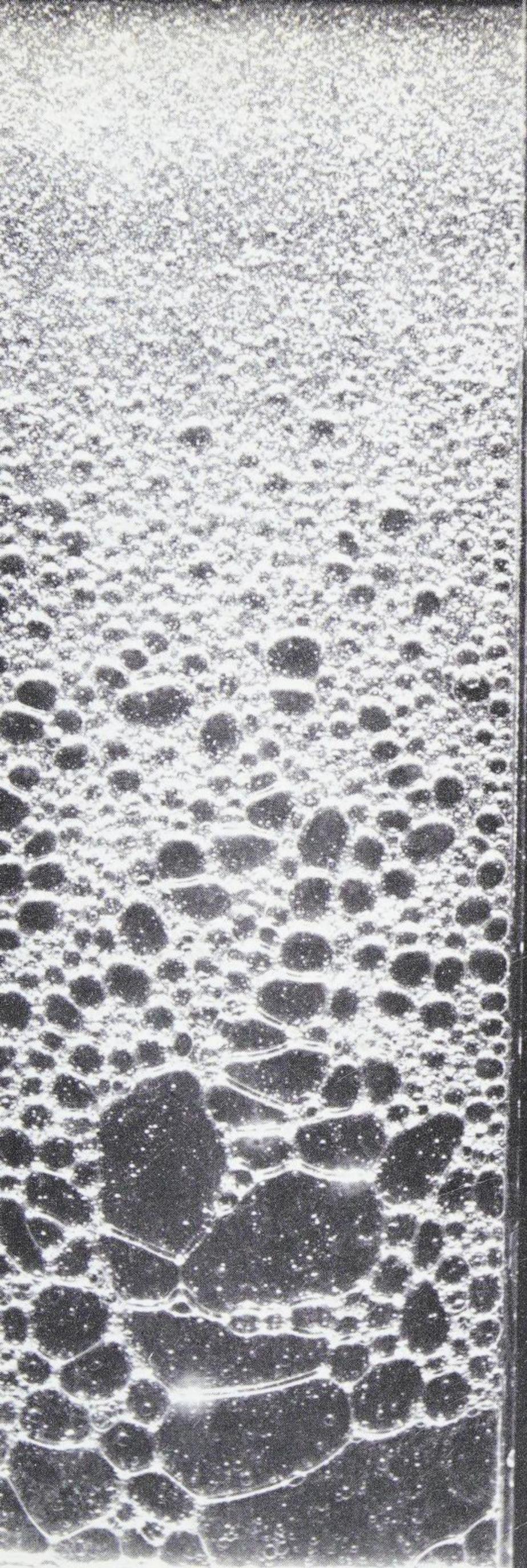
10 Tropfkugel, 1964, Acrylglas und Wasser

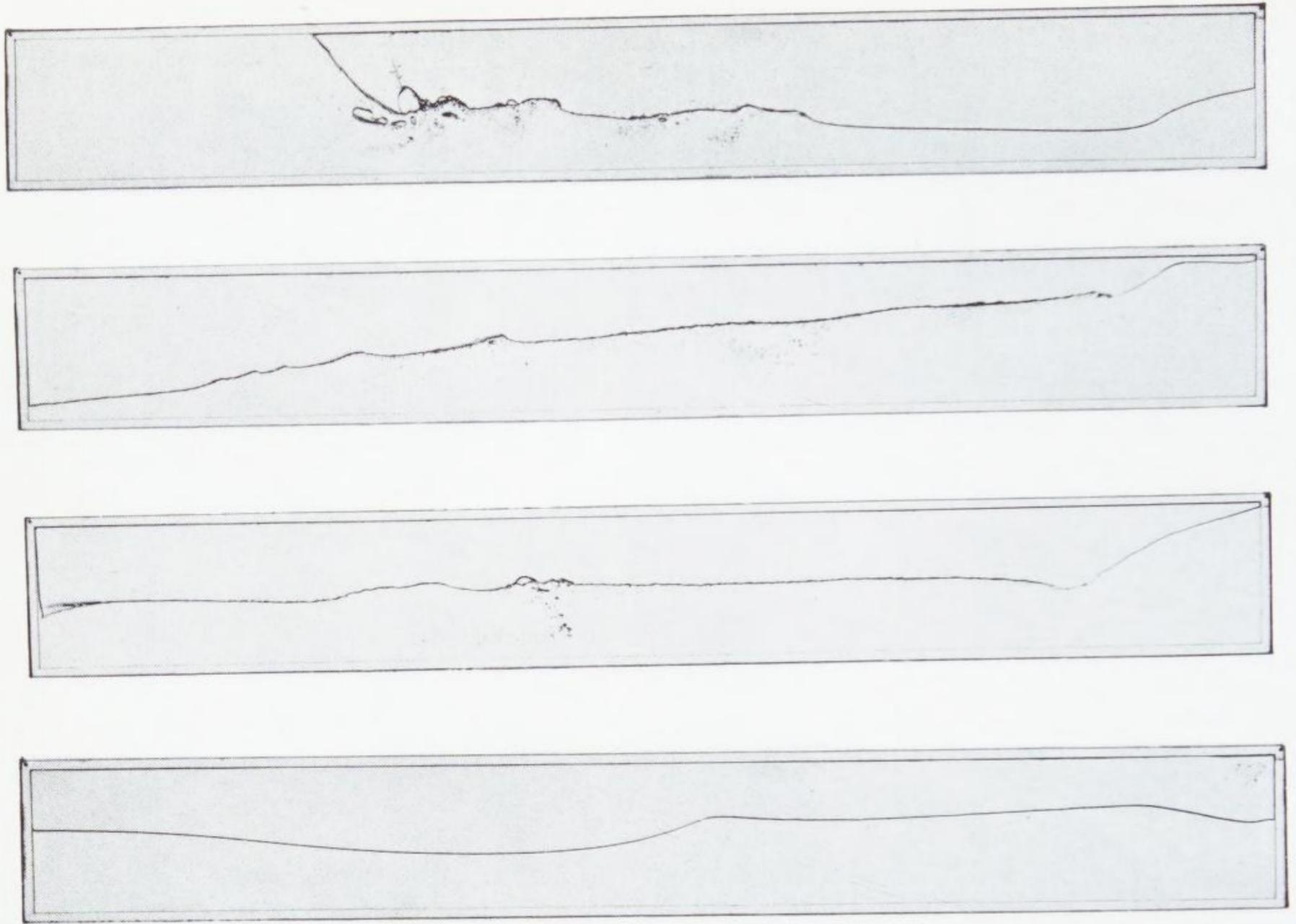


11 Doppeldecker-Regen, 1963, Acrylglas und Wasser

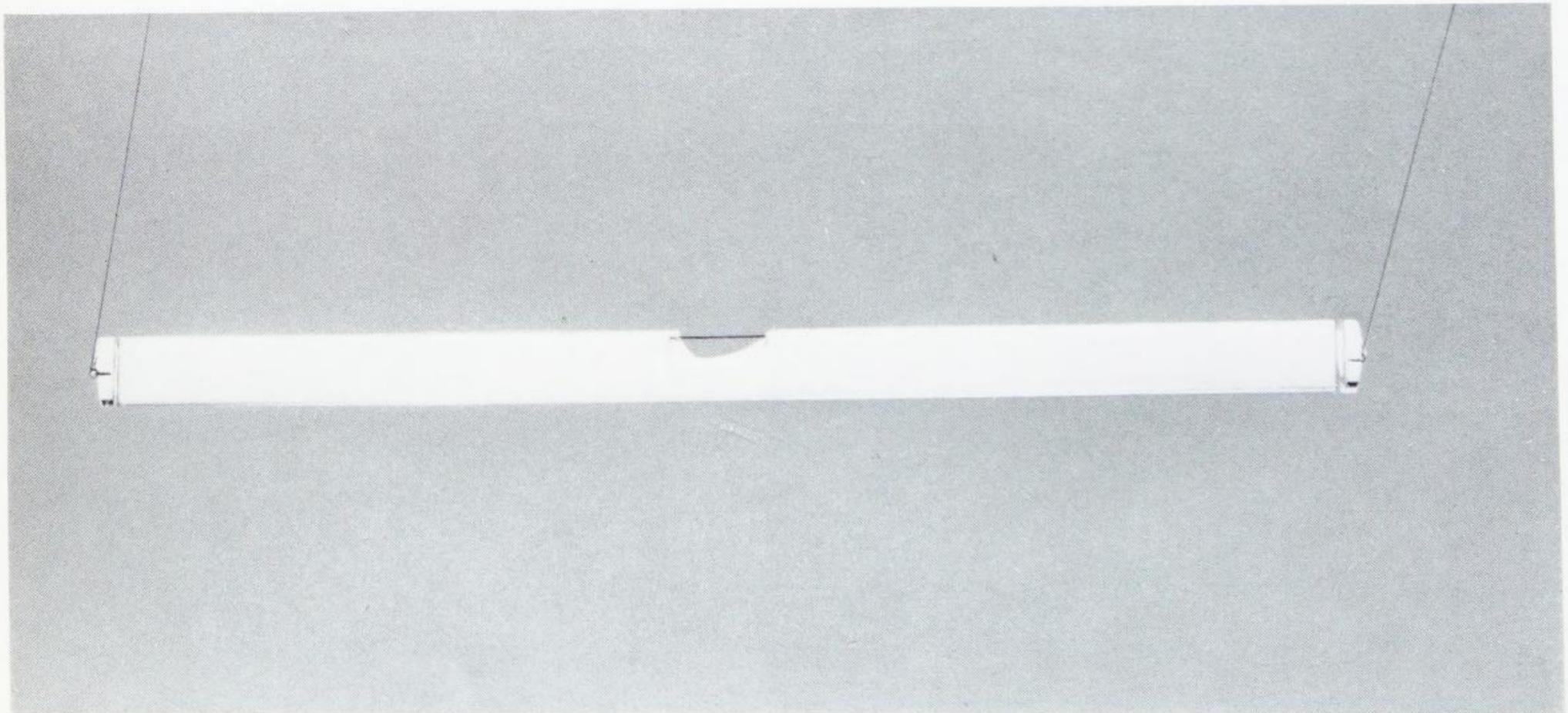
- 12 Säule mit zwei Flüssigkeiten, 1964, Acrylglas und zwei unvermischbare Flüssigkeiten
- 13 Säule mit zwei Flüssigkeiten u. Sperre, 1964, Acrylglas mit zwei unvermischbaren Flüssigkeiten
- 14 Flüssiges Brett, 1964, Acrylglas und zwei unvermischbare Flüssigkeiten ▷
- 15 Scylla und Charybdis, 1964, Acrylglas u. zwei unvermischbare Flüssigkeiten ▷







16 Große Welle, 1964/65, Acrylglas und Wasser



17 Wasserwaage, 1964, Acrylglas und Wasser

18 Langsame Luftblase, 1968 (1. Fassung 1964), Acrylglas und zähe Flüssigkeit, Luftblase ▷

19 Flaumfedern, 1964, hängende Feder reagiert auf Luftbewegungen ▷

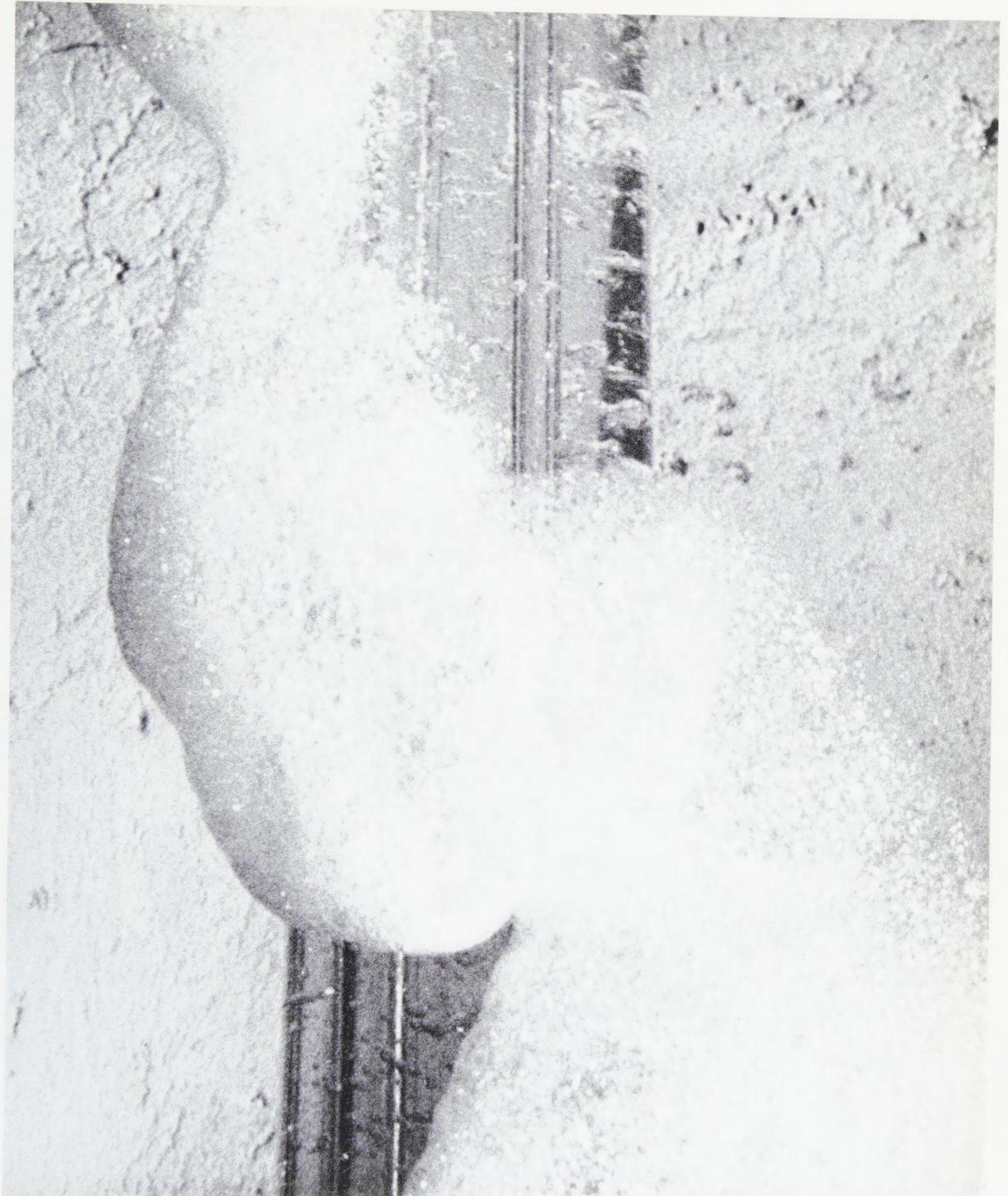




20 Blaue Seide in einem Luftstrahl flatternd, 1964, Seide, Ventilator in Gehäuse

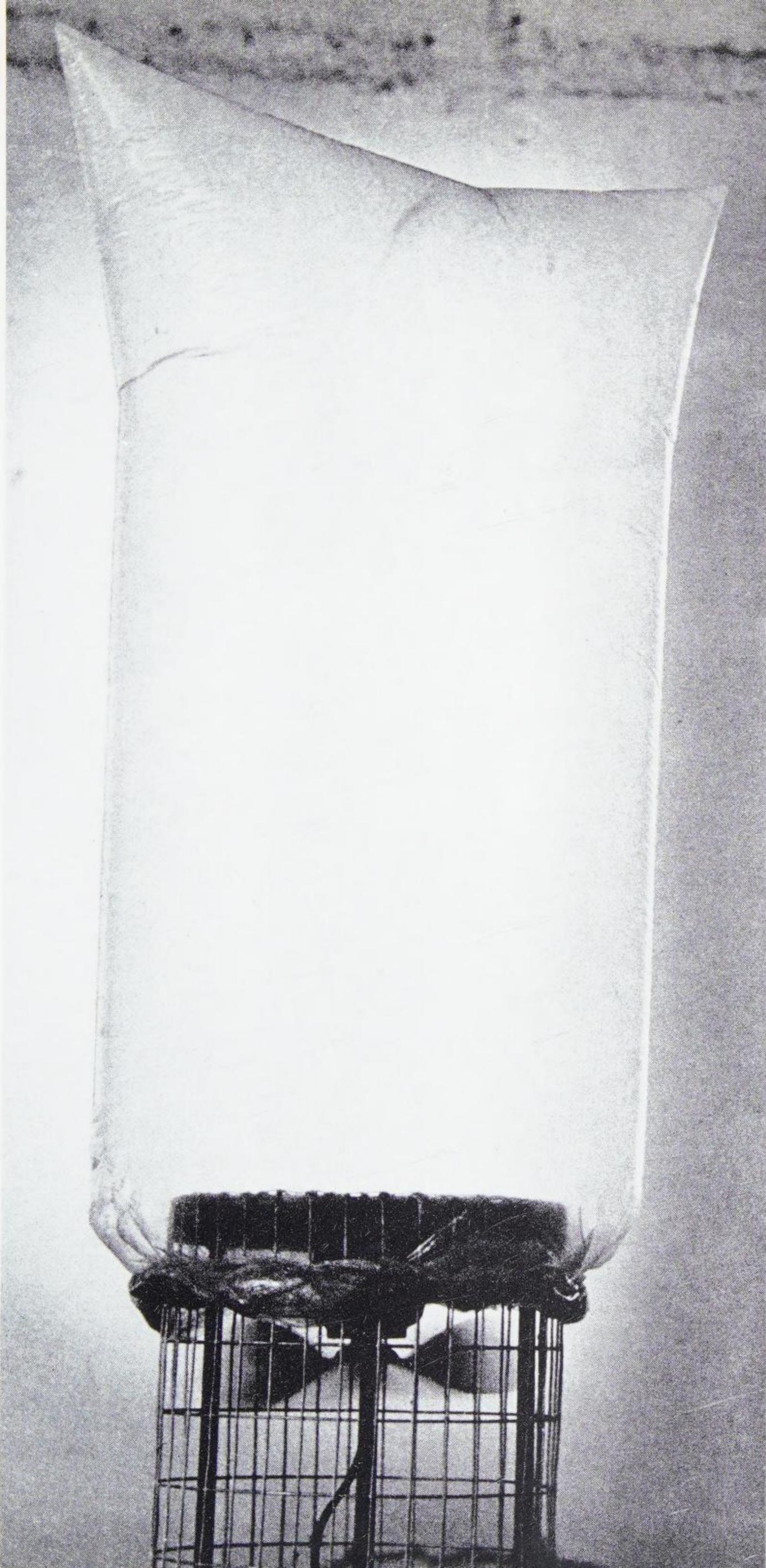


21 Weiße Wellenlinie, 1967, Chiffon, Ventilator, Gehäuse

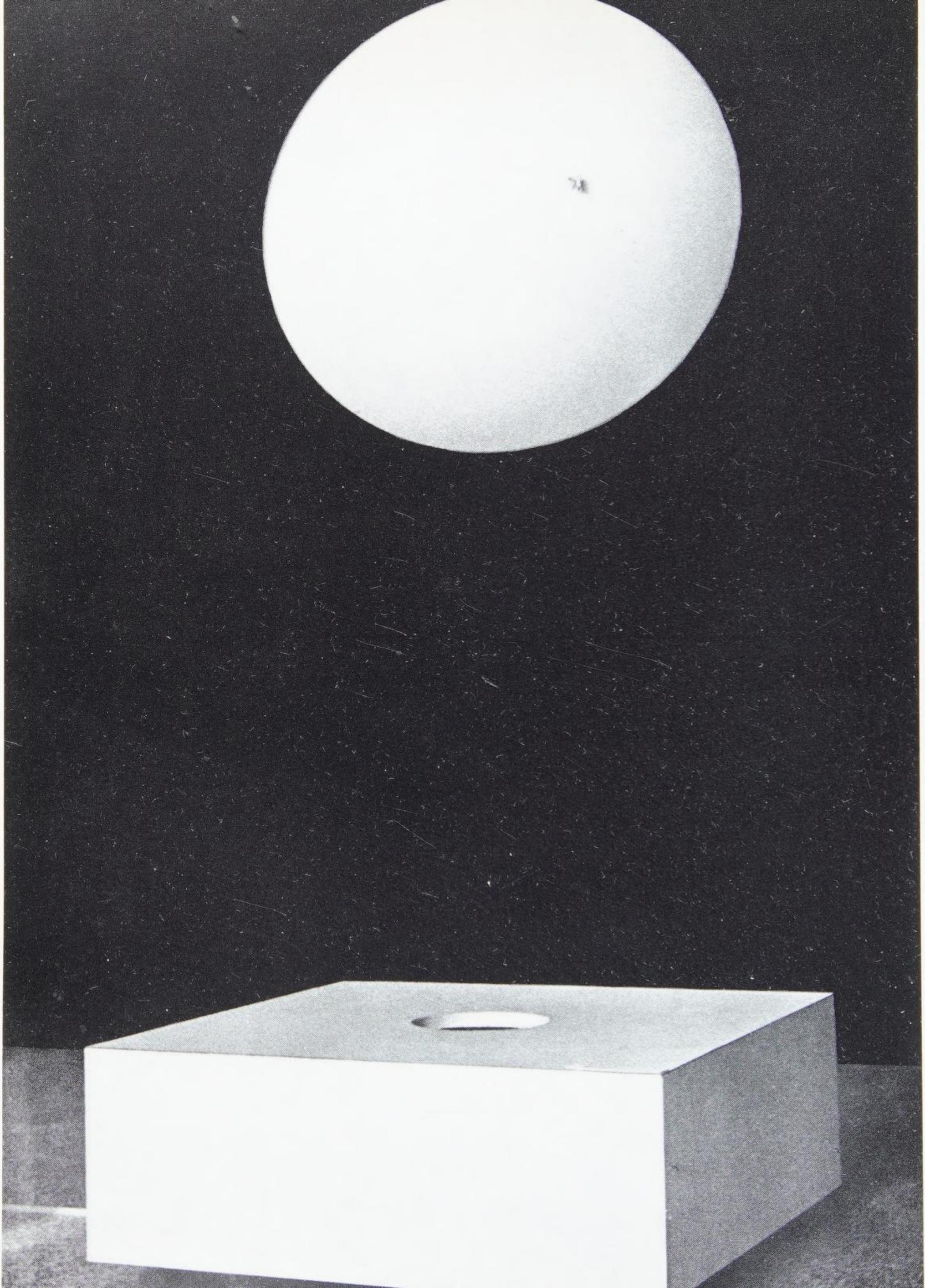


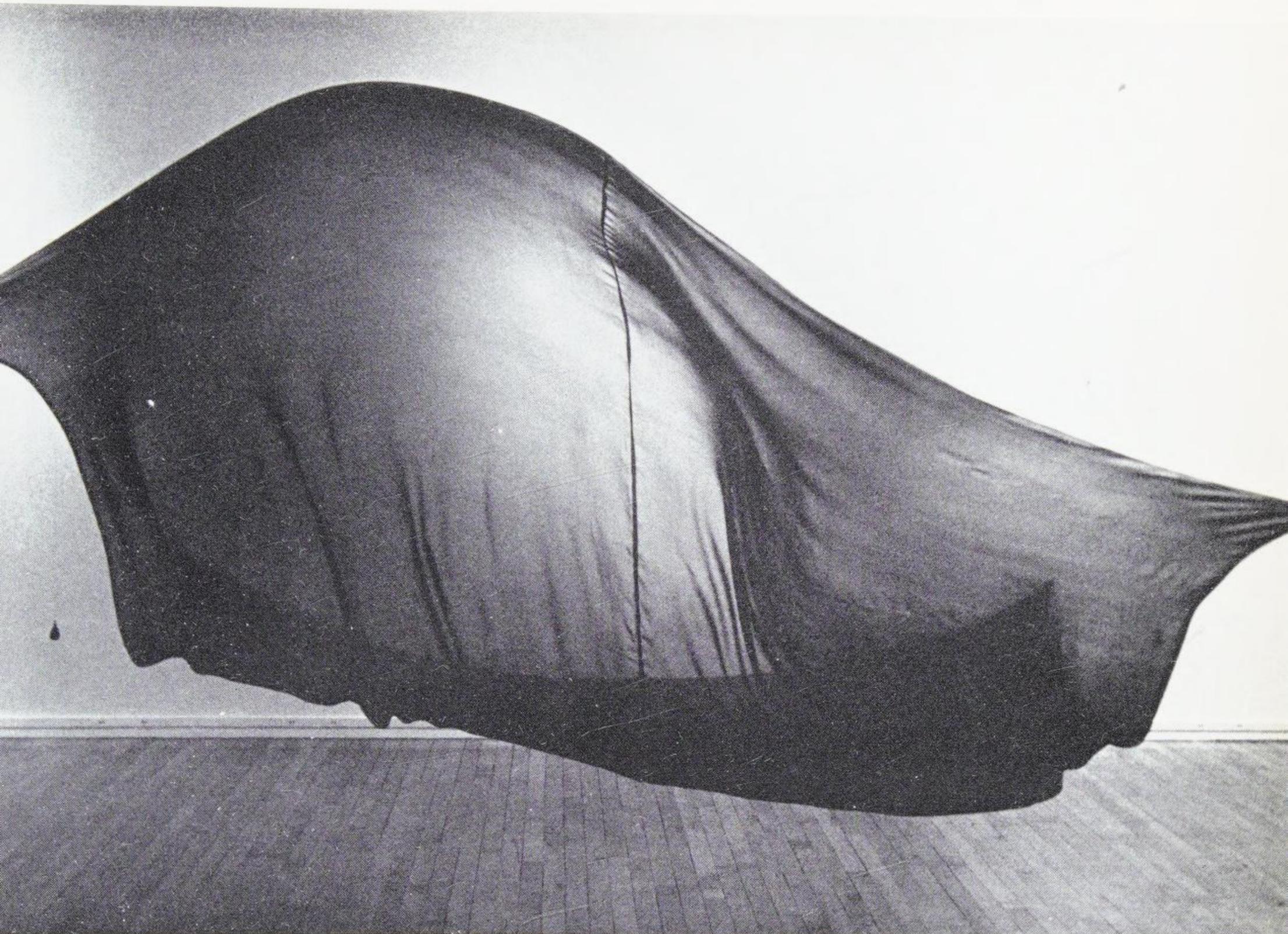
22 Schaum, 1964 (Ausschnitt), Seifenblasen, Luft





- ◁
- 23 Chiffonbeutel in kreisendem
Luftstrom, 1964
- 24 Beutel sich aufrichtend und
zusammensackend, 1964,
Plastikbeutel, Ventilator mit
Unterbrecher





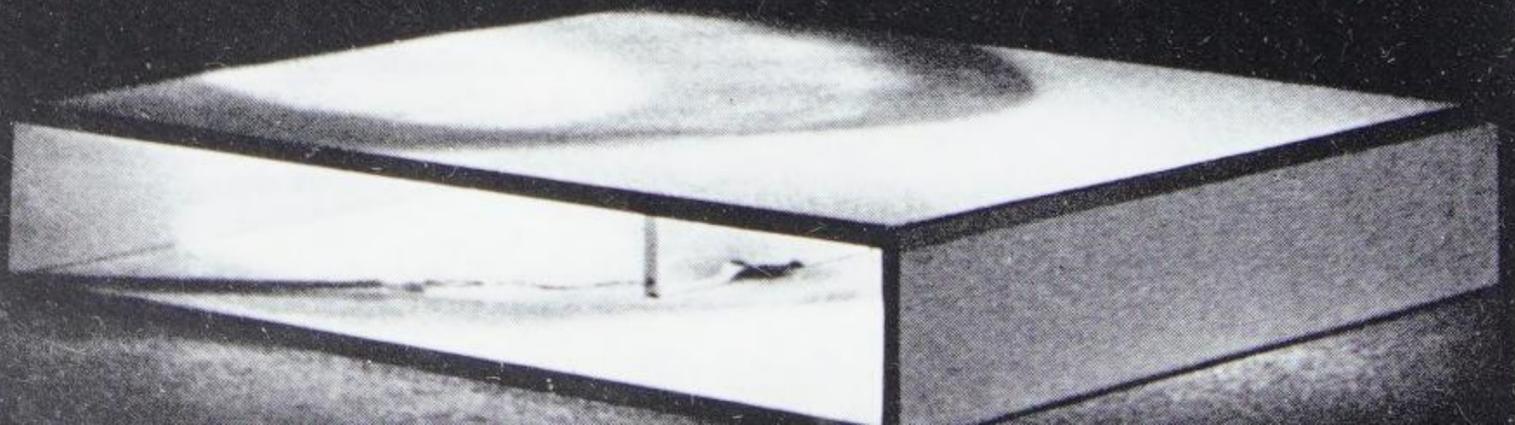
26 Blaues Segel, 1965, Blauer Chiffon, Schwenkventilator

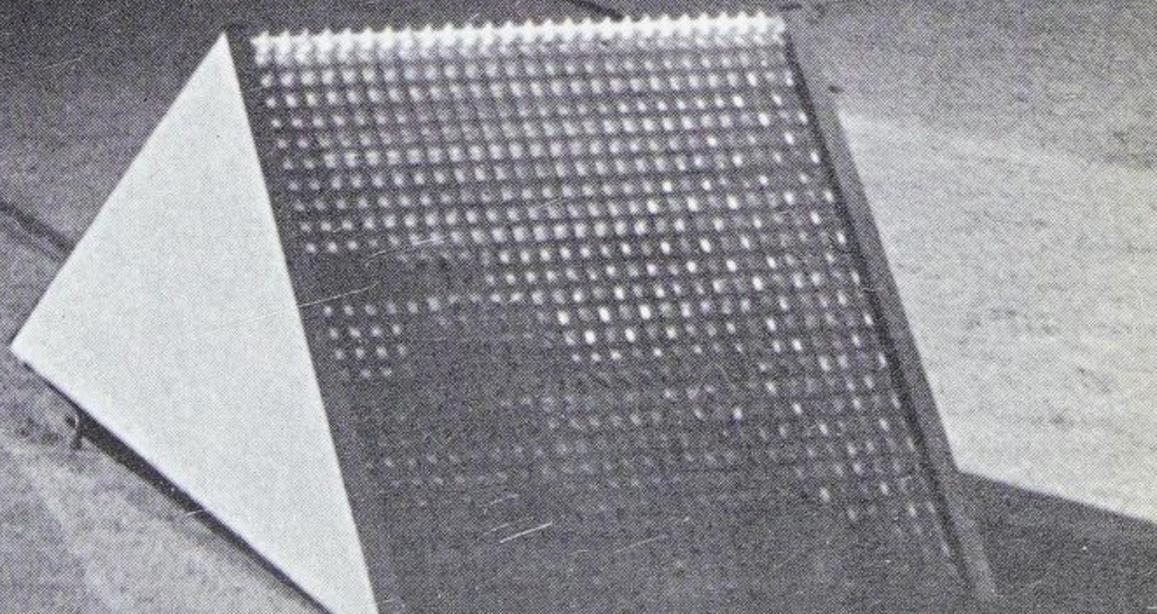
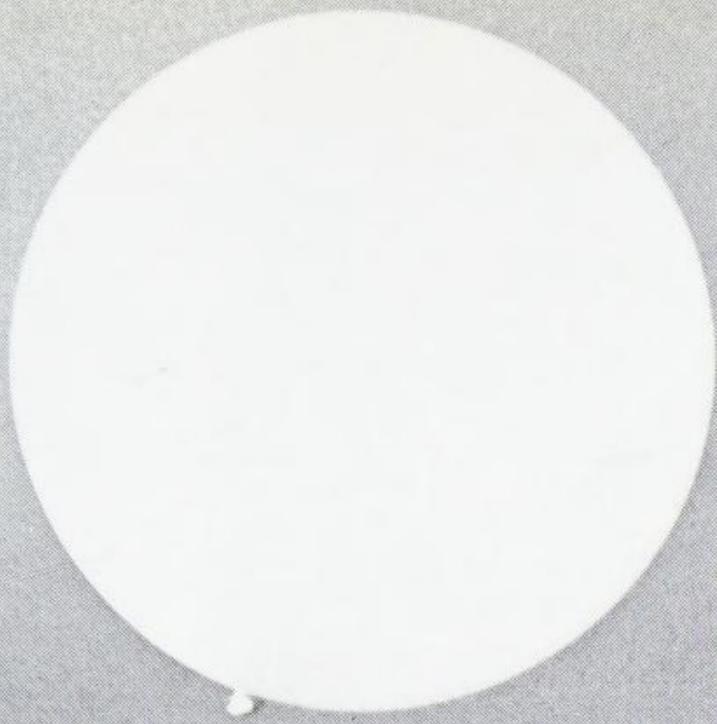
◁ 25 Schwebende Kugel, 1964, Ballon, Ventilator, Gehäuse

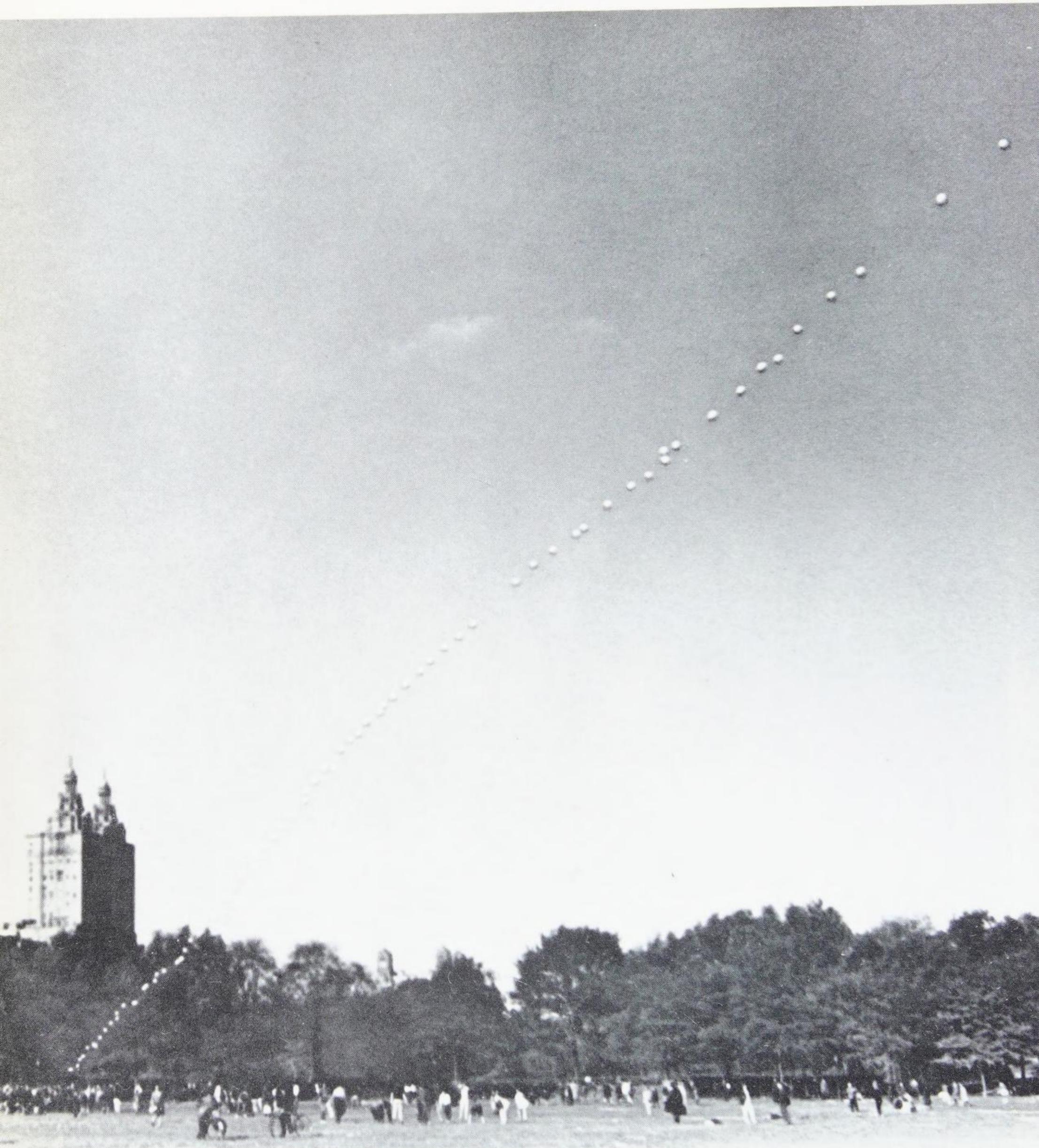


27 Fliegen, 1967, Chiffonfall-
schirm, Ventilator, Gehäuse

28 Kugel in schrägem Luft-
strahl, 1964, Ballon,
Ventilator, Gehäuse ▶



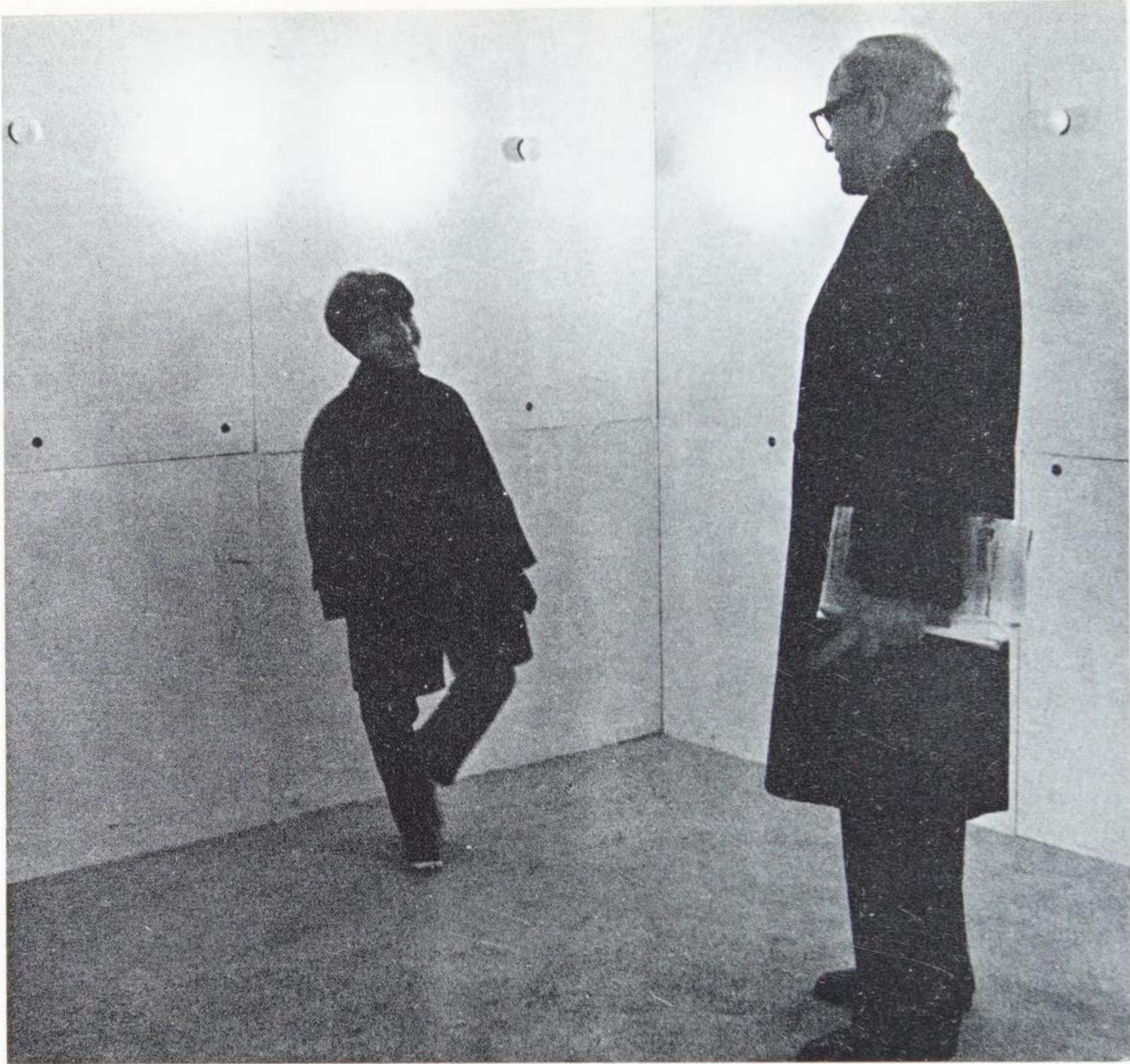




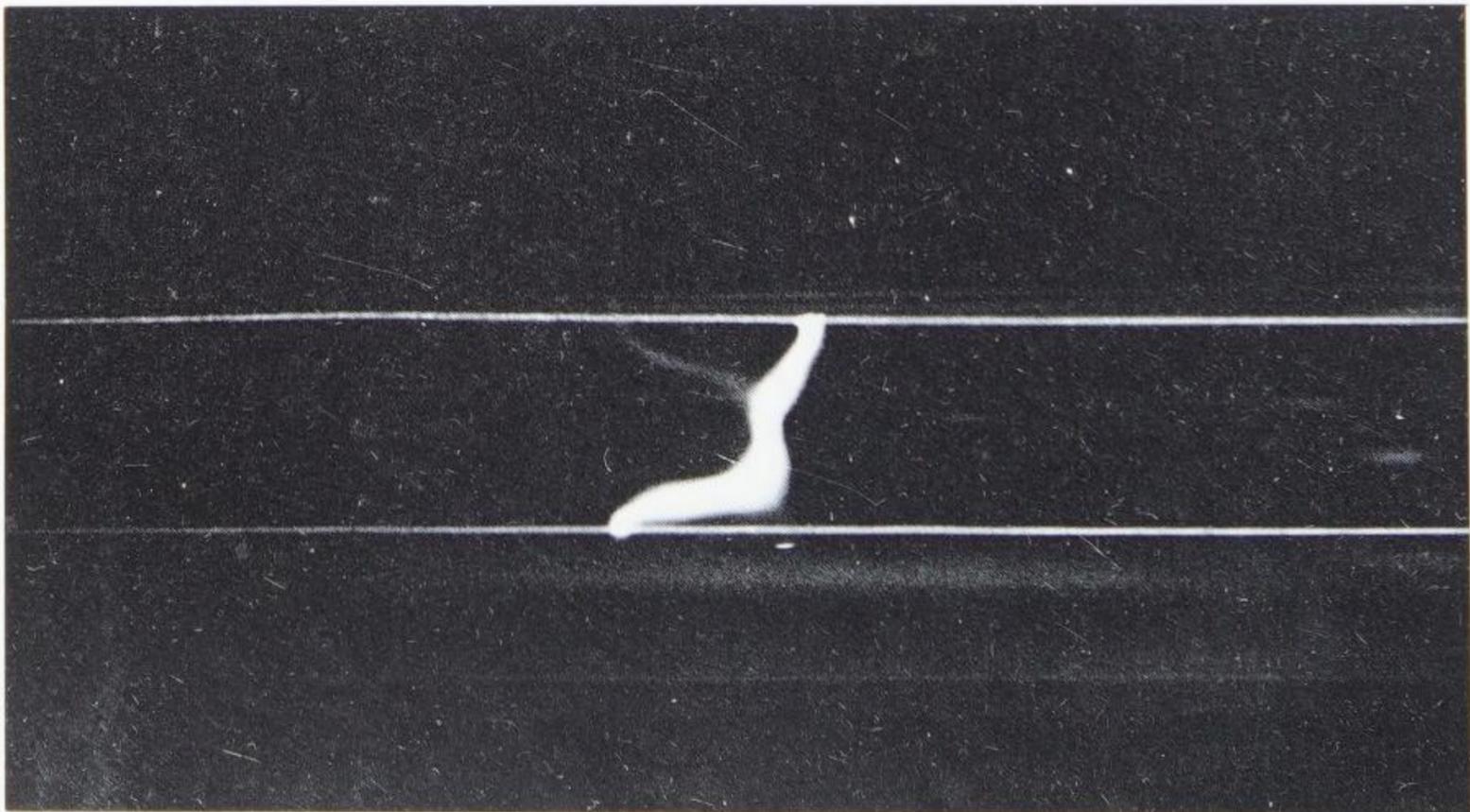
29 Sky Line, 23. 6. 1967, Central Park, New York, heliumgefüllte Ballons an Nylonschnüren

30 Schmäler weißer Fluß, 1967/68, Weiße Acetatseide, Ventilator, Gehäuse

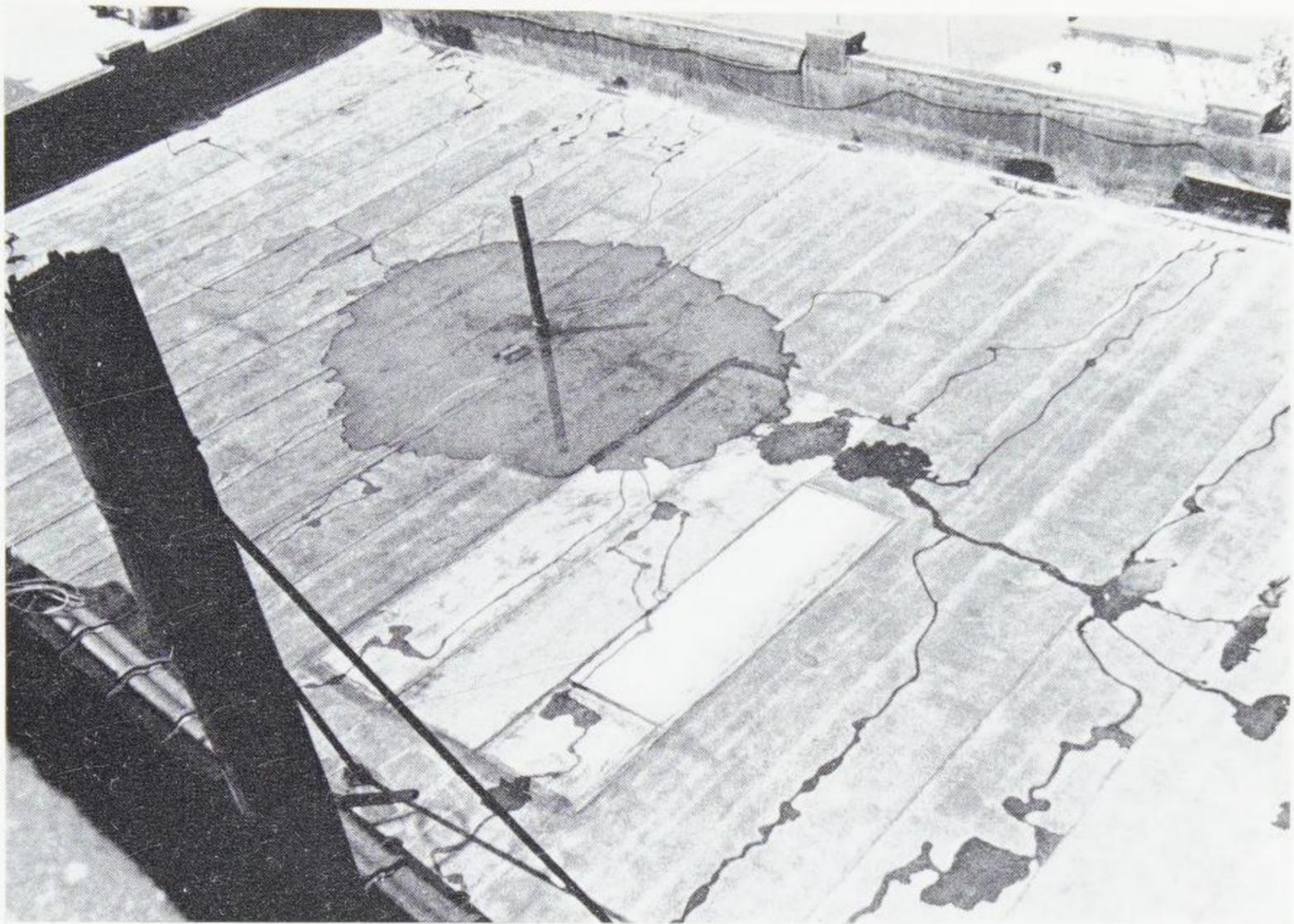




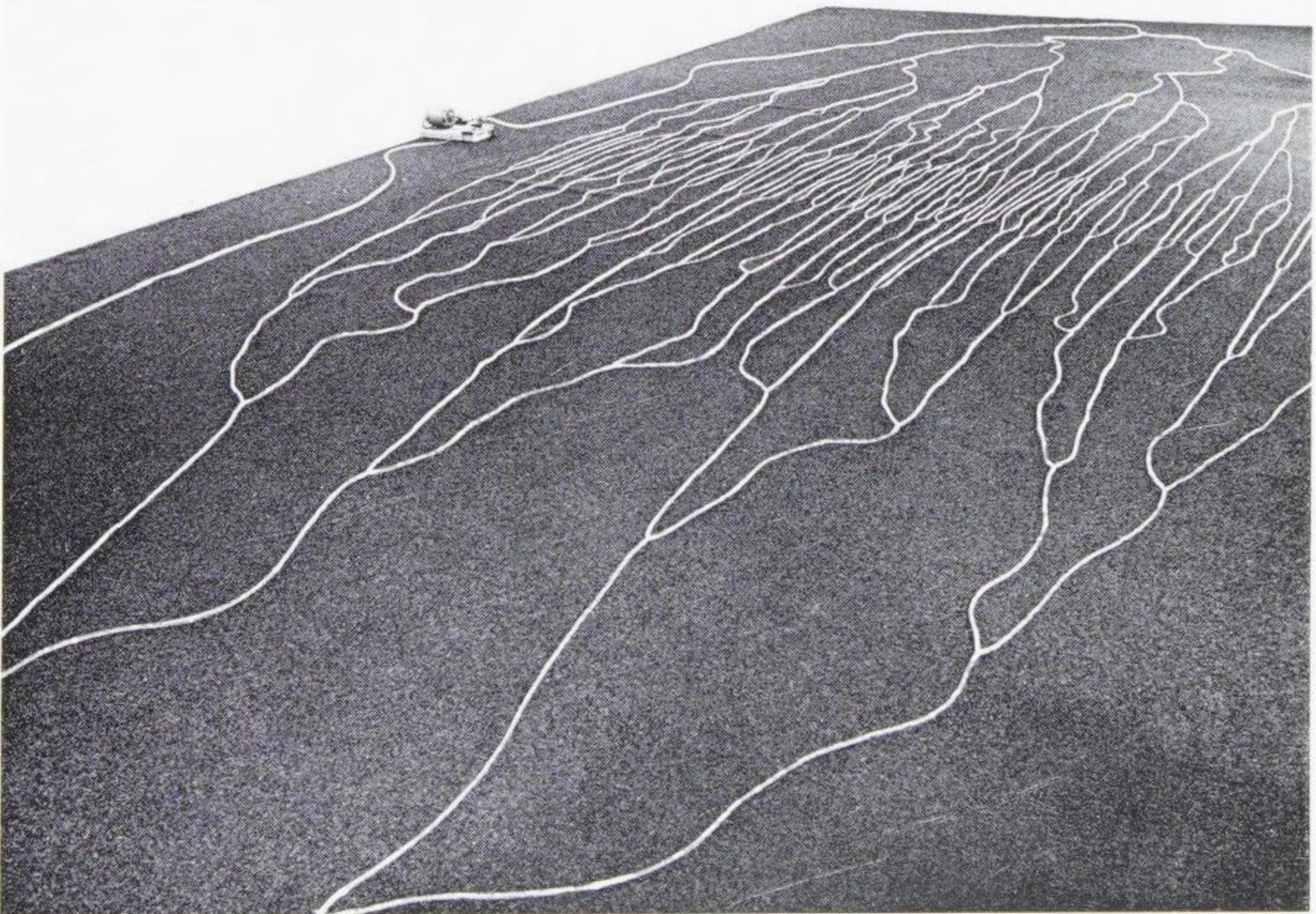
31 Photoelektrisches vom Betrachter kontrolliertes Koordinatensystem, 1966 (ausgeführt 1968), 14 Infrarot-Projektoren, 14 photoelektrische Zellen, 28 weiße Glühbirnen



32 Wandernde Hochspannungsentladung, 1968, Elektroden, Isolatoren, Glasrohr, Transformator, Ventilator, Elektrizität



33 Zyklus, 27.-29. 5. 1969, Dach von 95 East Houston Street, New York. Durchlöcherter PVC-Schlauch, Pumpe, Wasser



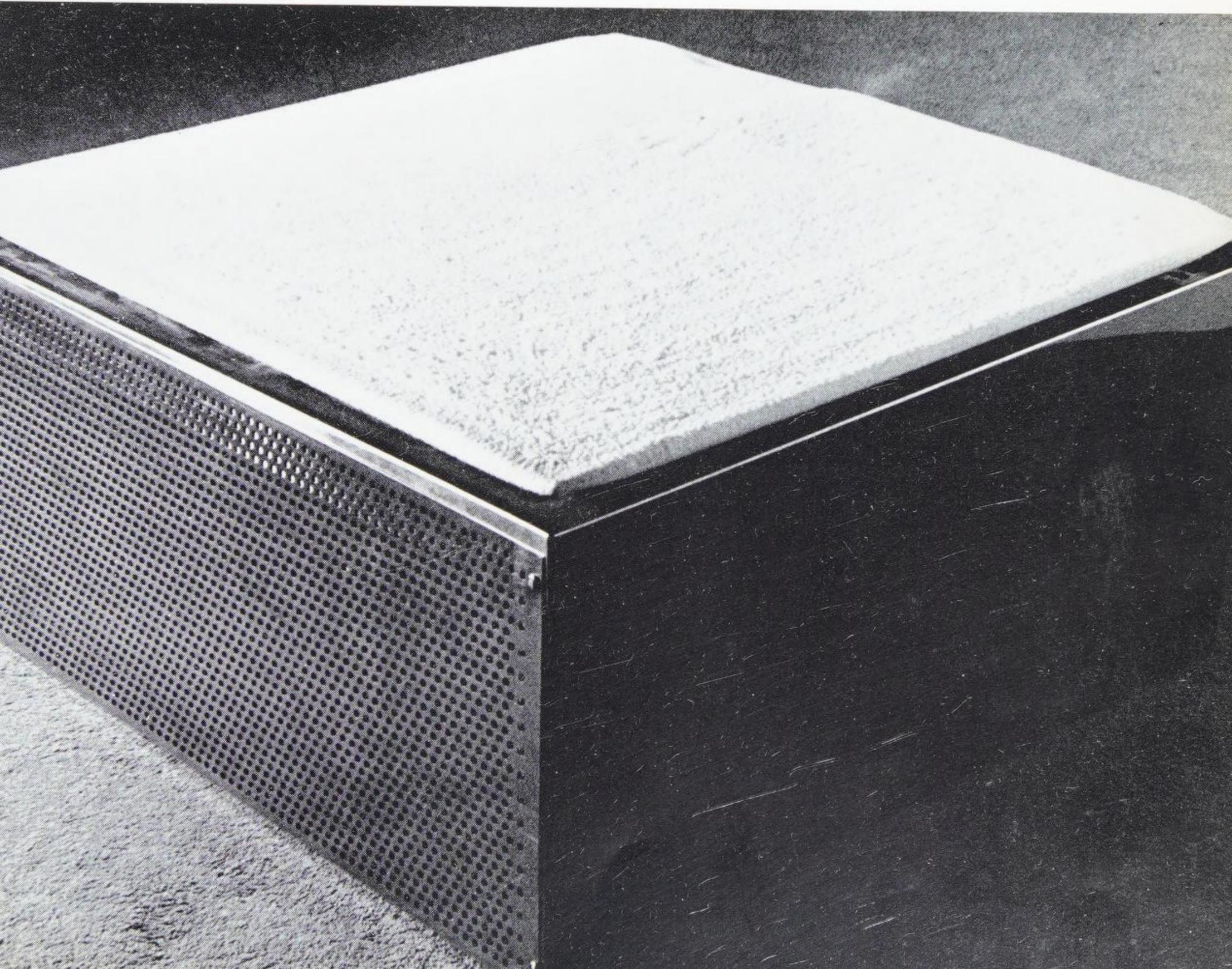
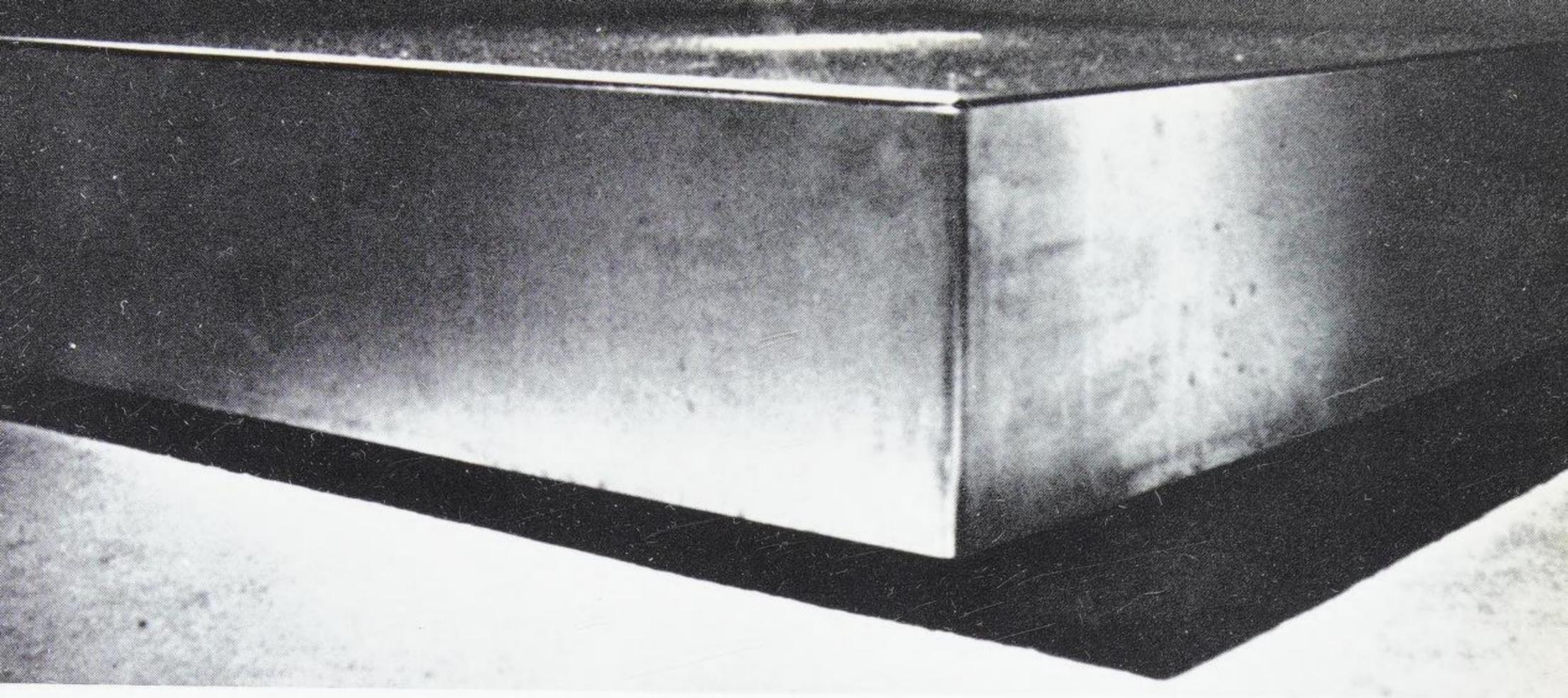
34 Zirkulation, 1969, PVC-Schläuche, Elektropumpe, Wasser, Luftblasen

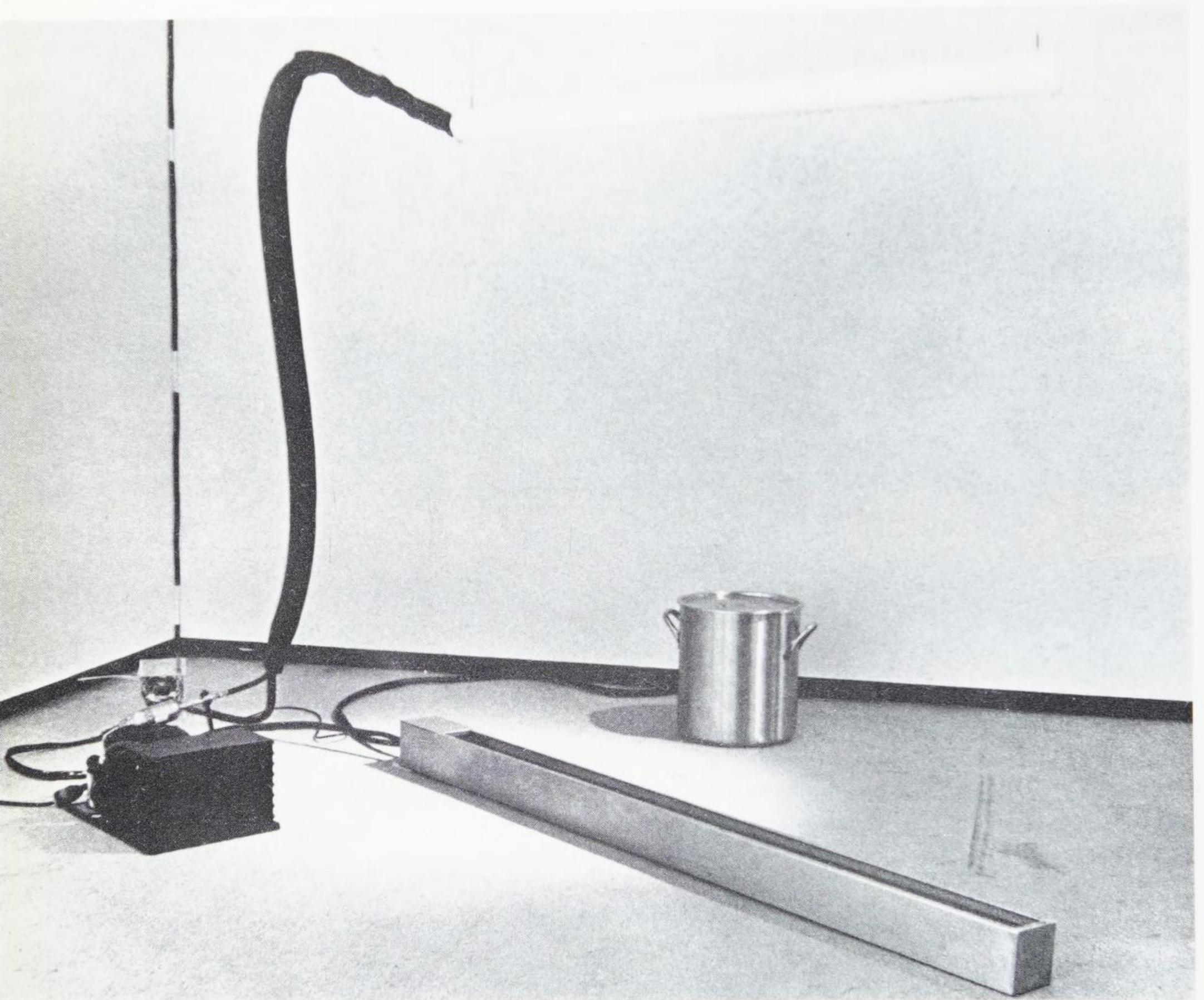


35 Eisstab, 1966, Kühlaggreat,
elektrische Regler

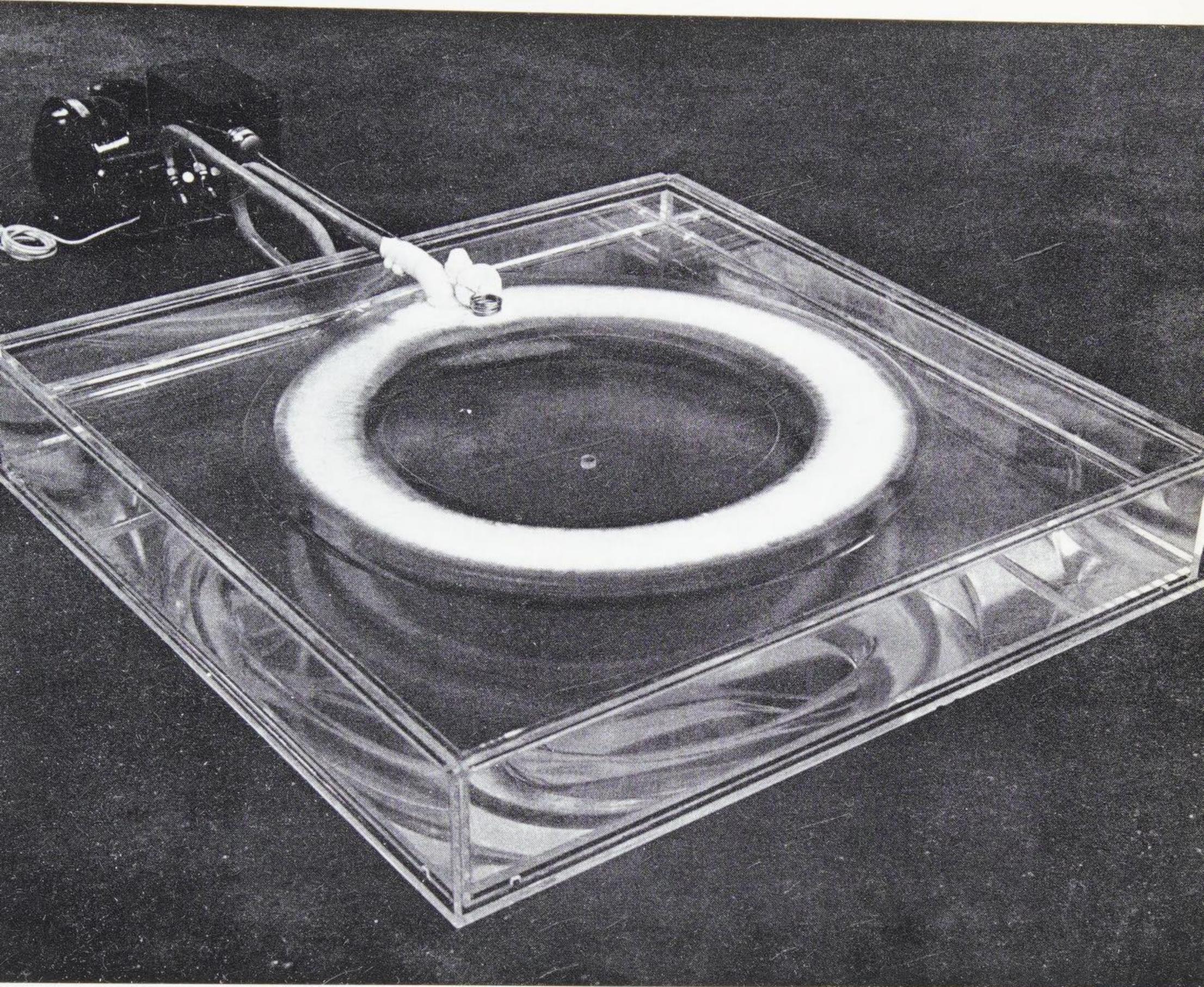
36 Dampf, 1967, Rostfreier Stahl,
Kupfer, Wasserehitzer, elek-
trische Regler, Wasser ▷

37 Eistisch, 1967, Kühlaggreat,
elektrische Regler ▷

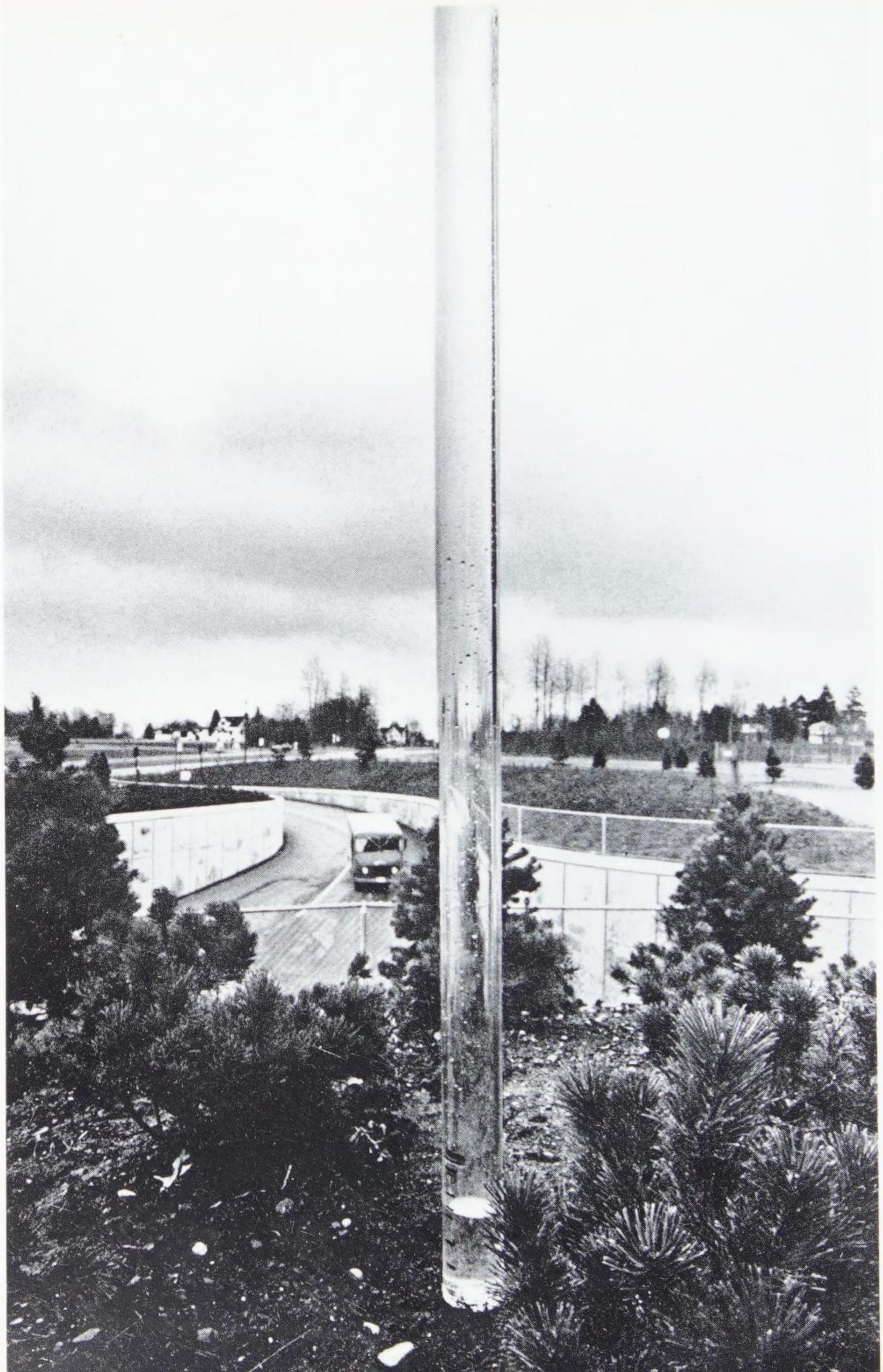




38 Symbiotisches Wasserübertragungssystem, 1969, Wasserehitzer, Luftfeuchtigkeit, Wasser, elektrische Regler, rostfreier Stahlbehälter, Kühlaggregat



39 Schwimmender Eisring, 1970, Acrylglas, Kühlaggregat, Wasser, elektrische Regler



PRECIPITATION MINUS EVAPORATION

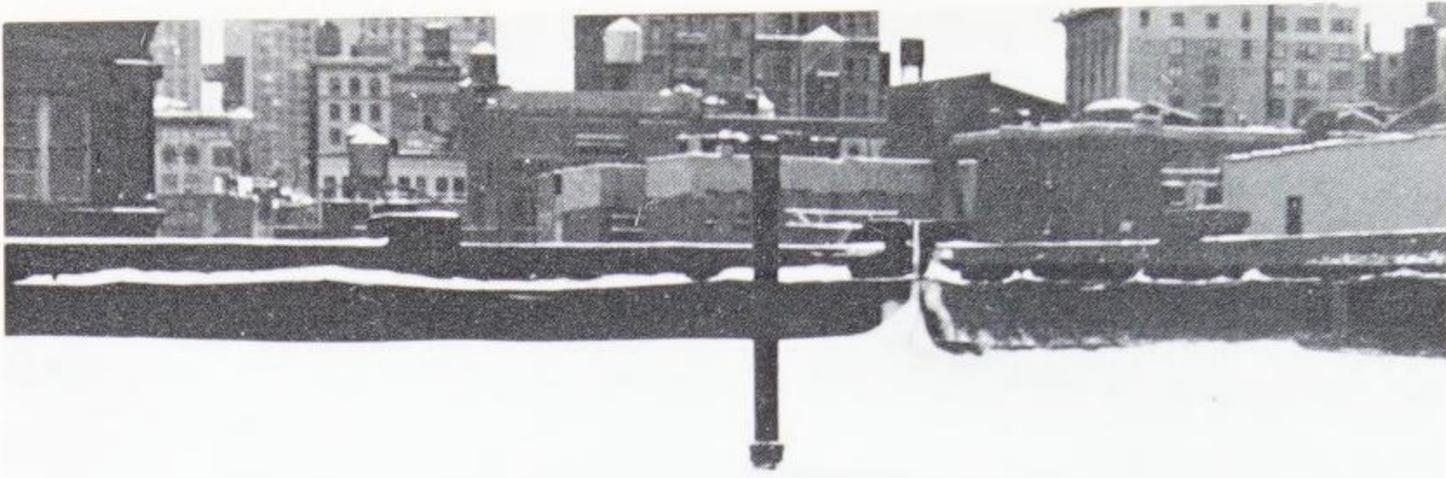
measured at 12 noon
in tube
located in shrubbery east of Seattle Art Museum Pavilion
at the Seattle Center
from Sept. 5 through Oct. 5
according to directions given by Hans Haacke

date	inches	recorder's signature
		Pavcho Villa
		recorder's signature
Sept. 5	0	Anne Focke
Sept. 6	0	Anne Focke
Sept. 7	0	Anne Focke
Sept. 8	0	Anne Focke
Sept. 9	0	Anne Focke
Sept. 10	0	Anne Focke
Sept. 11	0	Anne Focke
Sept. 12	0	Anne Focke
Sept. 13	1/4	Anne Focke
Sept. 14	1/4	Anne Focke
Sept. 15	1/8	Anne Focke
Sept. 16	1/4	Anne Focke
Sept. 17	1/8	Anne Focke
Sept. 18	2	Anne Focke
Sept. 19	3	Anne Focke
Sept. 20	3 3/8	Anne Focke
Sept. 21	3 3/8	about 1/2 Fine
Sept. 22	3 3/8	Anne Focke
Sept. 23	4 1/2	Anne Focke
Sept. 24	4 3/4	Anne Focke
Sept. 25	4 3/4	Anne Focke
Sept. 26	4 3/4	Anne Focke

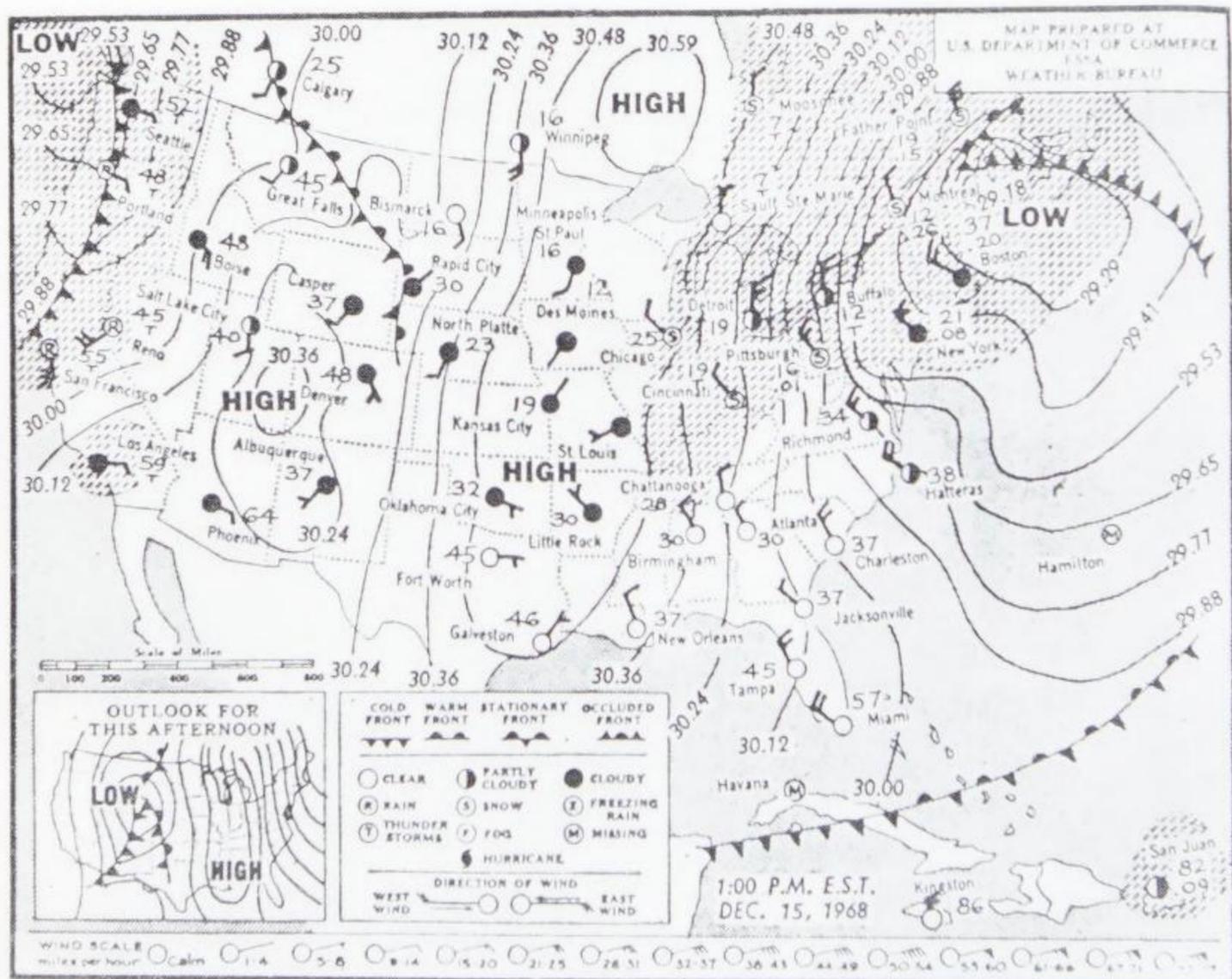
date	inches	recorder's signature
Sept. 27	4 3/4	Anne Focke
Sept. 28	5 3/8	AM Watson
Sept. 29	5	Anne Focke
Sept. 30	5 3/8	Anne Focke
Oct. 1	5 3/8	Anne Focke
Oct. 2	5 3/8	Anne Focke
Oct. 3	5 3/8	Anne Focke
Oct. 4	5 1/4	Anne Focke
Oct. 5	5 1/4	Anne Focke

41 Tabelle der Wasserstände zu Niederschlag minus Verdunstung, Abb. 40

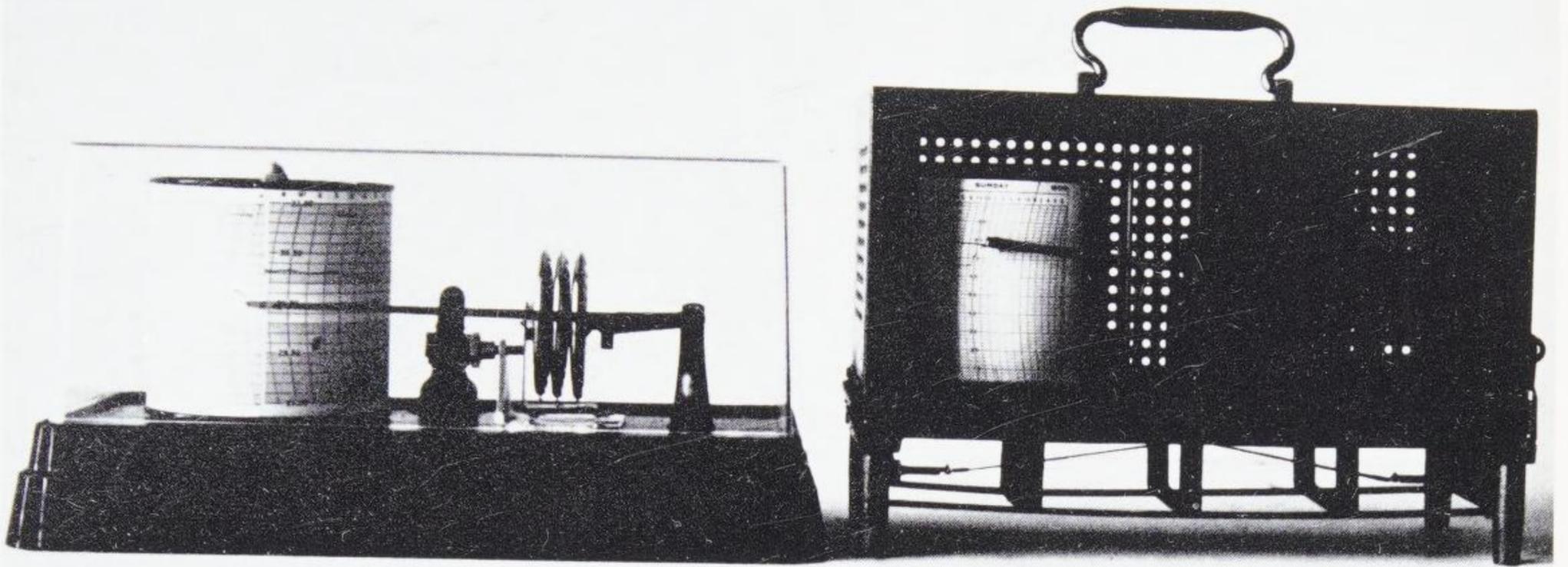
40 Niederschlag minus Verdunstung, Wasserstände in einer Röhre, die während der Ausstellung '557087' vom 5.9. bis 8.10.1969 in Seattle, und vom 13.1. bis 8.2.1970 in Vancouver unter dem Titel '955000' im Freien ausgestellt worden ist.



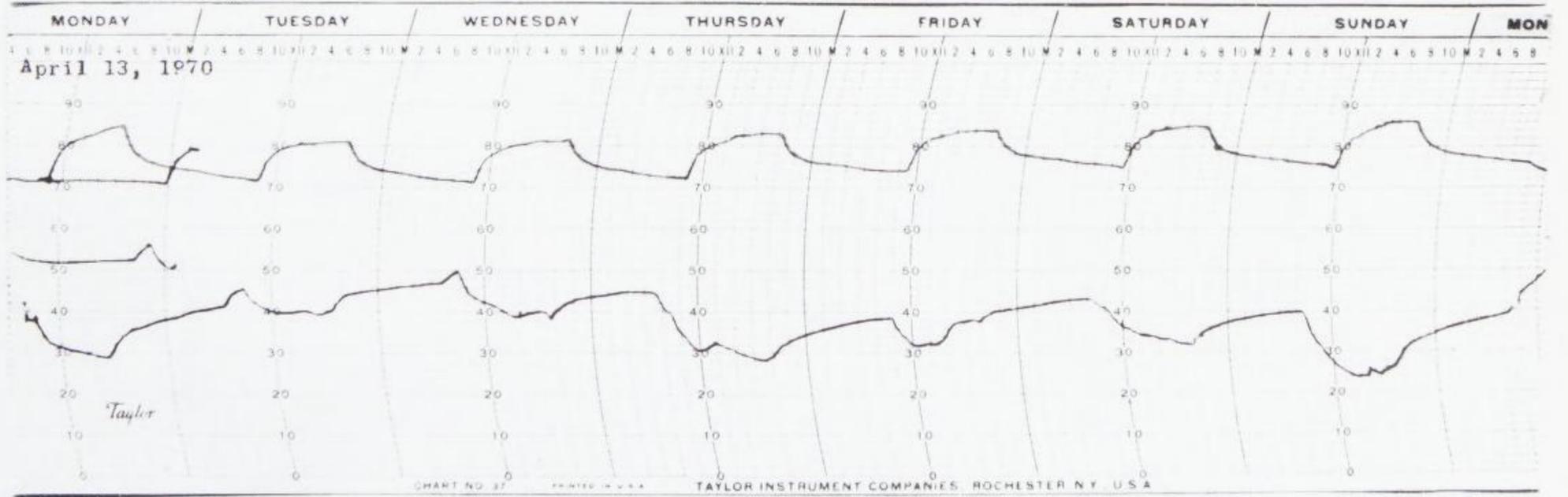
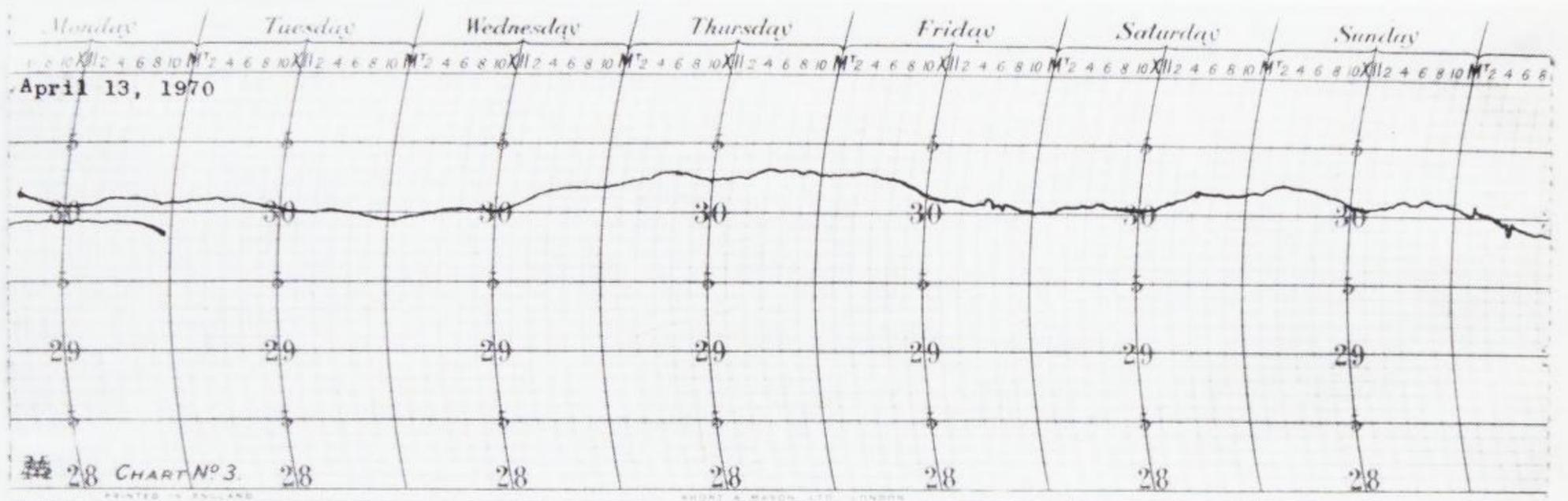
42 Wind in Wasser: Schnee, 15. 12. 1968, Dach von 95 East Houston Street, New York



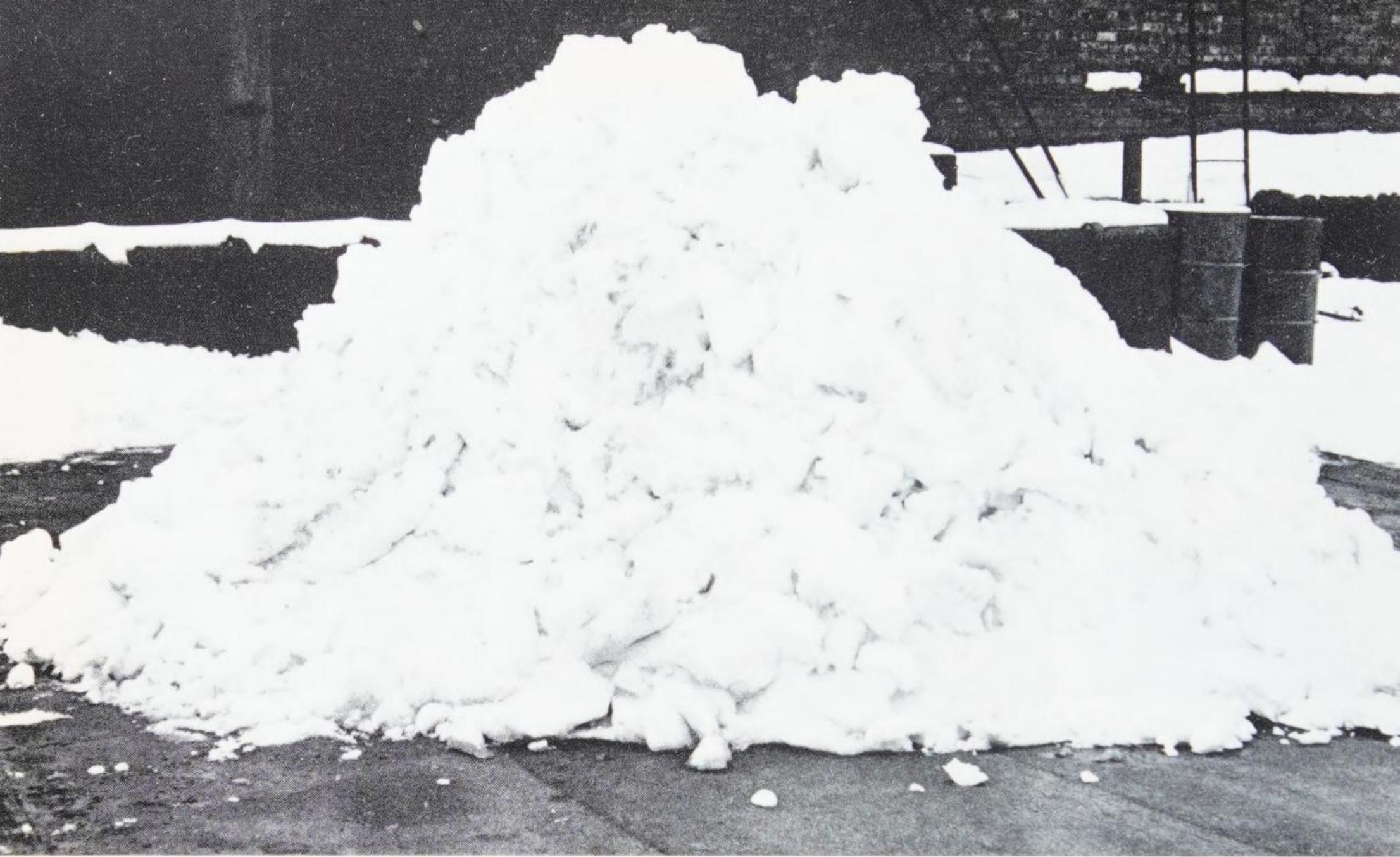
43 Zusatzprotokoll zu Abb. 42, Wetterkarte über den geographischen Zusammenhang der Wetterentwicklung



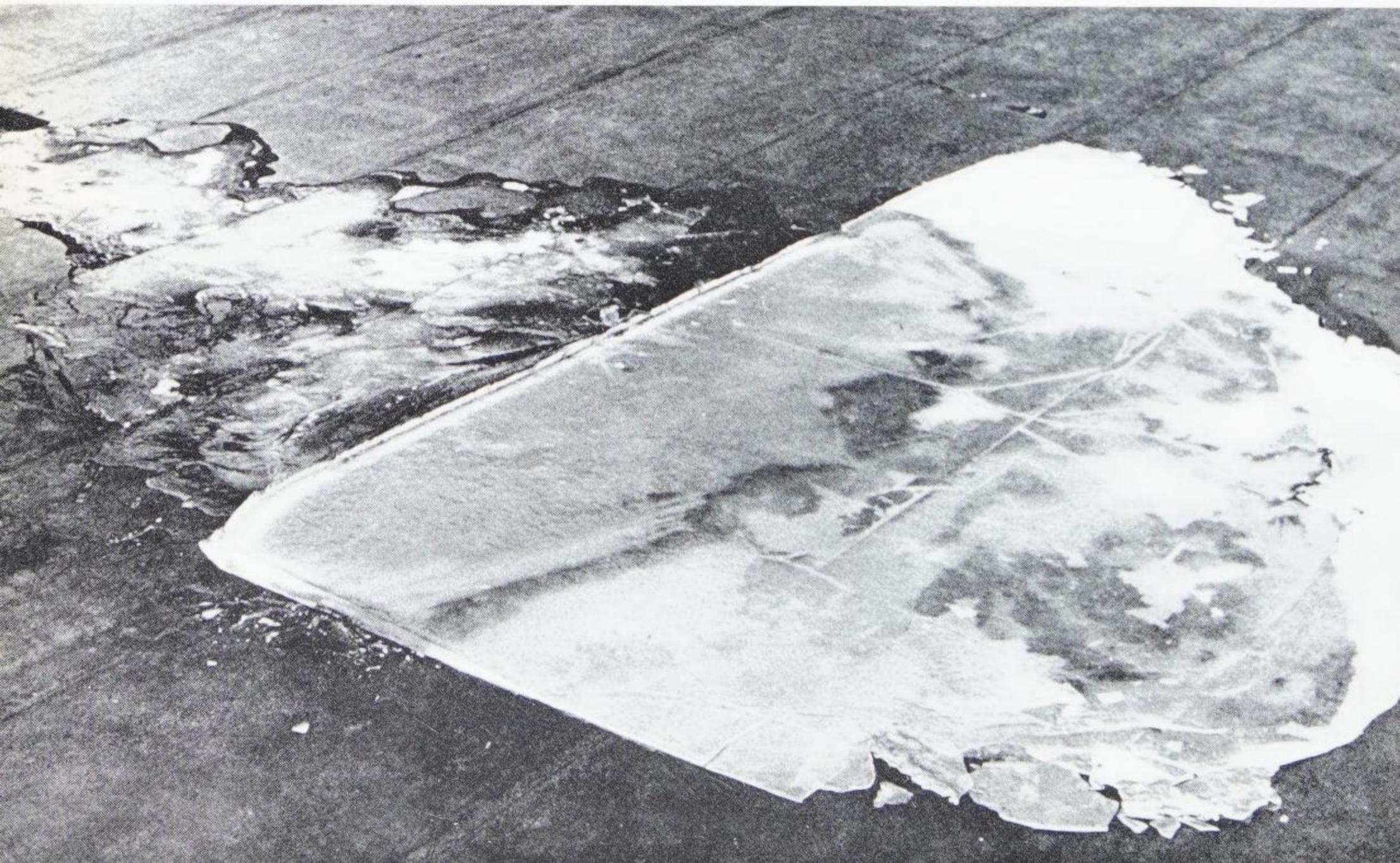
44 Klimaaufzeichnung in einer Kunstausstellung, 1970 (geplant 1969), Termograph, Barograph, Hydrograph



45 Klimaaufzeichnung in einer Kunstausstellung: Kurven

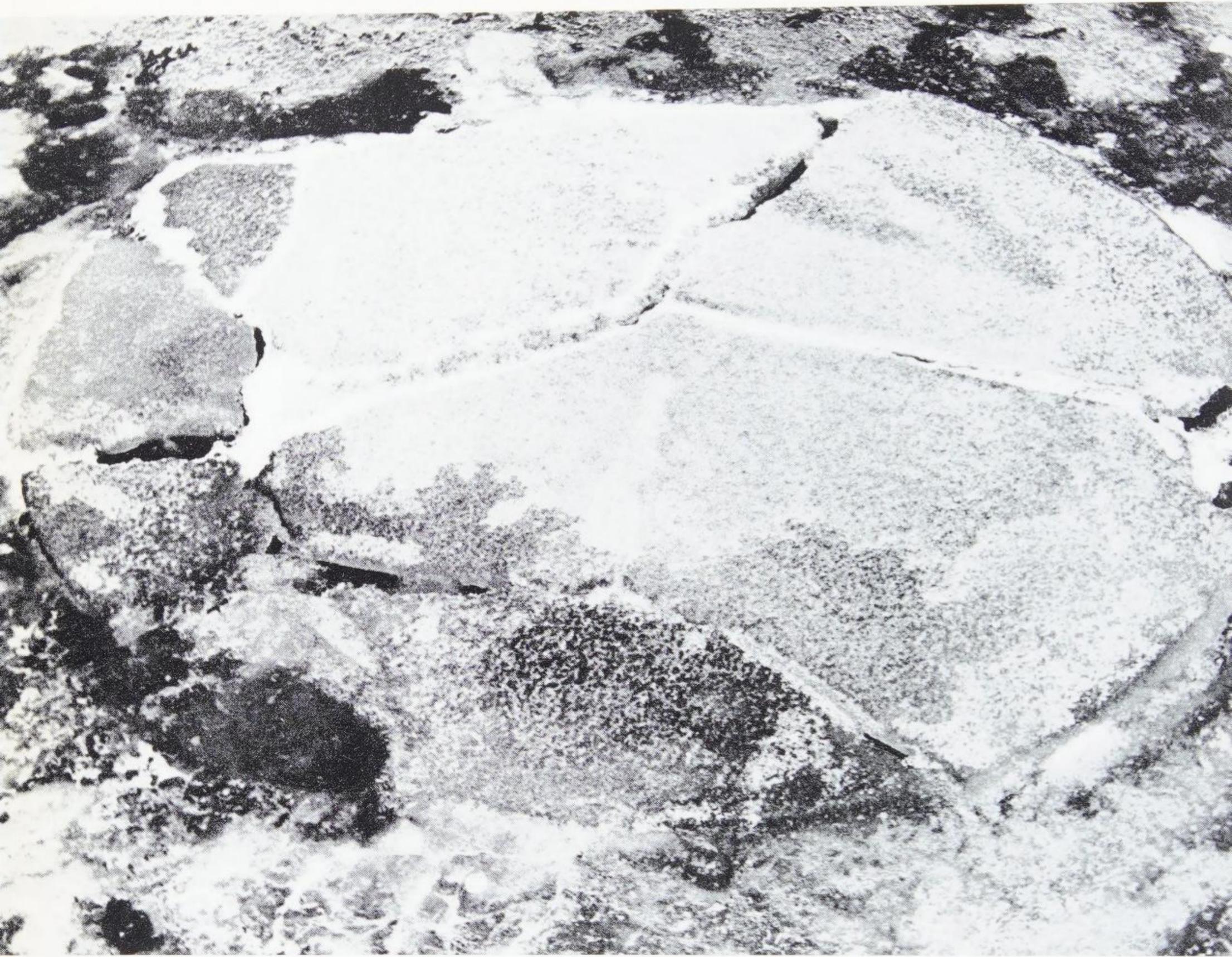


46 Schneehaufen schmelzend und verdunstend, 10., 11., 12. 2. 1969, Dach von 95 East Houston Street, New York
47 Gegossenes Eis gefrierend und schmelzend, 3.-5. 1. 1969, Dach von 95 East Houston Street, New York





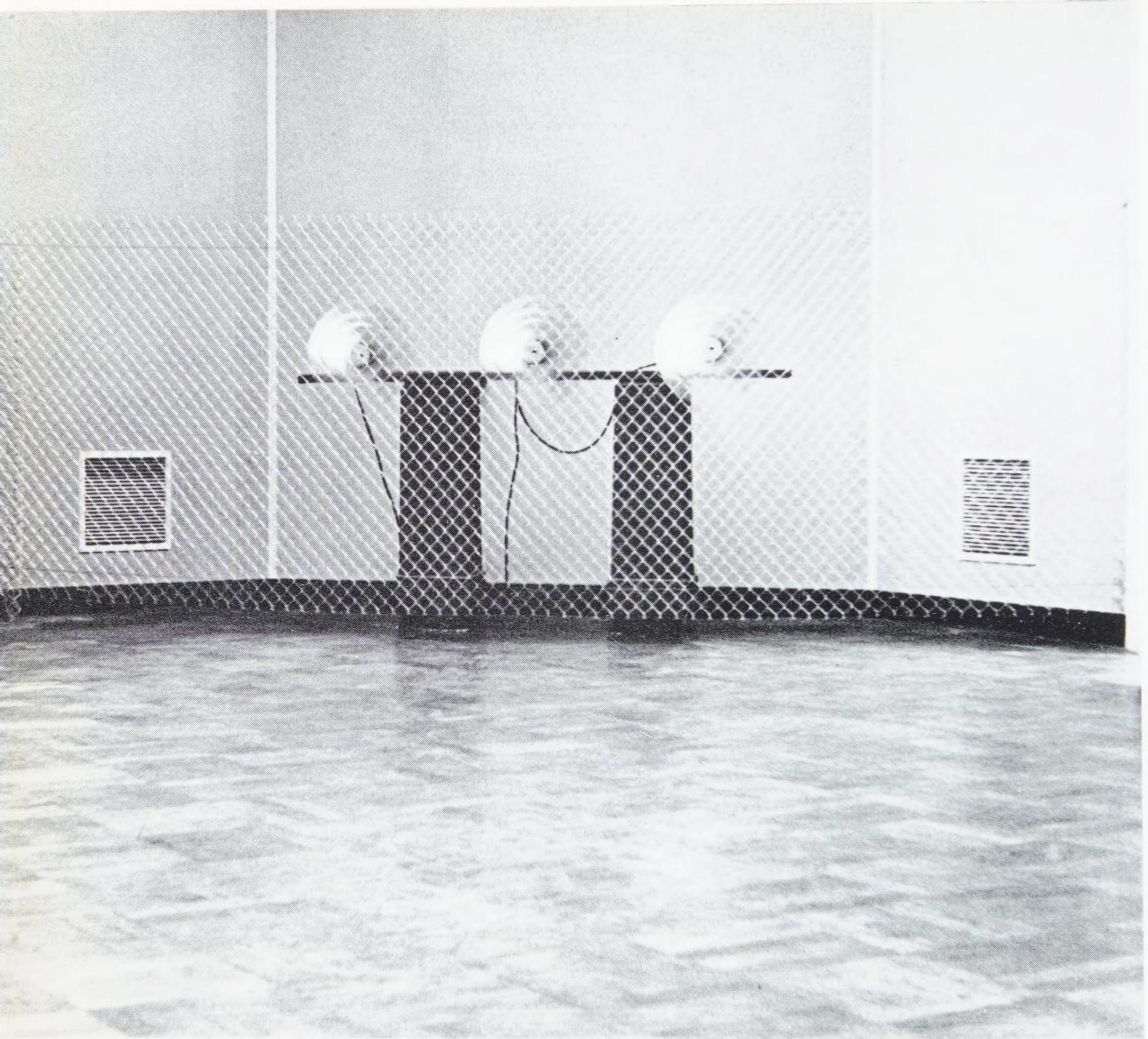
48 Graben im Schnee, parallel zur von den Gezeiten bestimmten Schneegrenze, 1969, Coney Island



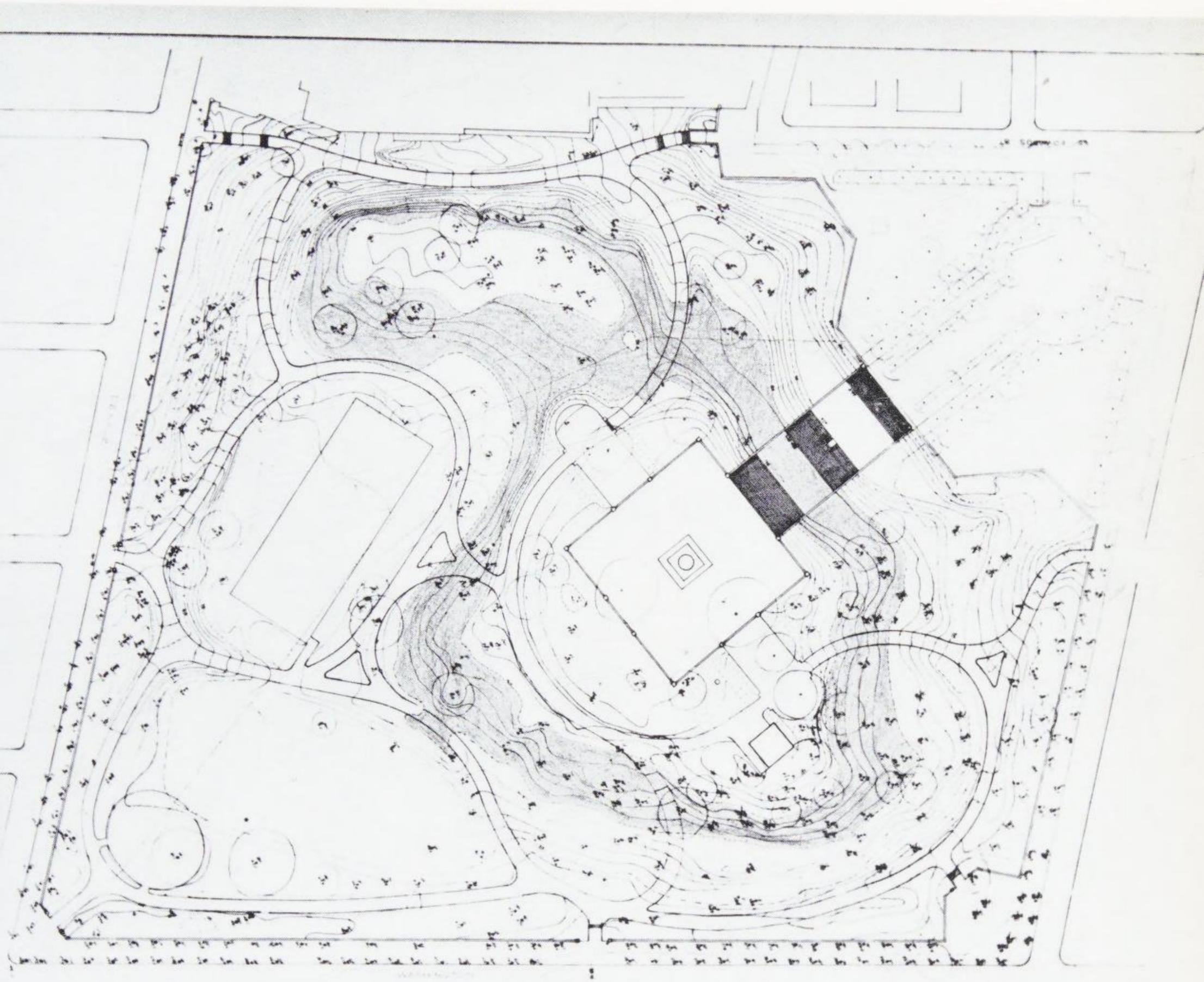
49 Eisscheibe in gefrorener Umgebung, 16. 12. 1968, Dach von 95 East Houston Street, New York



50 Sprühregen der Ithacafälle auf einem Seil gefrierend und schmelzend, 8. 2. 1969



51 Windraum, 1969 (erstmalig ausgeführt 1968), starke Ventilatoren, Maschendrahtschutzzitter



To leave area between two topographical contour lines of 10 feet depth uncultivated for lifetime of park.

Proposal for New York City Park. 1968.
Collaboration with Berman, Roberts & Scofidio, Architects, New York.

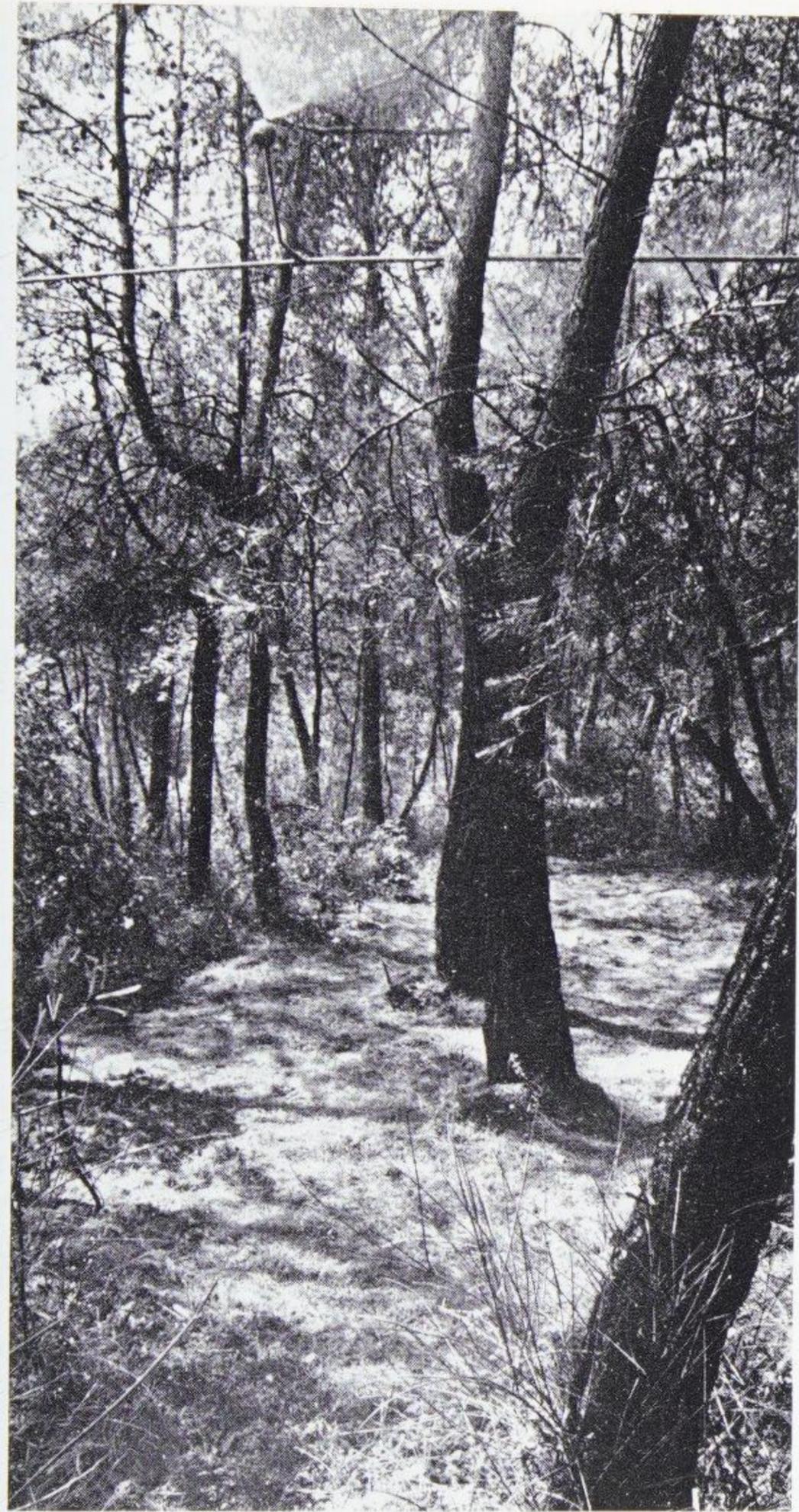
52 Topographisches Projekt, 1968, Fort Green Park, Brooklyn (unausgeführtes Projekt)



53 Nebel, Versumpfung, Erosion, 1969,
Nebeldüsen, Schlauch



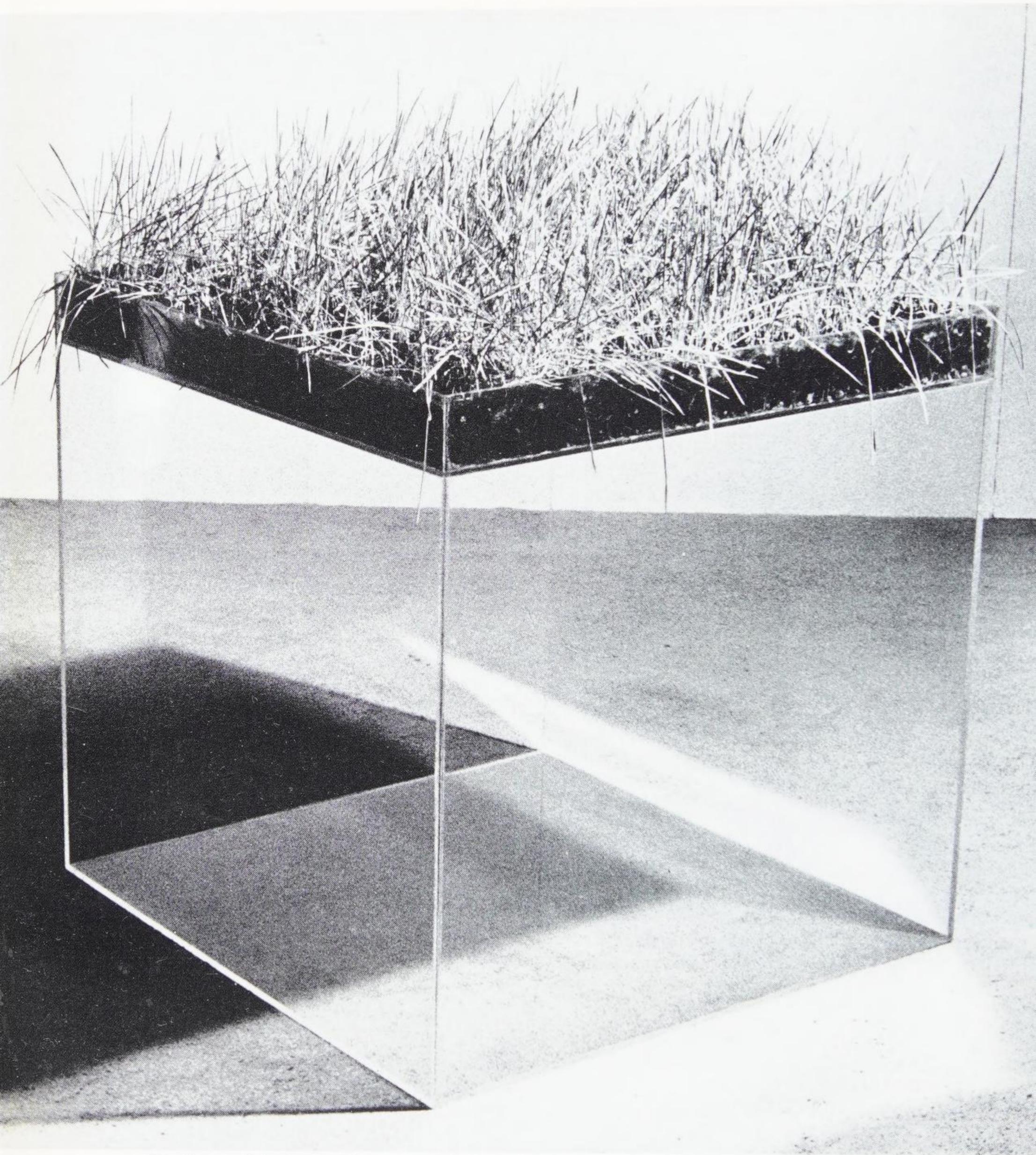
54 Künstliches Klima eine bestehende Vegetation beeinflussend,
1970, Wassersprenger, Schlauch



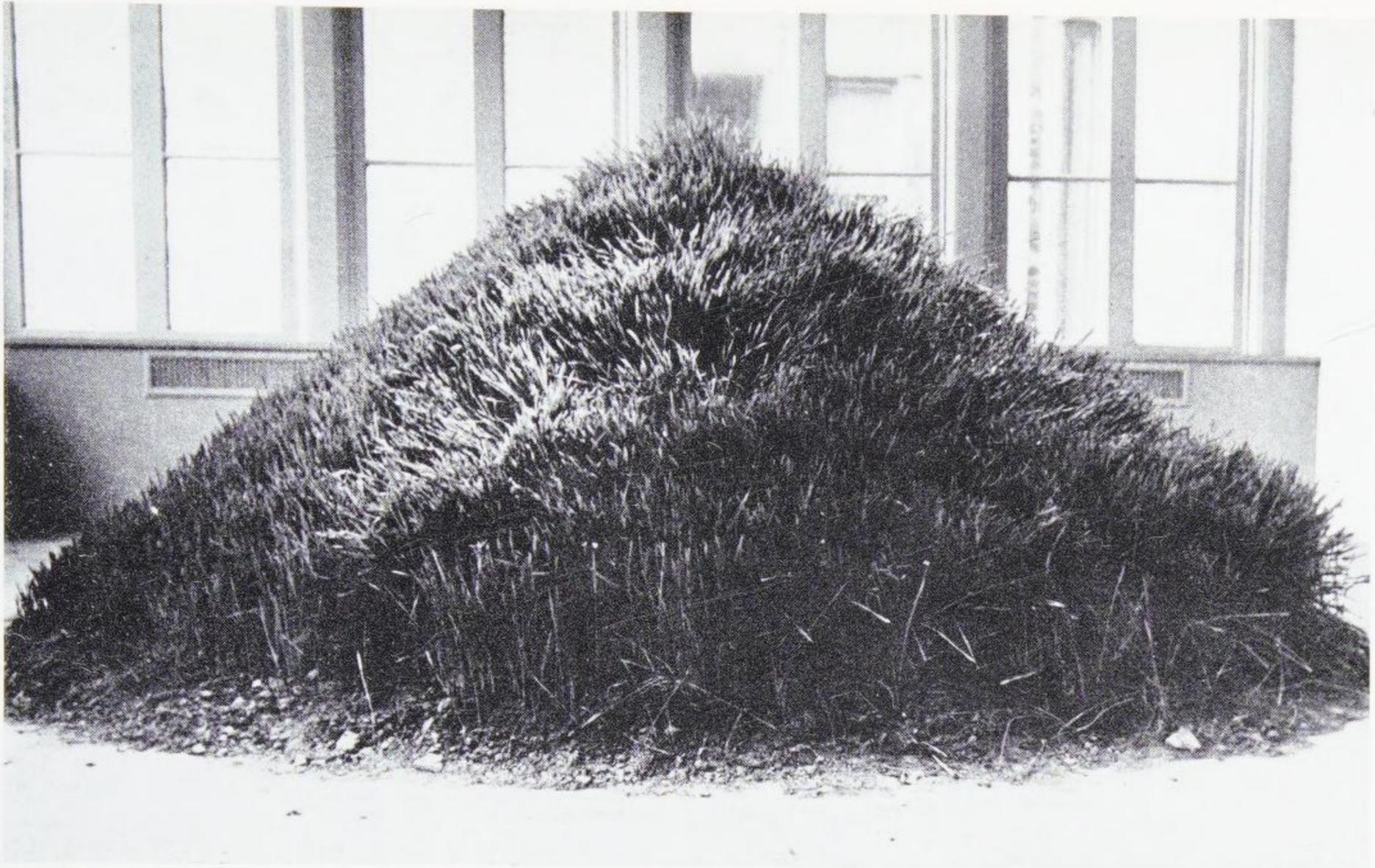
55 Verpflanztes Moos in künstlichem Klima am Leben erhalten, 1970, Nebeldüsen, Schlauch, Wasser



56 Wasser in Wind, 1968, Atelieldach von 95 East Houston Street, New York, Nebeldüsen, Pumpe, Wasser, Wind



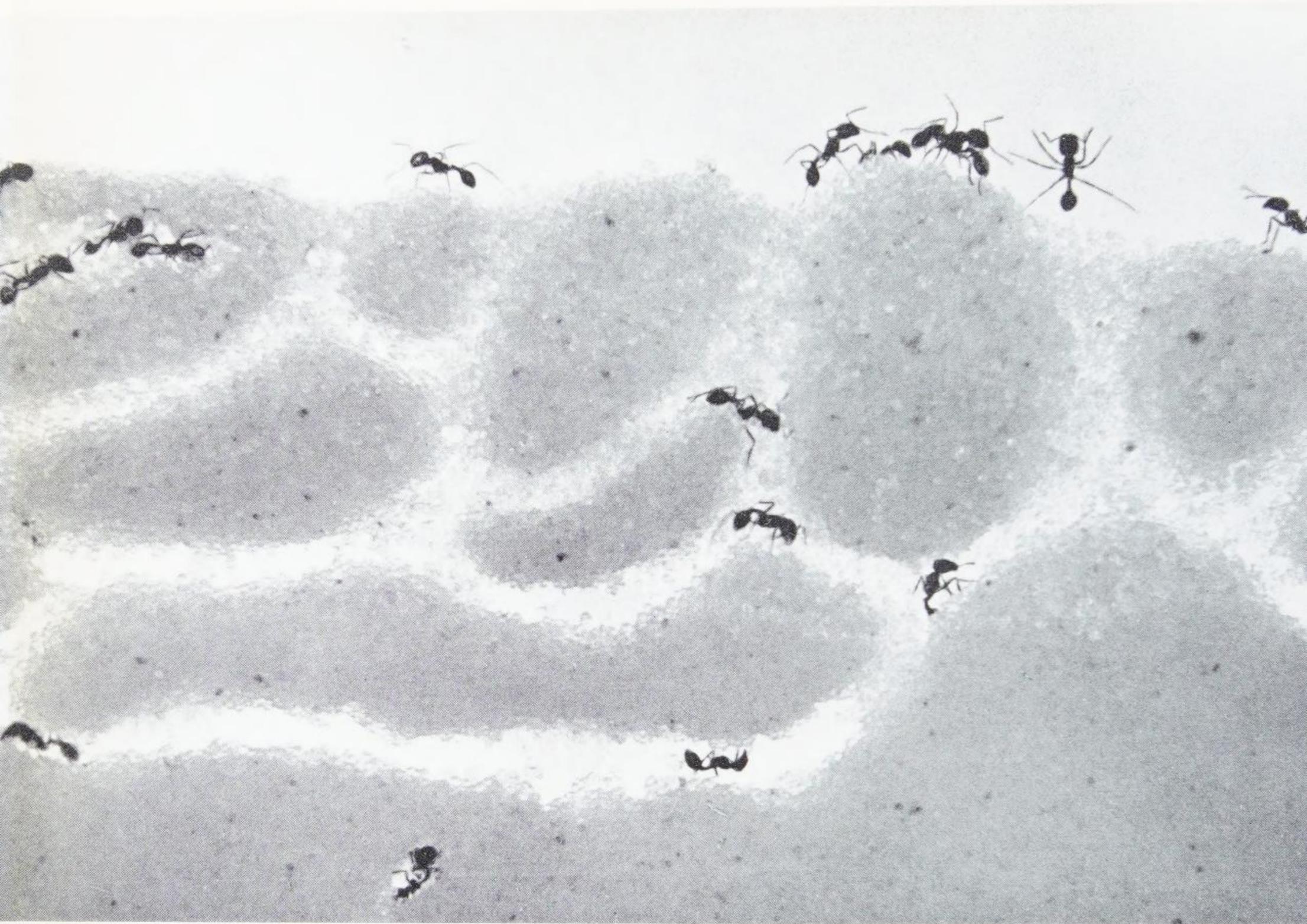
57 Graswürfel, 1967, Acrylplastik, Erde, Grassamen, Licht, Wasser, Luft



58 Grass Grows, 1969, »Earth«-Ausstellung, Andrew Dickson White Museum, Cornell University, Ithaca, New York, Erde, Grassamen, Licht, Wasser, Luft



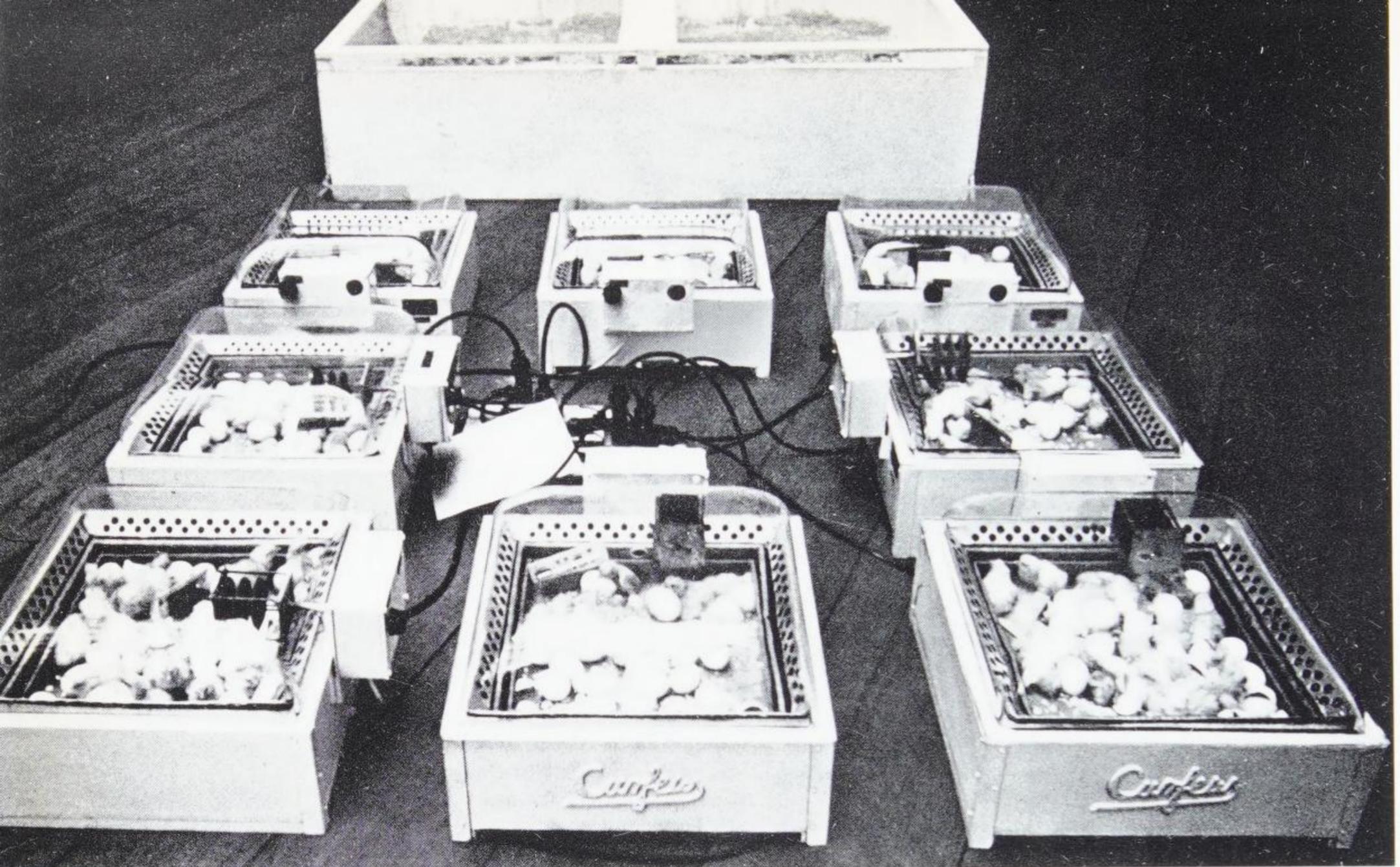
59 Bowerysamen, 1970, Atelieldach von East Houston Street, New York, Erde, Wind, Flugsamen, Luft, Sonnenlicht



60 Ameisenkooperativ, 1969, Acrylglas, Sand, Ameisen, zerkleinerte Getreidekörner



61 Lebendes Flugsystem, 30.11.1968 (1. Plan 1965), Seemöven, Brotkrumen, Ozean by Coney Island



62 Küken ausschüpfend, 1969, befruchtete Eier, Brutkästen, Lampen, elektrische Regler
63 Küken ausschüpfend, Detail von Abb. 62

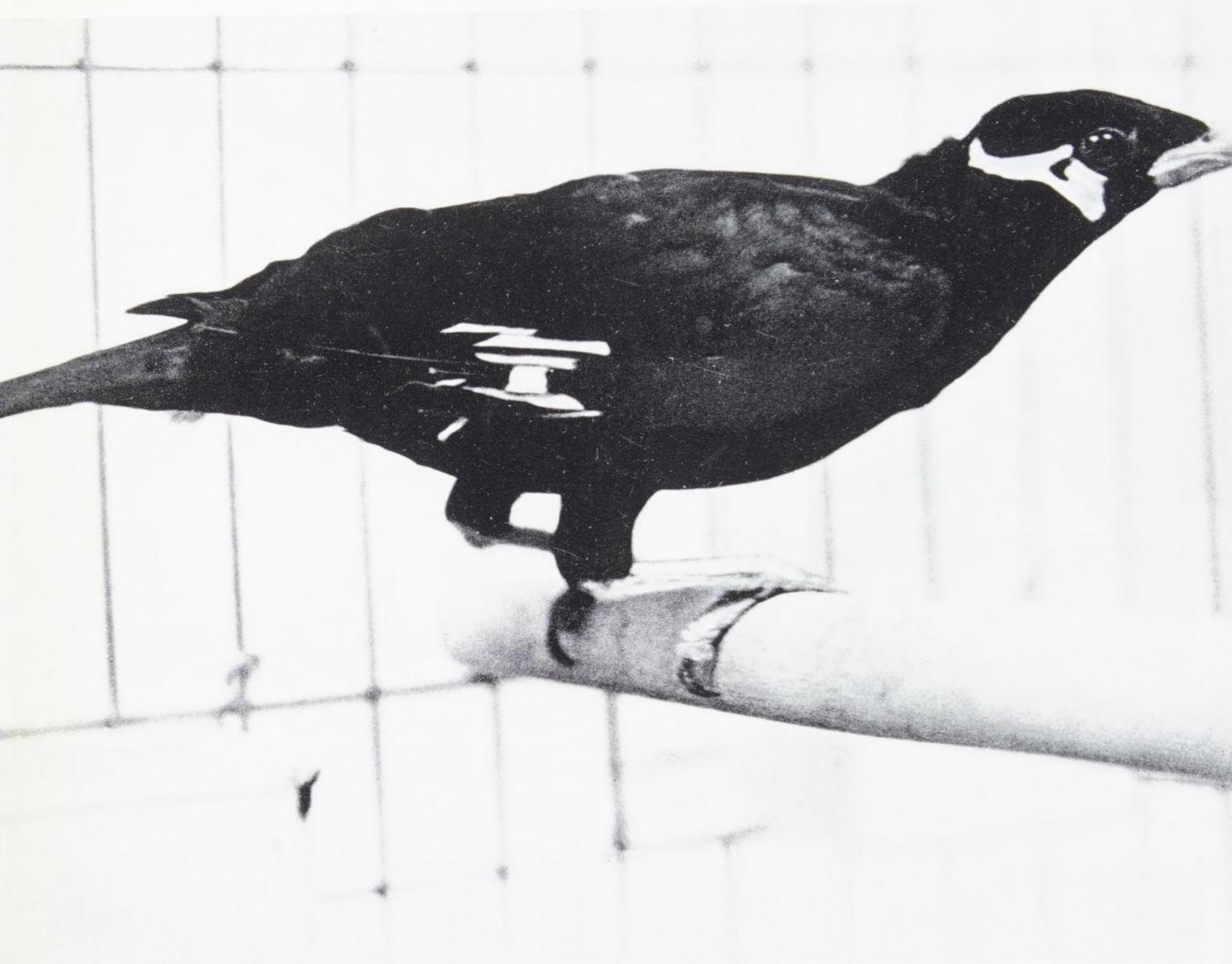




64 Zehn Schildkröten freigelassen, 20. 7. 1970

65 Ziege in einem Wald weidend, 1970, eine angeseilte Ziege nährt sich von der Vegetation des Waldes





66 Norbert: »All systems go.« 1970–71 (Mynahvogel verstorben). Ein Mynahvogel wurde unterrichtet, diesen Satz von sich zu geben.

67 Moma-Erhebung, 1970, Besucher der Ausstellung ›Information‹ im Museum of Modern Art, New York (30. 6. bis 20. 9.) erhielten nummerierte Stimmzettel, die sie je nach positiver oder negativer Antwort in eine Urne werfen sollten.

Would the fact that Governor Rockefeller
has not denounced President Nixon's
Indochina policy be a reason for you not
to vote for him in November ?

Answer:

If 'yes'

please cast your ballot into the left box

if 'no'

into the right box.





68 Geburts- und Wohnprofil von Galeriebesuchern, 1969, New York



69 Fotodokumentation zum Wohnprofil von Galeriebesuchern, Ausstellung in der Galerie Paul Maenz, Köln, 1971



70 Denkmal der Strandverschmutzung, Carboneras, Spanien 1970

NEWBORN IDENTIFICATION

Haacke Linda 188515
MOTHER'S NAME MOTHER'S UNIT NO. RELIGION

CARL SAMUEL SELAVY
INFANT'S NAME INFANT'S UNIT NO.

IDENT-A-BAND NO. 5099

1/13/69
DATE OF BIRTH
W Boy
COLOR SEX
3:14
TIME OF BIRTH
59 1/2
WEIGHT
 AM
 PM
19"
LENGTH

SEX AND IDENTIFICATION CHECKED BY:
1. PHYSICIAN _____ M.D.
2. DELIVERY ROOM B. Frankel R.N.
3. NURSERY B. Chernook R.N.

COLLABORATION LINDA & HANS HAACKE

I hereby acknowledge that I have checked the ident-a-band parts sealed on the baby and on me and found that they were identically numbered and contained the correct identifying information and that I am taking my baby home.

WITNESS B. Arlotta R.N.
HOSPITAL REPRESENTATIVE

Date 1/22/69
Parent Linda Haacke

BABY'S LEFT FOOT PRINT



MOTHER'S RIGHT INDEX FINGER



BABY'S RIGHT FOOT PRINT



PRINTS TAKEN BY
B. Frankel



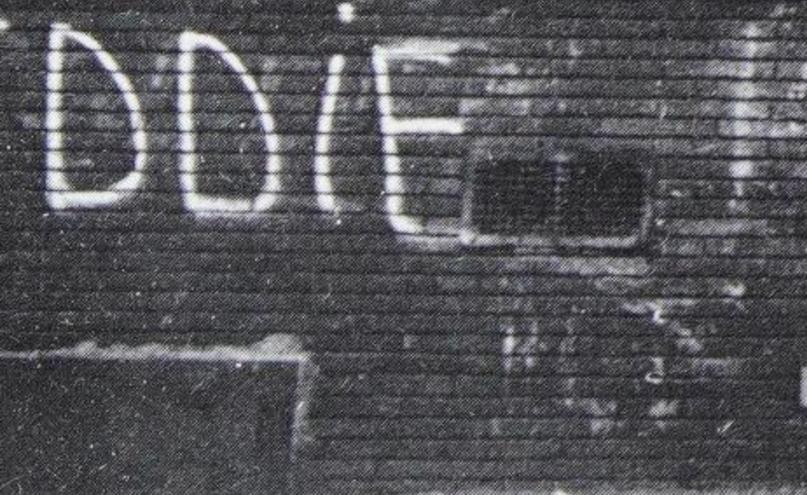
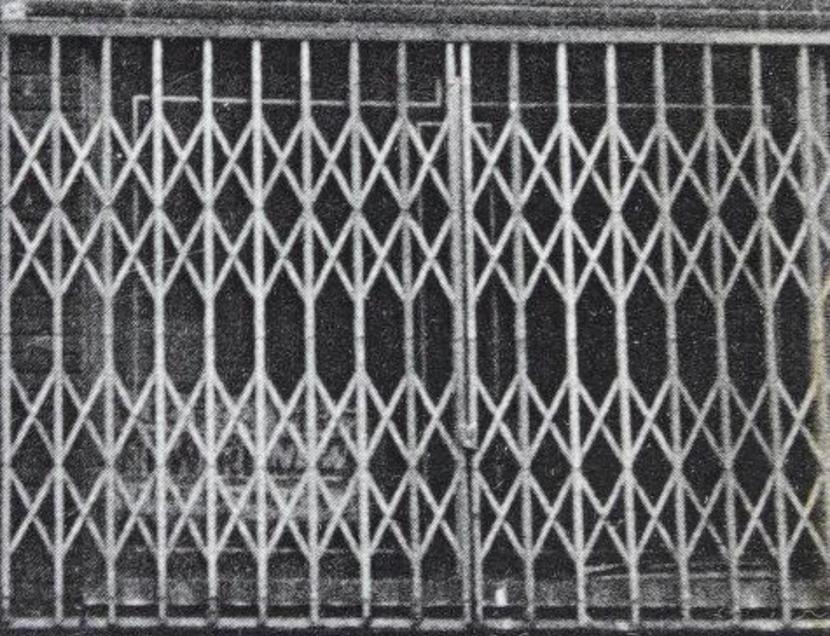
72 Nachrichten, 1969/70, »Software«-Ausstellung vom 16. 9. bis 8. 11. 1969 im Jewish-Museum New York. Fernschreiber internationaler Nachrichtenagenturen übermitteln die letzten Meldungen in die Ausstellung.

◁ 71 Hinweis auf Carl Samuel Sélavy Haacke, Geburtsregistrierungsschein, New York University Hospital, 13. 1. 1969

73 Auszug aus Shapolsky et al Manhattan Immobilienbesitz – ein gesellschaftliches Realzeitsystem, Stand 1. 10. 1971 ▷
214 E 3 St. Block 385, lot 11
4 Etagen Miethaus ohne Aufzug gemäß altem Gesetz

74 Auszug aus Shapolsky et al Manhattan Immobilienbesitz – ein gesellschaftliches Realzeitsystem, Stand 1. 10. 1971 ▷
608 E 11 St. Block 393, lot 11
Ladengebäude ohne Obergeschosse







539-45 Fifth Ave.
 Block 1279, lot 69
 75 x 150', 13 story office bldg.
 Chatham Associates, Inc.
 Acquired 11-21'69
 Land value \$2 650 000, total value \$4 500 000



531-37 Fifth Ave.
 Block 1279, lot 1
 125 x 140', 33 story office bldg.
 Chatham Associates, Inc.
 Acquired 11-21'69
 Land value \$3 700 000, total value \$7 000 000



509 Fifth Ave.
 Block 1277, lot 72
 37 x 123', 12 story office bldg.
 Chatham Associates, Inc.
 Acquired 4-12'71
 Land value \$850 000, total value \$1 700 000



92-96 Fifth Ave.
 Block 816, lot 42
 103 x 150', 18 story fireproof elevator apt. bldg.
 West Haven Associates, Inc.
 Acquired 11-11'70
 Land value \$545 000, total value \$3 000 000



41 Fifth Ave.
 Block 568, lot 6
 54 x 141', 15 story fireproof elevator apt. bldg.
 Newport Associates, Inc.
 Acquired 10-22'64
 Land value \$340 000, total value \$1 205 000



18-22 Fifth Ave.
 Block 572, lot 38
 80 x 124', 17 story fireproof elevator apt. bldg.
 Newport Associates, Inc.
 Acquired 7-20'64
 Land value \$420 000, total value \$1 560 000

983-27
 5-06



Über die Autoren:

Hans Haacke, geb. 1936 in Köln, studierte an der Staatlichen Werkakademie Kassel und machte dort 1960 sein erstes Staatsexamen für das künstlerische Lehramt. Mit einem Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes lebte er dann für ein Jahr in Paris und arbeitete im Atelier 17 von S.W. Hayter. 1961 zog er mit einem Fulbright-Stipendium nach Philadelphia, USA, und war an der Temple University immatrikuliert. 1962 siedelte er nach New York über, wo er mit der Unterbrechung eines zweijährigen Deutschlandaufenthaltes seither lebt. Er hat in Deutschland und den Vereinigten Staaten unterrichtet. Gegenwärtig lehrt er als Assistant Professor an der Cooper Union for the Advancement of Science and Art in New York. Seine Arbeiten sind in Museen Europas, Nord- und Südamerikas, Australiens und Japans gezeigt worden.

Edward F. Fry, geb. 1935 in Philadelphia, USA, studierte Literatur an der Princeton University, Kunstgeschichte an der Harvard University und betrieb an der Sorbonne Forschungsarbeiten mit einem Fulbright-Stipendium. Von 1963 bis 1966 lehrte er an der Princeton University. Anschließend war er bis 1971 Associate Curator am Solomon R. Guggenheim Museum in New York. Gegenwärtig unterrichtet er als Visiting Professor Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts an der Yale University.

Er schrieb Essays zur Kunst des 20. Jahrhunderts und besonders zur aktuellen Kunst. 1966 erschien im Verlag M. DuMont Schauberg seine Publikation: 'Der Kubismus'.
