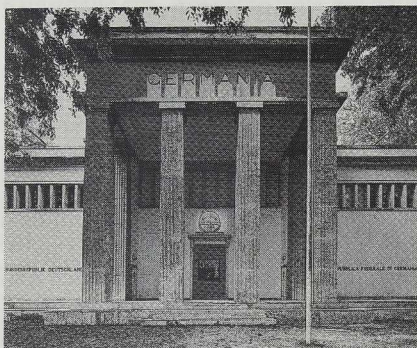


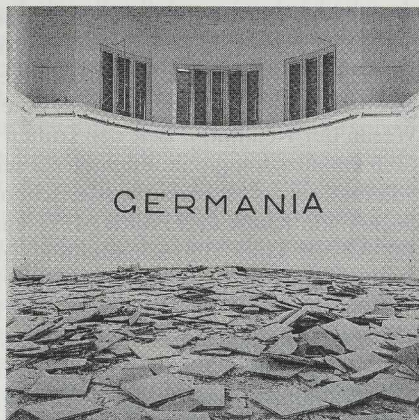
»Was unter dem Titel ›GERMANIA‹ im zentralen Raum des deutschen Pavillons zu sehen ist, ist ein künstlerischer Akt der kühlen, brutalen Aufklärung, für den es weder in Haackes Werk noch auf der Biennale etwas vergleichbares gibt.«² Mit diesen Worten pries Petra Kipphoff im Feuilleton der Zeit eine provokante Installation im deutschen Pavillon auf der 45. Biennale d'Arte di Venezia im vergangenen Sommer. Ähnlich äußerten sich auch Werner Spies in der FAZ – »Hans Haacke hat in Venedig [...] ein Meisterstück geschaffen.«³ – und Laszlo Glozer in der Süddeutschen, der von »spektakulärer Geschichtsbewältigung«⁴ und einem »Geniestück des Politik-Künstlers«⁵ sprach. Peter Iden dagegen konstatierte in der Frankfurter Rundschau zwar, daß die »monströse Installation« Hans Haackes »in ihrer formalen Schlüssigkeit eine der besten Arbeiten der Biennale« sei, verdamnte aber die Installation des Künstlers als Vermittlung eines »düsteren haßdurchtränkten Deutschlandbildes«⁶ gegenüber dem internationalen Publikum. Stein dieses journalistischen Anstoßes – Euphorie und Faszination auf der einen, Ablehnung und Verachtung auf der anderen Seite – war die Installation des seit 1965 in New York lebenden und arbeitenden deutschen Künstlers Hans Haacke. Zusammen mit dem in Düsseldorf lehrenden koreanischen ›Vater der Videokunst‹ Nam June Paik hatte Haacke die Bundesrepublik Deutschland auf der Biennale repräsentiert und den schwierigen Versuch unternommen, dem Ausland ein Bild *über* Deutschland zu vermitteln, das eine Antwort geben sollte auf die Bilder *aus* Deutschland, die seit Monaten das Image der jungen vereinigten Bundesrepublik als ein ausländerfeindliches, nationalistisches und nach 50 Jahren wieder Furcht erregendes Land in der internationalen Öffentlichkeit pfl egten: Kunst als die bessere Außenpolitik?

Der vom venezianisch-milden Frühling gutgelaunte Biennale-Besucher wurde nach dem Passieren der benachbarten französischen und englischen Pavillons unversehends mit der jüngeren und jüngsten deutschen Vergangenheit konfrontiert – der beschwingte Besuch einer der beliebtesten Kunstaustellungen der Welt geriet zu einer unwillkommenen Reise in die deutsche Vergangenheit und Gegenwart. Dem in der Nazi-Zeit umgebauten deutschen Pavillon mit seiner markigen Fassade hatte Hans Haacke seine ursprüngliche Funktion wiedergegeben – nämlich Zeugnis im Ausland abzulegen über den geistigen Zustand der beherbergten Nation (Abb. 1). Unter dem in der Attikazone eingemeißelten Schriftzug GERMANIA empfing den Besucher nun nicht mehr der Reichsadler über der Tür, sondern ein überdimensionales 1 DM-Stück aus dem Jahr der Vereinigung beider deutscher Staaten. In der Eingangstür begrüßte ihn dann Adolf Hitler, der 1934 der Biennale einen Besuch gestattet und bei dieser Gelegenheit mit dem Duce wichtigere politische Ziele besprochen hatte: zusammen mit dem Führer – präsentiert auf knallrotem Hintergrund, von der Nazi-Standarte bis zur Schlagzeile der Bild-Zeitung *die* Signalfarbe schlechthin – betrat der Besucher dann den zentralen, apsidial geschlossenen Hauptsaal des deutschen Pavillons (Abb. 2): hier bot sich – von außen durch die große Stellwand nicht einsehbar geschweige denn erahnbar – ein Bild des Chaos, ikonographisch angesiedelt zwischen Naturkatastrophe und Vandalismus. Die Fußbodenplatten des Pavillons waren aufgerissen und wild aufeinandergeschichtet – Assozia-



1 Hans Haacke: ›GERMANIA‹, Installation auf der 45. Biennale d'Arte di Venezia 1993, Deutscher Pavillon, Ansicht der Hauptfassade (Photo: R. Mensing)

2 Hans Haacke: ›GERMANIA‹, Installation auf der 45. Biennale d'Arte di Venezia 1993, Deutscher Pavillon, Ansicht des zentralen Hauptraumes (Photo: R. Mensing)



tionen zu Caspar David Friedrichs Endzeitbild ›Die gescheiterte Hoffnung‹ wurden wach. Jeder Schritt im Pavillon geriet zur Tortur, verursachten die lose liegenden Platten doch mal dumpfes, mal schrilles Schlagen und Klappern, so daß der Besucher entweder den Ort des Schreckens sofort wieder verließ oder unwillkürlich innehielt, um nicht noch mehr Krach und Scherben zu verursachen: im vom Tageslicht abgeschirmten, lediglich durch hartes Neonlicht kahl beleuchteten Saal prallte dem Besucher die stählerne Kopie des Fassadenschriftzugs GERMANIA von der Apsis entgegen – das Gestern in Stein war durch das Heute in Stahl ersetzt worden.

Die Installation im deutschen Pavillon, die auf der Biennale im übrigen in ihrem Anspruch mit Ilya Kabakovs ›Red Pavilion‹ verglichen worden ist, macht das formale und inhaltliche Grundkonzept Haackes künstlerischer Arbeit deutlich: Verwendung aller künstlerischer Medien, Benutzung einer Symbol- und Signalsprache aus dem Zitatenschatz der kommerziellen Werbung, der politischen Repräsentation, der traditionellen kunsthistorischen Ikonographie oder dem aktuellen Kunstgeschehen, die auch einem nicht eingeweihten Kunstpublikum verständlich und nachvollziehbar ist, vor allem aber die konkrete und aktuelle Bezugnahme auf den räumlichen und zeitlichen Kontext, in dem das künstlerische Werk installiert wird. Hans Haacke war nicht der erste deutsche Künstler, der auf den Pavillon – seine Architektur, seine Bedeutung und Funktion in Vergangenheit und Gegenwart – reagiert hat: Joseph Beuys, Georg Baselitz ebenso wie Reinhard Mucha haben sich zu künstlerischen Äußerungen über dieses steinerne Germania provozieren lassen.⁷ Für Haacke aber sind der Ort und der Zeitpunkt der Installation oder Ausstellung die unabdingbaren Prämissen, die das weitere künstlerische Konzept festlegen und entstehen lassen, seine Kunst ist immer *Situationskunst*. Der zweite wichtige Aspekt in Haackes Œuvre ist seine dezidierte Themenwahl: Kunst und Politik, Kunst und

Werbung, Kunst und Geld, Kunst und Industrie – Kunst als *ein* Teil unserer alltäglichen »Bewußtseinsindustrie«, die implizierte Ablehnung der bürgerlichen Vorstellung von einer autonomen oder gar freien Kunst also: im Umkehrschluß die Installation von, wie er es selbst formulierte, »Realzeitsystemen« seit Ende der sechziger Jahre: »Als Künstler ist er vielleicht noch subversiver als Duchamp, denn Haacke behandelt seine Readymades 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.«⁸ Seit den frühen siebziger Jahren dann wählte Haacke spezifisch kunstsoziologische Themen für seine Konzeptkunst und wurde persönlich zum Spielball seines eigenen künstlerischen Schwerpunkts – des beziehungsreichen Geflechts von Kunst und Politik: 1971 kam es im New Yorker Guggenheim-Museum zur Absage einer Einzelausstellung, in der Haacke den Immobilienbesitz und die wechselseitigen Transaktionen einiger New Yorker Grundstücksspekulanten dokumentieren wollte. Dieses »gesellschaftliche Realzeitsystem« beschrieb Haacke damals so: »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 Informationen, 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.«⁹ In der Begründung der Absetzung der Guggenheim-Ausstellung war dann in der Tat davon die Rede, daß die Politik des Museums ein »aktives Engagement für soziale und politische Ziele« ausschliesse und das Museum »nicht der geeignete Ort ist, Miethäie bloßzustellen.«¹⁰

Dieser Vorgang, der die weitere Themenwahl in Haackes Œuvre festlegen sollte, wiederholte sich drei Jahre später auch in der Bundesrepublik Deutschland, die Haacke zwar 1965 verlassen hatte, die aber bis heute in seiner literarischen und künstlerischen Archivarbeit focussiert wird: anläßlich des 150-jährigen Bestehens des Kölner Wallraff-Richartz-Museums organisierten dieses, die Kölner Kunsthalle und der Kunstverein die Ausstellung »Projekt '74«, in der nach eigenem Bekunden »Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre« gezeigt werden sollten. Auf die Einladung zu dieser Gruppenausstellung reagierte Haacke mit einem Konzept folgenden Wortlauts: »In einem ca. 6 x 8 m großen Ausstellungsraum von Projekt '74 steht auf einer Atelierstaffelei Manets »Spargelbündel« von 1880 aus der Sammlung des Wallraff-Richartz-Museums. Tafeln an den Wänden geben über die soziale und ökonomische Stellung der Personen Auskunft, in deren Besitz sich das Stilleben im Laufe der Jahre befand, und welche Preise für das Bild gezahlt worden sind.«¹¹ Durch eine »demokratische Entscheidung« wurde der Beitrag von Haacke jedoch weder in der Ausstellung noch im Katalog berücksichtigt, da man Anstoß nahm an der Nennung der 19 Aufsichtsratsposten von Hermann J. Abs, dem die Stadt und damit die Museen nach eigenem Bekunden für sein »ideelles Engagement« in der städtischen Kulturpolitik zu danken haben. Am Tag der Presseeröffnung von Projekt '74 wurde die Haacke-Arbeit in der Galerie Paul Maenz in Köln gezeigt. Das originale »Spargelstilleben« war durch eine Farbproduktion ersetzt worden. Der Franzose Daniel Buren, der sich an Projekt '74 beteiligte, bezog eine verkleinerte Faksimile-Version des »Manet-PROJEKT '74« in seine Arbeit in der

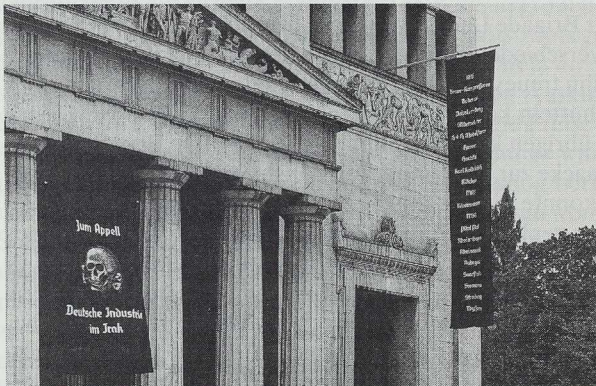
Kunsthalle ein. Auf seine Bitte hin hatte Haacke ihm das Material zur Verfügung gestellt. Daneben brachte Buren ein Plakat mit dem Titel »Kunst bleibt Politik«, einer Anspielung auf das offizielle Motto »Kunst bleibt Kunst«, und Auszügen aus seinem Aufsatz »Limites Critiques« aus dem Jahre 1970: »Jede Kunst ist politisch. Wir müssen deshalb sowohl *den formalen als auch den kulturellen Rahmen* (und nicht den einen oder den anderen) untersuchen, denn in diesem Rahmen existiert und entwickelt sich die Kunst. Die Rahmen sind vielgestaltig und von unterschiedlicher Wirkungskraft. Die herrschende Ideologie und die ihr verbundenen Künstler versuchen mit allen Mitteln, sie zu verschleiern. Es ist auch zu früh, sie alle zusammen zu sprengen. Dafür ist die Zeit noch nicht reif. Dennoch ist der Zeitpunkt gekommen, sie bewußt zu machen.«¹² Am Morgen nach der Ausstellungseröffnung wurden ohne Rücksprache mit Buren alle Teile seiner Arbeit, die Haacke ihm zur Verfügung gestellt hatte, mit Schreibmaschinenpapier überklebt. – Heute, mehr als zwanzig Jahre nach diesem Vorfall, ist Daniel Buren einer der hofiertesten französischen Künstler – gleichsam *der* Staatskünstler der Nation –, während Hans Haacke nach seiner Absage im Guggenheim 15 Jahre lang von keinem Museum der USA mehr zu einer Einzelausstellung eingeladen worden war, sich in deutschen Museen die verschwindend geringe Anzahl von vier (!) Arbeiten von Hans Haacke befindet¹³ und der Künstler im übrigen in Deutschland durch keine Galerie vertreten wird.¹⁴ 1981 versetzte der in Köln geborene Haacke der rheinischen Kunst- und Kulturszene einen weiteren Hieb, als er die schrittweise Übernahme von (öffentlichen) Kunstinstitutionen durch (private) Wirtschaftsunternehmen am Beispiel des »Pralinenmeisters« Peter Ludwig dokumentierte, der unter anderem seine Gemälde mit Geldern aus einer von ihm eingerichteten, steuerfreien Kunststiftung unterstützt und seine Sammlung illuminierter Handschriften für geschätzte 40 bis 60 Millionen Dollar an das Getty-Museum in Malibu verkaufte, nachdem er die Stadt Köln, die die wissenschaftliche Arbeit am Katalog finanziert hatte, lange in dem Glauben ließ, sie würde die Handschriften bekommen. Im Gegenzug berichtete – der »Pralinenmeister« von Hans Haacke war bereits fertiggestellt – im selben Jahr ein bekannter New Yorker Künstler von seinen Erfahrungen beim Verkauf von Werken aus seinem Atelier an Ludwig: seinem Bericht zufolge bestand Ludwig darauf, daß der Künstler seine Arbeiten auf der Rechnung als Entwürfe für Schokoladenverpackungen bezeichne!¹⁵ Der Pralinenmeister beschäftigte Hans Haacke auch weiterhin: in Auseinandersetzung mit den einstigen DDR-Geschäften Peter Ludwigs porträtierte Haacke ihn in der Installation »Weite und Vielfalt der Brigade Ludwig« beißend-ironisch im Stile des Sozialistischen Realismus.¹⁶ Trotz verschiedenster Verdachte hat der »Schokoladenimperialist« Peter Ludwig seinen ihn treuevoll immerzu begleitenden Hauskünstler Hans Haacke bis heute nicht abschütteln können. Die Ereignisse von 1971 in New York und 1974 in Köln blieben im übrigen kein Einzelfall von versuchtem Berufsverbot.

Auch 1987, als Hans Haacke zur Teilnahme am Münsteraner »Skulptur Projekte« eingeladen worden war, konnte die öffentliche Hand mit juristischen und bürokratischen Paragraphen seinen geplanten Beitrag »Hippokratie« verhindern: Hippos sind die gepanzerten Mannschaftstransporter des Militärs und der Polizei von Südafrika, die auf der Basis des von Daimler-Benz in Deutschland hergestellten Unimog umgerüstet worden waren. Trotz Waffenembargo waren bis 1985 mehr als 6000 dieser Fahrzeuge an das südafrikanische Apartheidsregime geliefert worden. Haacke wollte einige Busse der öffentlichen Linien Münsters mit militärischer Tarnfarbe be-

malen lassen und sie an den Seiten mit dem Wortlaut »Was haben HIPPOS und dieser Bus gemeinsam? Sie fahren mit MERCEDES-Motoren durch Wohngegenden« und auf der Rückseite mit dem Schriftzug »HIPPO = südafrikanisches Militärfahrzeug, gepanzert. Im Polizeieinsatz gegen schwarze Einwohner« versehen lassen. Im retrospektiven Katalog zu ›Skulptur Projekte 87‹ vermerkten denn auch die Ausstellungsmacher resigniert: »Das Projekt Haackes ließ sich noch nicht realisieren, weil der Träger, die Stadtwerke Münster, Werbung mit politischem Inhalt nicht gestattet. Außerdem ist man dort der Ansicht, daß die Tarnbemalung die Verkehrssicherheit tangiere.«¹⁷ Hans Haacke, der sich mehr als einmal die Mittel der kommerziellen Werbung zunutze gemacht hatte, war das von ihnen okkupierte Terrain selbst für ein Gastspiel verwehrt worden. Das Projekt ›Hippokratie‹ markiert trotz erneuter Behinderung künstlerischer Meinungsäußerung Haackes Schritt aus der privaten Abgeschlossenheit des Museums in die öffentliche Alltäglichkeit städtischer Plätze.¹⁸

Das Münchener Lenbachhaus hatte 1991 acht *nicht* in Deutschland wohnende Künstler eingeladen, temporäre Installationen für die Ausstellung ›ArgusAuge‹ zu entwerfen, die auf den geschichtsträchtigen Königsplatz der bayerischen Metropole Bezug nehmen sollten. Hans Haacke stattete die Propyläen, die seit 1933 als architektonisches Bühnenbild für die monumentalen Aufmärsche der Nazis dienten, mit aktualisierten NS-Standarten aus (Abb. 3): wo vor 50 Jahren Hakenkreuz-Fahnen geweht hatten, hatte Haacke schwarze Banner angebracht, auf denen die für die Aufrüstung des Iraks vor dem Golfkrieg verantwortlichen deutschen Industrieunternehmen namentlich genannt wurden – angetreten »zum Appell« für die unheilvolle Allianz von Politik und Industrie zum Aufbau der lukrativen Kriegsmaschinerie. Natürlich reagierten die genannten Industrieunternehmen prompt mit juristischen Schritten, spitzfindig zwar, aber letztlich erfolglos.¹⁹

Das beziehungsreiche Netz von Industrie und Politik und/oder ihr Abhängigkeitsverhältnis zur Kunstproduktion in der deutschen Vergangenheit und Gegenwart war auch bereits das Thema einer anderen Intervention im öffentlichen Raum von Hans Haacke. Für die einige Monate vor der Vereinigung beider deutscher Staaten eröffneten Gruppenausstellung ›Die Endlichkeit der Freiheit‹ in Berlin wählte er einen Wachturm im je nach politischer Couleur »Friedensgrenze« oder »Todesstrei-



3 Hans Haacke: ›Die Fahne hoch!‹, Installation für die Ausstellung ›ArgusAuge‹ an den Propyläen des Münchener Königsplatzes, 1991 (Detailsicht, Photo: Ph. Schönborn)

fen« genannten Berliner Grenzbereich aus und versah diesen mit hintergrundträglichen Signets und Zitaten aus der deutschen Industrie. »Der Wachturm wurde mit getönten Spiegelglasfenstern bestückt, die an das luxuriöse ›Palasthotel‹ in Ostberlin erinnerten. Wie die Fenster westdeutscher Polizei-Einsatzwagen waren sie durch Gitter gegen Steinwürfe geschützt. Der Scheinwerfer auf dem Dach wurde durch ein sich langsam in einem Gitterkäfig drehenden Mercedes-Stern ersetzt. Vor allem nachts beherrschte der Neonstern das öde Gelände. Auf dem Dach des Europa-Center, dem höchsten Gebäude im Herzen des modischen Einkaufsviertels Westberlins, dreht sich seit Jahren ein entsprechender, wenn auch viel größerer Mercedes-Stern. Die beiden Inschriften auf den sich gegenüberliegenden Seiten des Turms stammen aus einer Serie doppelseitiger Anzeigen, in denen Daimler-Benz berühmte Leute zitierte. ›Bereit sein ist alles‹ von Shakespeare ähnelt dem Motto ›Seid bereit – allzeit bereit‹ der Jungen Pioniere der DDR. Mit dem anderen Zitat ›Kunst bleibt Kunst‹ von Goethe hat Mercedes auch in der New York Times geworben [...] Daimler Benz gehört zu den deutschen Unternehmen, die die Machtergreifung Hitlers tatkräftig förderten [...] Zusammen mit der südafrikanischen Regierung betreibt Daimler Benz in Südafrika eine Produktionsstätte, der das Monopol für die Herstellung schwerer Dieselmotoren garantiert ist. Trotz Waffenembargo hat Mercedes an das Militär und die Polizei in Südafrika mehr als 6000 Fahrzeuge einschließlich Raketenwerfer geliefert [...] In den achtziger Jahren hat Daimler Benz an den Irak Hubschrauber, Militärfahrzeuge und Raketen verkauft [...] Daimler Benz ist gegenwärtig der prominenteste Sponsor von Kunstausstellungen in der Bundesrepublik. Vor Jahren hatte Daimler Benz Andy Warhol den Auftrag erteilt, eine Serie von Porträts ihrer Wagen vom Beginn bis zur Gegenwart zu machen. Sie wurden nach dem Tod des Künstlers in Tübingen und im New Yorker Guggenheim Museum gezeigt. Die Ausstellungen waren von Daimler Benz gesponsort.«²⁰

In Haackes Beschreibung des Berliner Projekts zeigt sich die erhebliche archivalische und journalistische Dokumentation von Informationen, scheinbar nebensächlichen Details und Hintergründen, die unabdingbare Voraussetzung seiner danach folgenden künstlerischen Arbeit ist. Diese Informationen, die im übrigen jedermann frei zugänglich sind und deshalb dem potentiellen Bewußtseinsstatus des Normalbürgers entsprechen, werden zu neuen beziehungsreichen »Realzeitsystemen« verdichtet, zu *neuen* Informationen also, und in Haackes Installationen – gleichsam verdichtet – der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt, ihr auf ästhetischen Umwegen zurückgeführt: Kunst also als Produktion von Bewußtsein? – »Alle öffentlichen Artikulationen, zu denen natürlich auch die künstlerischen gehören, haben potentiell gesellschaftliche Folgen [...] Der Kunstbetrieb ist nicht abgeschottet. Ob man es sich eingesteht oder nicht, wir haben es mit einer Branche der *Bewußtseinsindustrie* zu tun, deren Zweige alle miteinander kommunizieren. Diesen Terminus haben wir, glaube ich, Enzensberger zu verdanken. Er verweist auf die ideologischen und damit letzten Endes praktisch-gesellschaftlichen Konsequenzen unserer Produkte hin. Selten haben sie direkte und eindeutige Folgen. Das liegt daran, daß sich das gesellschaftliche Klima auf Grund vieler scheinbar zusammenhangloser Ereignisse in einer nicht einfach nachvollziehbaren Weise verändert.«²¹

In diesem Sinne bleibt Hans Haacke sicherlich ein Einzelgänger in der deutschen und internationalen Kunstszene, seine kunstsoziologischen und kunsttheoretischen Texte ebenso wie seine die Installationen begleitenden Aufsätze und allgemei-

nen Dokumentationen²² sind immer auch Teil seiner künstlerischen Äußerungen: Politische Konzeptkunst ist hier sicherlich nur eine vage Umschreibung für ein Œuvre, das – wenn überhaupt – eher in der Tradition von George Grosz oder John Heartfield zu sehen ist. Extrem hintergründig, ästhetisch und ikonographisch weitläufig, dabei immer allgemein verständlich kommt Hans Haacke die Rolle eines Künstlers im ›Öffentlichen Dienst²³ zu. Der Erfolg seiner Installation GERMANIA auf der Biennale in Venedig des vergangenen Jahres und seine seitdem andauernde Popularität vor allem im europäischen Ausland²⁴ begründet sich vielleicht auch aus der These, daß – wie Walter Grasskamp es formuliert hat – »je konzeptionsloser die Politik ist, desto politischer muß eben die Konzeptkunst sein.«²⁵ Die internationale Industrie und die internationale Politik ebenso wie deren weltweites Kultursponsoring aus Gründen der öffentlichen Werbung und privaten Geldwäscherei wird auch weiterhin auf der Themenliste von Hans Haacke stehen, dem Staatskünstler, mit dem wahrlich kein Staat zu machen ist.

Anmerkungen:

- 1 Der Titel des Aufsatzes geht zurück auf die Formulierung von Grace Glueck: Eine Art Öffentlicher Dienst. In: Hans Haacke: Bodenlos, hg. von Klaus Bußmann und Florian Matzner, Ostfildern 1993, S. 65.
- 2 Petra Kipphoff: Bodenlos in den Gärten der Kunst. In: Die Zeit, 18.6.1993, S. 53.
- 3 Werner Spies: Kopfbeben. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.6.1993, S. 25.
- 4 Laszlo Glozer: Schauprozesse in den Giardini. In: Süddeutsche Zeitung, 17.6.1993, S. 15.
- 5 Laszlo Glozer: Der Künstler als Nomade. In: Süddeutsche Zeitung, 12./13.6.1993, S. 13.
- 6 Peter Iden: Der Einfall der Nomaden. In: Frankfurter Rundschau, 12.6.1993, S. 8.
- 7 Walter Grasskamp: Niemandland. In: Haacke: Bodenlos (wie Anm. 1), bes. S. 42-44.
- 8 Edward F. Fry: Hans Haacke – Realzeitsysteme. In: Hans Haacke: Werkmonographie, Köln 1972, S. 22.
- 9 Erklärung von Hans Haacke zur Absage seiner Ausstellung im Guggenheim Museum, New York. In: Haacke: Werkmonographie (wie Anm. 8), S. 57. Gesamtdokumentation der Absetzung ebd., S. 55-71.
- 10 Zit.n. Grace Glueck: Eine Art öffentlicher Dienst. In: Haacke: Bodenlos (wie Anm. 1), S. 65.
- 11 Zit.n. Kat. Hans Haacke: *Nach allen Regeln der Kunst*, NGBK Berlin/Kunsthalle Bern, 1985, S. 10. Vgl. dazu auch die Installation ›Seurat's ›Les Poseuses«, 1888-1975«, dokumentiert in: Hans Haacke: Framing and Being Framed, Halifax/New York 1975, S. 95-111.
- 12 Zit.n. ebd.
- 13 Neben der Entwurfsskizze für ›Hippokratie‹ im Rahmen der Skulptur Projekte 87, die sich im Westfälischen Landesmuseum Münster befindet, beheimatet das Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld zwei Objekte aus den frühen 60er Jahren. Dirk Stemmler hat für das Kunstmuseum Bonn das Diptychon ›Wer Beamter werden will, krümmt sich beizeiten‹ von 1976 angekauft, und das Münchener Lenbachhaus besitzt ein Exemplar der Druckgrafikaufgabe ›Helmsboro Country (unfolded)‹ von 1990. Im Gegensatz dazu gibt es zahlreiche Arbeiten von Haacke in öffentlichen Sammlungen Frankreichs, beispielhaft sei hier nur auf das Centre Pompidou verwiesen, das 1989 eine Haacke-Einzelausstellung ausrichtete.
- 14 Neben Haackes amerikanischer Vertretung durch die John Weber Gallery in New York werden seine Interessen in Europa lediglich »ein bißchen« – wie Haacke es selbst formuliert – durch die Pariser Galerie Durand-Dessert und Le Consortium in Dijon wahrgenommen. Vgl. auch Stefan Römer: Zur Soziologie der künstlerischen Strategie. Ein Interview mit Hans Haacke. In: Texte zur Kunst, 12/1992, S. 56-57.



4 Hans Haacke: ›Die Freiheit wird jetzt einfach gesponsort – aus der Portokasse‹, Installation für die Ausstellung ›Die Endlichkeit der Freiheit‹ an einem Berliner Wachturm im ehemaligen Todesstreifen, 1990 (Photo: W. Zellien)

›Kein deutscher Privatsammler hat in den letzten 20 Jahren etwas von mir gekauft.«

- 15 Haacke: *Nach allen Regeln* (wie Anm. 11), S. 55.
- 16 Siehe Hans Haacke: *Weite und Vielfalt der Brigade Ludwig*. Materialien zur Werkentstehung und Rezeption. Hg. von der Arbeitsgruppe RealismusStudio der NGBK, Berlin 1985.
- 17 Kat. Skulptur Projekte Münster, hg. von Klaus Bußmann und Kasper König, Köln 1987, S. 116. Vgl. auch Kat. Hans Haacke: *Artfairismes*, Centre Georges Pompidou, Paris 1989, S. 98.
- 18 Eine Übersicht Haackes neuerer Arbeiten bis 1989 in: Haacke: *Artfairismes* (wie Anm. 17), und bis 1993 in: Haacke: *Bodenlos* (wie Anm. 1): aus dem Bereich der Installationen im öffentlichen Raum sei vor allem auf die Grazer Arbeit ›Und Ihr habt doch gesiegt‹ von 1988 und den Modellentwurf ›Calligraphie‹ für den Cour d'Honneur in Paris von 1989 hingewiesen.

- 19 Zwei Tage vor Ende der Ausstellung wurde mit einem Vergleich beschlossen, daß in dem Katalog *ArgusAuge* ein Zettel mit folgendem Wortlaut eingelegt werden mußte: ›Wir weisen darauf hin, daß gemäß Einstweiliger Verfügung des Landgerichtes München I vom 8. Oktober 1991 der Name ›Ruhrgas‹ in der Arbeit ›Die Fahne hoch...‹ von Hans Haacke (Katalog S. 54/55) nicht mehr erwähnt werden darf. Die fraglichen Geschäftsbeziehungen wurden nicht von der Firma ›Ruhrgas AG‹ selbst, sondern von der Firma ›LOI Saar Industrieofenanlagen GmbH‹, einer mittelbaren Tochter der Firma ›Ruhrgas AG‹, getätigt.« Vgl. auch Haacke: *Bodenlos* (wie Anm. 1): ›Diese zu 100 Prozent der Ruhrgas gehörende Tochtergesellschaft hatte Spezialöfen zur Herstellung von Kanonenrohren geliefert.«
- 20 Hans Haacke, Projektbeschreibung von ›Die Freiheit wird jetzt einfach gesponsort – aus der Portokasse‹. In: Haacke: *Bodenlos* (wie Anm. 1), S. 86-91. Vgl. auch Amine Haase: *Wirklichkeit ohne Anführungszeichen*, Ein Interview mit Hans Haacke. In: *Kunstforum international* 116, 11-12/1991, S. 316-318, und Justin Hoffmann: *Zum Appell*, Ein Interview mit Hans Haacke. In: *Artis* 12/1, 10/1991-1/1992, S. 14-16.
- 21 Hans Haacke. In: Römer/Haacke: *Interview* (wie Anm. 14), S. 52.
- 22 Zum Kontext der beziehungsreichen Interessensverstrickungen von Politik, Industrie und Kunst sei lediglich beispielhaft auf die folgenden Aufsätze verwiesen: Hans Haacke: *Museen: Manager des Bewußtseins*. In: Kat. Haacke: *Nach allen Regeln* (wie Anm. 11), S. 92-96, und Hans Haacke: *Gondola! Gondola!* In: Haacke: *Bodenlos* (wie Anm. 1), S. 7-17.
- 23 Siehe Anm. 1.
- 24 Von Haackes neuem Buch (Pierre Bourdieu und Hans Haacke: *Libre-échange*, Paris 1994), das im Januar 1994 publiziert wurde, sind bis Ende April, also in den ersten drei Monaten bereits 11 000 Exemplare verkauft worden; eine englische und eine deutsche Übersetzung sind in Vorbereitung.
- 25 Walter Grasskamp: *Venezianische Zeichen*. In: *Die Woche*, 9.6.1993, S. 25.