

«Kunst ist die Weise, wie wir zu einer bestimmten Zeit die Realität betrachten.»¹

Oscar Wilde, zit. nach Hans Haacke 1966

Einführung

Im Sommer 1965 reichten Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker und Hans Haacke Projektvorschläge für *Zero on Sea*, eine Veranstaltung rund um den Pier von Scheveningen, ein. Anvisiert war von den Künstlern ein skulpturales Freiraum-Ensemble aus Tonnen mit Ölfeuer auf Flößen, schwarz-weißen Dampfwolken, Bojen als mobilen Skulpturen, Flaschenpost mit Zero-Botschaften, Silberhaut auf dem Wasser, farbigem Meer und Rauchobjekten sowie einem Boot als Futterplatz für Möwen als fliegender Plastik.²

Mit diesem Projekt richtete Hans Haacke (geb. 1936) nach ersten physikalischen Prozessarbeiten seine Aufmerksamkeit auf biologische Systeme in Form organischer Kreisläufe. Es markiert den Beginn der *Franziskanischen Serie* (ca. 1965–1972) mit Tieren als Akteuren für seine plastischen Konzeptionen. Damit zählt diese «fliegende Skulptur» zu den frühen Werkexemplaren, die mit lebendigem Material in den 1960er Jahren zur Entgrenzung von Skulptur beitragen.

Gerade diese Serie hinterfragt die Grenzen eines Werks in Bezug auf seine Umwelt sowie die zwischen Kultur und Natur und ist damit signifikant für unsere zeitgenössische Kunstpraxis. Zwar gehört Haacke unbestritten zu den von anerkannten Kunsthistorikern und -theoretikern umfassend gewürdigten Pionieren, wie seine kürzlich herausgegebenen Schriften und die Textbände belegen³, doch scheint die Rezeptions- und Ausstellungsgeschichte primär seinen Verdienst für die Institutionskritik und sozialpolitischen Verflechtungen des Kunst(markt)systems in den Vordergrund zu stellen.⁴ Zwar findet auch die *Franziskanische Serie* mehrfach Erwähnung in der einschlägigen Literatur, doch geht es dort eher um den Einfluss von Systemtheorie und Kybernetik. Mich interessiert in diesem Beitrag das dabei artikulierte Naturverständnis, ferner ob und wie die Arbeiten umweltpolitische Fragestellungen aufgreifen und als *ein* wesentlicher Vorläufer für die aktuellen Diskurse zu *Post(Nature)* und Ökologiekritik verstanden werden können.⁵ Hat sich der Blick auf seine Werke geändert; wo findet sich heute ein Einfluss Haackes? Welche medien- und zeitspezifischen Formen von Narrativität kommen in den so genannten *non-human living sculptures*, die sich als skulpturales Phänomen an der Schnittstelle zu Naturwissenschaften, Bio Art und Performance bewegen, zum Ausdruck?⁶ Inwiefern positionieren sie sich durch eine eigene Ökoästhetik oder verfremden gar Geschichte?

Im Kunstschaffen Haackes und einiger zeitgenössischer Künstler findet eine Lösung von der klassischen Mimesis statt. Leben wird anstelle einer illusionistischen



1 Hans Haacke, *Chicken Hatching*, 1969, *New Alchemy: Elements, Systems, Forces*, Ausstellungsansicht Art Gallery of Ontario, Toronto 1969.

Nachahmung in seiner Prozesshaftigkeit in den *White Cube* transportiert. «Neue» Materialien, wie Pflanzen, Tiere, Kleinstorganismen – Bakterien und Insekten – dienen als plastischer Stoff in den Händen eines Leben spendenden beziehungsweise verändernden Künstlers, wirken als Ko-Autoren an der Entstehung mit. «Natur» fungiert weniger als Bühne oder Gegenüber, sondern agiert als wesentlicher Bestandteil. Wie ist die aristotelische Unterscheidung von Natur (*physis*) als etwas von äußeren Einflüssen Befreites und Technik (*techné*) als durch den Menschen Stimuliertes weiterzudenken?

Die Franziskanische Serie von Hans Haacke

Der namensspendende Heilige Franziskus gilt als großer Tierfreund, Ökologe und Pazifist; in zahlreichen Erzählungen kommuniziert er mit Tieren und nimmt sich ihrer an.⁷ Auch wenn für Scheveningen eine Rettung der Möwen weder anvisiert noch notwendig war, unterstreicht Haackes Idee sein Verfahren, Naturelemente isoliert zu veranschaulichen. Zwei Herangehensweisen sind erkennbar: Die Sichtbarmachung und bildliche Rahmung eines Naturphänomens innerhalb seiner ursprünglichen Umgebung außerhalb des *White Cubes* durch das Erzeugen einer gewünschten Situation, das heißt ein *staging* von Natur oder die «De-Platzierung von Natur und ihre spolierte Neumontage»⁸ im Ausstellungsraum, wie Monika Wagner dies für Haackes *Gras wächst* (1969), einem grünenden Erdhügel im *White Cube*, konstatiert. Beide kennzeichnet in ihrer Performativität ein gewisser Aufführungscharakter mit werkinhärenter Zeitlichkeit.⁹

Erstere betrifft die Idee von Scheveningen, die Haacke 1968 als *Live Airborne System* bei Coney Island realisiert hat. Gattungstheoretisch betont Haacke hier (noch) das Plastische eines Korpus durch die «combined mass»¹⁰ der vom Futter angezogenen Möwen. Ein Jahr später zeigte er in der Art Gallery Ontario *Chicken Hatching*¹¹ (Abb. 1), das dem zweiten Typus zuzuordnen wäre. Frisch gelegte Hühnereier wur-

den, gruppiert nach Schlüpfdatum, in einen achteiligen Inkubator gebracht und innerhalb von drei Wochen nach und nach mittels Wärmelampen ausgebrütet. Das Foto zeigt die quadratisch angeordneten Kästen, durch deren transparente Deckel das künstlich gelenkte ‹Schauspiel› zu beobachten war: unversehrte Schalen, leicht angepickte Eier, geschlüpfte Küken, im Hintergrund ein rechteckiges, mit Stroh ausgelegtes Behältnis, das den Protagonisten Zuflucht gewährte. In der vierten Woche der Ausstellungszeit waren alle Küken hier untergebracht. Der Betrachter konnte die skulpturale Anordnung umschreiten und das werdende Leben sukzessiv beobachten.

Während die äußere Kontur konstant bleibt, ist das Innere kontinuierlich in Veränderung begriffen. *Chicken Hatching* verdeutlicht Haackes Interesse an der Prozesshaftigkeit eines Werks. Das zur Anschauung gebrachte Wachstum und die Rolle der Tiere innerhalb eines Systems besitzen eine größere Bedeutung als das einzelne Huhn. Er isoliert seine ‹Tier-Partner›, erzeugt durch die Kuben eine wissenschaftlich-laborartige Distanz, behält die räumliche und visuelle Kontrolle, gebündelt im Schaltkreis einer essentiellen Stromversorgung, ohne deren Wärmeerzeugung neues Leben nicht entstehen kann. Die Aufgabe einer Glucke wird künstlich übernommen.¹²

Jack Burnham, Freund und Wegbegleiter Haackes, sprach der postformalistischen, das heißt postminimalistischen Skulptur der 1960er und 1970er Jahre angesichts ihrer experimentellen Offenheit, kinetischen Charakteristik und ‹more lifelike activity› den Status eines ‹real-time systems› zu.¹³

Bezeichnend ist Burnhams Auseinandersetzung mit Systemtheorie, Kybernetik und Künstlicher Intelligenz. In *System Aesthetics* (1968) zitiert er Haacke, der ebenfalls für eine mit ihrer Umwelt interagierende, ‹entgrenzte› Skulptur eine Beschreibung als System von Prozessen bevorzugt.¹⁴ Haacke betont, dass sich das Werk frei von einem empathischen, partizipierenden Betrachter entwickelt. Dabei führt die Abkehr vom Objektbegriff nicht zwingend dazu, dass ein skulpturales System unabhängig ist. *Chicken Hatching* wie die anderen Werke der *Franziskanischen Serie* bedürfen der Beobachtung und Kontrolle, unter anderem zur Fütterung, Regelung der Wärmezufuhr und dem Umsetzen der geschlüpfen Küken – auch wenn die überlieferte Installationsansicht menschliche Spuren vermissen lässt, müssen doch welche vorhanden sein.

Haackes systemtheoretisches und kybernetisches Interesse, das in einem (erfolglos) trainierten Beo, *All Systems Go* (1970/71) gipfelt, lässt Überlegungen zu, ob sich heute weitere Perspektiven in Lesweise und Werkverständnis aufdrängen. Die brisante Problematik begrenzter Ressourcen, die Reduzierung unserer Artenvielfalt und die Überformung von Natur in kultivierte, industrialisierte Landschaft verändern auch die Diskursfelder von Skulptur.

Chicken Hatching könnte – übertragen auf heutige Debatten um Gentechnik – ebenso von automatisierten Aufzuchtmethoden erzählen, dann schlüpfen aus den Eiern genetisch veränderte Hybridhühner/Hähne, die in Anatomie und Lebensdauer von der Agrarindustrie unserem Eier- beziehungsweise Fleischkonsum angepasst wurden.

Auch bei den beiden in der Fondation Maeght 1970 realisierten skulpturalen Arbeiten *Goat feeding in woods* (Abb. 2) und *Ten Turtles set free* (20.7.1970) fungiert Natur als Gegenüber, als zu studierendes ‹Material›, das sich vor ‹Zeugen› entfaltet.¹⁵ Sie zählen zum ersten Typus des *staging*, der Rahmung und Aufführung von Natur,



2 Hans Haacke, *Goat Feeding in Woods*, 1970, Fondation Maeght, St.-Paul-de-Vence 1970.

demonstrieren zugleich die Abkehr von einer singulären Urheberschaft zugunsten nicht-menschlicher, am Werk beteiligter Ko-Autoren. Eine Ziege wurde in einem Wald mit einer für sie ungewöhnlichen Umgebung und damit auch Nahrung konfrontiert: das isolierte, domestizierte (angebundene) Tier und ein scheinbar wild wachsendes, «unkultiviertes» Stück Natur. Zur Beobachtung steht bei diesem (offenen) Experiment ein ungewohnter Input in ein organisches Verdauungssystem, indem die Ziege fremde Pflanzen frisst, das heißt ein zur Adaption an die veränderten Lebensbedingungen gezwungenes Wesen, eine Spezies, die sich im übertragenen Sinn gemäß der Evolutionstheorie Charles Darwins anpasst, weiterentwickelt oder untergeht. Einer ähnlichen Situation sahen sich die Ameisen bei *Ant Coop* (1969) ausgesetzt. In einer transparenten Plexiglasbox mit Sand und Getreidekörnern zeigte sich die komplexe Organisation und Anpassung eines Ameisenstaats an eine neue Umwelt.

Umgekehrt hierzu erfuhren die Schildkröten eine Befreiung aus der menschlichen Gefangenschaft zurück in den Kreislauf der Natur, wobei der Künstler gewissermaßen als Retter auftritt, mit der Intention,

tierisches Agieren bzw. Verhalten auf Grund biologischer Gesetze/Zwänge zu beobachten und zu vermitteln. Nicht in der Weise allerdings, wie Leonardo seine Vogelflugstudien betrieb, d. h. um dem Geheimnis des Fliegens mit Hilfe exakter Beobachtungen auf die Spur zu kommen, um wissenschaftliche Erkenntnisse zu gewinnen, sondern um tierisches Verhalten als Bewegungsvorgang bewusst zu machen, ohne die Gründe dafür liefern zu wollen.¹⁶

Die Schildkröten sind bei dieser «Renaturierung» vor die Herausforderung gestellt, sich wieder in einer natürlichen Umgebung zurechtzufinden. *Ten Turtles set free* erzählt dem heutigen Betrachter womöglich von der wachsenden Bedrohung der Biodiversität und der Notwendigkeit, diese zu schützen, von der Problematik exoti-

scher Tierhaltung. Zeithistorischer Entstehungskontext und aktuelle gesellschaftspolitische Themen überlagern sich und tragen zu einer zeitspezifischen narrativen Aufladung bei: «Kunst ist die Weise, wie wir zu einer bestimmten Zeit die Realität betrachten.»¹⁷

Dass diese Sicht nicht erst im Nachhinein entstand, sondern der umweltpolitische Impetus bereits damals Teil der Werke war, unterstreicht die 1972 in Krefeld ausgestellte *Rhine Water Purification Plant*:¹⁸ eine mehrteilige Anlage, die das im Ruhrgebiet industriell stark verschmutzte Rheinwasser filterte, säuberte und den nun (über-)lebenden Fischen in einem Bassin als temporärer Aufenthaltsort diente. Anstatt eines «rein natürlichen Phänomens» ist der unübersehbare Eingriff des Menschen Auslöser für dieses Werk. Doch macht hier die Technologie die Zerstörung reversibel. Natur tritt weniger in ihrer romantisch verklärten, distanzierten Unberührtheit auf, sondern als eng mit Gesellschaft, Industrie und Politik verwobener Faktor, den es zu erkennen und zu bewahren gelte. So klingt die aktuelle Diskussion über *PostNature* und das Anthropozän in ersten Tönen an. Ziel einer *Political Ecology* ist unter anderem «an eco-aesthetic rethinking of politics as much as a politicization of art's relation to the biosphere and of nature's inextricable links to the human world of economics, technology, culture and law.»¹⁹ Damit einhergehend plädiert T.J. Demos in seinem 2016 erschienenen Buch für eine *Decolonization* und *Definancialization* von Natur.

Skulptur als *real time system* heute. Das Erbe Hans Haackes

Es sind die Aspekte der realzeitlichen Präsenz, prozessualen Offenheit und Ko-Autorenschaft, die in den letzten Jahren vermehrt aufgegriffen wurden und die Fruchtbarkeit des von Burnham und Haacke prononcierten Konzepts einer Skulptur als *real time system* belegen. Burnham zufolge änderten sich die «skulpturalen Probleme»²⁰ zugunsten einer disziplinübergreifenden Herangehensweise, zunehmend widerspiegelt in künstlerisch-wissenschaftlichen Kooperationen. Gerade jetzt scheint deren Aktualität für die *non-human living sculptures* aktueller denn je und lässt sich exemplarisch am Erbe Hans Haackes, das heißt an der Integration lebenden Materials erörtern.

Der Künstler Tue Greenfort bezieht sich explizit auf Haacke. Sein skulpturales Objekt *Closed Biosphere* (2003) ist ein in sich geschlossenes, dem Sonnenlicht ausgesetztes Biosystem aus Teichwasser mit gedeihenden Mikro-Organismen in einer 5l PET-Flasche, das seit Jahren sich selbst erhält – Natur (als Gegenüber) in einem konservierten Raum, «spolienartige Neumontage»²¹, Skulptur als realzeitliches System?

Deutlich wird dies auch bei Pierre Huyghe's «Objects as ecosystems – actual, virtual, different»²², wie der Künstler seine Werke nennt, und damit Objekte und ihren systemischen Zusammenhang erneut zusammenbringt. Mit *Untilled* (2012) auf der DOCUMENTA 13 sorgte er für Furore (Abb. 3). Sein begehbares Biotop am Rande der Kassler Karlsau stellt ebenfalls die traditionelle Dichotomie von Natur vs. Kultur/Technik in Frage. Konträr zur «Zähmung» von ästhetisierter Natur in barocken Gartenanlagen favorisierte er einen «Nicht-Ort», die Kompostieranlage; der Titel berichtet davon: Unkultiviert, Unbebaut, Unbestellt. Die ortsspezifisch konstruierte, dem ersten Typus zuzuordnende Situation wurde unter anderem durch die Pflanzung halluzinogener Gewächse, den «berühmten» Hund mit pinkfarbener Pfote, einen Gärtner und sogenannten «Marker», darunter plastische Artefakte früherer Ausstellungen, wie der mit Bienenwaben besetzte Liegende Frauenakt, er-



3 Pierre Huyghe, *Untitled*, 2011–12, dOCUMENTA 13, Kassel 2012.

gänzt. Organische und an-organische Akteure wirken gleichberechtigt mit. Er sei (ähnlich wie Haacke) an der Visualisierung ökologischer Systeme interessiert mit einem Betrachter als Zeugen: «I'm interested in the vitality of the image, in the way an idea, an artifact, leaks into a biological or mineral reality. It is a set of topological operations. It is not displayed for a public, but for a raw witness exposed to these operations.»²³

Fiktive und faktuale Elemente, Real-Präsentes und Inszeniertes deuten eine Narration an, ohne dass diese sich eindeutig, beim Durchschreiten der idyllischen, enigmatischen Szene entfaltet. Der Hund *Human* verweist auf die enge Verwobenheit des Menschen mit der Natur, da es sich um eine Züchtung, einen Podenco handelt. Diese (technische) Einflussnahme auf einen natürlichen Wachstumsvorgang bezeichnet die Philosophin und Biologin Nicole C. Karafyllis als «Biofakt» aus einer Wortverbindung von «Bio» und «Artefakt». Ihr zufolge ist es ein hermeneutisches Problem, das die enge Verknüpfung kultureller Praktiken mit naturwissenschaftlichen, biologischen Labortätigkeiten belegt und ein romantisches Verständnis von «unversehrter» Natur in Frage stellt, damit ein lineares Fortschrittsverständnis vom Natürlichen zum Artifizialen. Ein Biofakt werde durch einen zielorientierten Konstrukteur erzeugt, doch sei der artifizielle Anteil unsichtbar, häufig sogar auf substanzialer, molekularer Ebene; er müsse nicht genetisch erfolgt sein.²⁴

Dieses Merkmal charakterisiert das Werk *Sterile* (Abb. 4): Mit dem japanischen Biologen Professor Yamaha aus Hokkaido haben Revital Cohen & Tuur Van Balen 45 Exemplare eines Albino-Goldfischs ohne Fortpflanzungsorgane kreiert und 2015 in der Schering Stiftung Berlin gezeigt. Im Entwicklungsstadium wurde den Fischen Morpholinos (synthetische Nukleinsäure-Moleküle) injiziert, das die Gene für das Ausbilden der Keimdrüsen ausschaltet. So kommen die Tiere steril zur Welt. Leben



4 Revital Cohen & Tuur Van Balen, *Sterile*, 2014; Sensei Ichi-gō, 2014, Rostfreier Edelstahl, Elektronik, Acrylglas, Glas, Vinyl, Nylon, 200 x 170 x 450 cm, Installationsansicht Schering Stiftung Berlin 2014.

und Wachstum sind mittels der synthetischen Biologie in eine Sackgasse gelenkt. In der Ausstellung befanden sich zu Beginn drei auf Sockel gestellte Aquarien mit jeweils einem Goldfisch.²⁵ Diese Betonung der Singularität und seine (traditionelle) Präsentationsform unterstreichen den Kunstwerkcharakter; die Tiere leben als auf ein Minimum reduzierte skulpturale Objekte und sind ihrem natürlichen Zyklus entrissen. Daneben befand sich eine Maschine *Sensei Ichi-gō* im Stand-by-Modus, die die Aufgabe der Fortpflanzungsorgane übernehmen kann und in einem automatisierten Prozess die Labortätigkeit des kooperierenden Wissenschaftlers wiederholt, um aus Eizellen und Spermata sterile Fische zu reproduzieren: eine Auslagerung des natürlichen Vermehrungsprozesses. *Sterile* ist im Unterschied zur *Franziskanischen Serie* wie eine Edition käuflich zu erwerben und wurde durch einen biotechnologischen Eingriff in den Organismus seitens der Künstler zuvor «modelliert». Damit stellt es die Autonomie natürlichen Wachstums in Frage – einen Aspekt, den Haacke zwar nicht auf genetischer Ebene, aber doch sichtbar mit seinen «auf Linie gebrachten» Bohnenstauden in *Directed Growth* (1970–72) vollzog.

Künstler wie Pinar Yoldas verfremden biologische, politische Geschichte gar beziehungsweise denken sie in phantasievoller Utopie weiter, indem sie fiktive Spezies entwickeln, die auf den anthropogen verursachten Wandel unserer Ozeane zurückzuführen sind. *An Ecosystem of Excess* (2014) präsentiert als spekulative Biologie imaginierte Hybridwesen und Organe, die aus den Strudeln des *Great Pacific Garbage Patch* erwachsen sein mögen: «If life started today in our plastic debris filled oceans, what kinds of life forms would emerge out of this contemporary primordial ooze?»²⁶ Nasspräparaten in Reagenzgläsern aus einem Naturkundemuseum ähnlich schlummern neue Arten aus der *Plastisphäre*²⁷ in der Ausstellung. *Sculpting Evolution*²⁸: In einigen dieser «post-human life forms»²⁹ pulsiert das (maschinell erzeugte) Leben. Sie können Plastik spüren und verstoffwechseln, ob es sich um die ballon-

fressende Pacific Ballon Schildkröte oder den farbige Plastikflaschendeckel verzehrenden Pantone Vogel mit gefärbtem Gefieder handelt: «For *An Ecosystem of Excess*, the creatures are meant to emerge when there is no human life anymore. So it imagines a post-Anthropocene world.»³⁰ Angesichts einer Zeit, in der dringend die Definition von Natur zu überdenken ist, bezeichnet sich die Künstlerin als «Eco-Futurist» und klassifiziert den schwimmenden Müllstrudel als monumentale, kollektiv erzeugte, kinetische Skulptur. 1970 errichtete Haacke in einer Zeit des wachsenden Umweltaktivismus an einer spanischen Küste aus Treibgut und angeschwemmtem Konsumabfall sein temporäres *Monument to Beach Pollution*, dessen materielle Bestandteile von ihrer ursprünglichen Herkunft erzählen.

Auch die Konzeptkünstlerin Anicka Yi untersucht unterschiedliche Naturformen, Organismen und mikrobiologische Systeme. *Le Pain Symbiotique* (2014)³¹ und *Grabbing at Newer Vegetables*³² (2015) sind abschließend zwei Beispiele, die die symbiotische Beziehung eines menschlichen Individuums mit anderen lebenden Wesen betonen. Im Inneren der nicht begehbaren, transparenten PVC-Blase von *Le Pain Symbiotique* sind projizierte Aufnahmen bakterieller Mikroorganismen zu sehen, zudem auf mehreren Sockeln platzierte, in Glycerinseife eingelassene, wie organische Laborproben wirkende Materialien in Form rechteckiger «Schautafeln». Die teilweise mit einer Teigschicht versehene Wand verweist auf die Aktivität von Hefen und Bakterien bei der Produktion von Lebensmitteln. Für *Grabbing at Newer Vegetables* sammelte Yi Abstriche von 100 Freundinnen und Kolleginnen, um aus den Bakterienproben in Kooperation mit Wissenschaftlern des MIT in Boston das Portrait eines «fictional super-bacteria»³³ zu «malen». Auf und in unserem Körper existieren zehnmal mehr Mikroorganismen als menschliche Zellen – Organismen, die wir zum Überleben benötigen und die wir ständig unbewusst mit uns tragen. Eine klare Trennung von Mensch und Natur, wie sie unter anderem noch in *Chicken Hatching* auftritt, ist hier – auf Mikroebene – unmöglich.

Fazit

Es gibt zahlreiche Beispiele von *non-human living sculpture*; nicht alle zeigen ein kritisches Ökologieverständnis, eine detaillierte Fachkenntnis oder sind Ausdruck eines «multinaturalism»³⁴, wie T.J. Demos im Hinblick auf Michel Serres Kritik an einem kantianischen Verständnis von anthropozentrisch beherrschter Natur fordert. Unser westliches, romantisch geprägtes Verständnis reiche nicht aus, Natur in einer radikalen Offenheit zu denken, die traditionelle Dichotomien relativiert, und nicht nur kultiviert, isoliert, schützt und monumentalisiert.³⁵ Welche Wege die aktuelle Kunst einschlägt, dabei aus einer reflektierten Bezugnahme auf die Pionier der 1960er und 1970er Jahre wie Hans Haacke unser gegenwärtiges Verhältnis mit innovativen, skulpturalen Ansätzen bereichert, lohnt es sich daher wachsam zu verfolgen.

Anmerkungen

- 1 Interview von Jack Burnham mit Hans Haacke (Juni 1966), veröffentlicht in: *Tri-Quarterly*, Ergänzungsnummer 1, Frühjahr 1967, Northwestern University Press, Evanston, I 11, übersetzt und abgedruckt in: *Hans Haacke. Werkmonographie*, hg. v. Edward F. Fry, Köln 1972, S. 26–31, hier S. 31. Es handelt sich um ein Zitat nach O. Wilde.
- 2 Vgl. Stephan von Wiese, «Piene in Amerika: Der Weg zur Sky Art», in: *Otto Piene. Sky Art 1968–1996*, hg. v. ders. u. Susanne Rennert, Köln 1999, S. 21–30, hier S. 23–24.
- 3 Exemplarisch: *Working Conditions. The Writings of Hans Haacke*, hg. v. Alexander Alberto, Cambridge Mass./London 2016; Rachel Churner (Hg.), *Hans Haacke, October Files 18*, Cambridge Mass./London 2015; Fry 1972 (wie Anm. 1); Carolin A. Jones, «Haacke, Systems and ›Nature‹ around 1970: An Art of Systems/Systemic Art», in: *Art, Technology and Nature. Renaissance to Postmodernity*, hg. v. Camilla Skovbjerg Paldam u. Jacob Wamberg, Farnham u. a., 2015, S. 211–223; John Tyson, «Hans Haacke's Animal Aesthetics and Ethics: Becoming Art, Becoming-Animal» in: *The Nexus of Animals and Humans: Space, Experience, Representation*. Southeastern College Art Conference, Sarasota, FL, 10. Oktober 2014, Online Publikation, Academia.edu, Zugriff am 25. Januar 2017; ders., «The Afterlives of ›System Esthetics‹», in: *Critical Information*, Dec. 8 2013, http://criticalinformationva.com/wp-content/uploads/2013/11/Tyson_John.pdf, Zugriff am 25. Januar 2017.
- 4 Zur Rezeptionsgeschichte u. a. Benjamin Buchloh, «Hans Haacke: Memory and Instrumental Reason» (1988), in: Churner 2015 (wie Anm. 3), S. 107–136.
- 5 Vgl. u. a. T. J. Demos, *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Berlin 2016; Timothy Morton, *Ökologie ohne Natur. Eine neue Sicht der Umwelt*, Berlin 2016.
- 6 Bei den diskutierten Themenfeldern handelt sich um einen Teilbereich meines Habilitationsprojekts. Vgl. zuletzt «Nach der Natur. Prozesse des Lebens in der Skulptur», in: *Skulptur lehren. Künstlerische, kulturwissenschaftliche und kunstpädagogische Perspektiven auf Skulptur im Erweiterten Feld*, hg. v. Sara Hornäk (= in Vorbereitung).
- 7 Siehe Walter Grasskamp, «Real Time: The Work of Hans Haacke», in: *Hans Haacke*, hg. v. Jon Bird, ders., Molly Nesbit, London/New York 2004, S. 28–81, hier S. 42: «Haacke playfully calls them his ›Franciscan‹ works (in reference to Saint Francis, patron saint of animals) [...]»
- 8 Monika Wagner, «Gras, Steine, Erde. Naturspolien in der zeitgenössischen Kunst», in: *Museumskunde*, 61, 1, 1996, S. 26–36, hier S. 36.
- 9 Zur Aufführung siehe u. a. Erika Fischer-Lichte, «Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst. Der Aufführungsbegriff als Modell für eine Ästhetik des Performativen», in: *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, hg. v. dies. u. Clemens Risi u. Jens Roselt, Berlin 2004, S. 11–26.
- 10 «And also, I would like to lure 100 seagulls to a certain spot (in the air) by some delicious food so as to construct an air sculpture from their combined mass.» Hans Haacke in einem Brief an Jack Burnham, Februar 1966, zitiert in: Jack Burnham, *Real Time Systems* (1969), in: *Jack Burnham. Dissolve into Comprehension. Writings and Interviews, 1964–2004*, hg. v. Melissa Ragain, Cambridge Mass./London 2015, S. 126–138, hier S. 131. Burnhams Schriften wurden kürzlich mit einem Vorwort von Haacke veröffentlicht.
- 11 *New Alchemy: Elements – Systems – Forces*, hg. v. Dennis Young, Toronto 1969, Ausst.-Kat. Art Gallery of Ontario 1969. Ein herzlicher Dank gilt Hans Haacke für seine wertvollen Auskünfte.
- 12 Siehe auch Jones 2015 (wie Anm. 3).
- 13 Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture. The effects of science and technology on the sculpture of this age*, New York 1968, S. 10.
- 14 Vgl. Hans Haacke, Statement, Ausst.-Kat. Howard Wise Gallery, New York, 1968, zitiert nach Jack Burnham, «System Aesthetics» (*Artforum*, 7, 1, September 1968), in: Ragain 2015 (wie Anm. 10), S. 115–125, hier S. 124.
- 15 Die Fotografien halten nur *einen* charakteristischen Ausschnitt als Bild fest. Nicht unberücksichtigt bleiben sollte, dass Haacke irrtümlicherweise eine falsche, vor Ort nicht heimische, gefährdete Schildkrötensorte in die Freiheit entließ und damit zu einer genetischen Vermischung beitrug.
- 16 Margarete Jochimsen, «Prozesse. Ansätze zur Erschließung des Terrains», in: *Prozesse. Physikalische, biologische, chemische*, hg. von dies., Bonn 1978, Ausst.-Kat. Bonner Kunstverein, Städtisches Kunstmuseum Bonn, Haus an d. Redoute, Bonn-Bad Godesberg 1978, n. p.
- 17 Haacke (wie Anm. 1).
- 18 Der Titel der Ausstellung im Haus Esters Haus Lange lautet «Hans Haacke: Demonstrationen der physikalischen Welt: biologische und gesellschaftliche Systeme».
- 19 T. J. Demos, «Contemporary Art and the Politics of Ecology. An Introduction», in: *The Third*, Januar 2013, Vol. 27, Issue 1, S. 1–9, <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528822.2013.753187> S. 2, Zugriff am 25. Januar 2017.
- 20 Jack Burnham, «Systems Aesthetics», 1968, in: Ragain 2015 (wie Anm. 10), S. 115–125, hier S. 121.

- 21 Wagner 1996 (wie Anm. 8).
- 22 Siehe <http://www.nashersculpturecenter.org/pages/news-press/press-releases/news?id=103>, Zugriff am 25. Januar 2017.
- 23 Pierre Huyghe im Interview mit Sky Goodden (30. August 2012), <http://www.blouinartinfo.com/news/story/822127/pierre-huyghe-explains-his-buzzy-documenta-13-installation-and-why-his-work-is-not-performance-art>, Zugriff am 25. Januar 2017.
- 24 Siehe u. a. Nicole C. Karafyllis, «Biofakte. Grundlagen, Probleme und Perspektiven.», in: *Erwägen Wissen Ethik* (EWE), 2006, 17. Jg., Heft 4, S. 547–558; dies., «Das Wesen der Biofakte», in: *Biofakte*, hg. v. dies., Paderborn 2003, S. 11–26.
- 25 Durch eine Verordnung des Veterinäramtes wurde veranlasst, die isolierte Haltung aufzuheben und zwei Fische in einem Aquarium zu zeigen.
- 26 Statement der Künstlerin, <http://www.pinaryoldas.info/Ecosystem-of-Excess-2014>, Zugriff am 25. Januar 2017.
- 27 Eines der größten ökologischen Probleme ist die Verbreitung von Plastik in den Weltmeeren. Meeresforscher prägten dafür den Begriff «Plastisphere», der auch neue Ökosysteme und bezeichnet, die auf treibendem Plastik in den Ozeanen siedeln. Siehe u. a. <http://www.uni-bremen.de/universitaet/presseservice/pressemitteilungen/einzelanzeige/news/detail/News/plastisphaere-bremer-forschungsprojekt-unter-originalitaetsverdacht.html?cHash=fb542fad347e29bcc4c612082ffc7a59>, Zugriff am 16. März 2017.
- 28 Der Ausdruck findet sich in unterschiedlichen Kontexten, u. a. als Titel eines Forschungsprojekts des Media Labs des Massachusetts Institute of Technology, Boston, <http://www.sculptingevolution.org>, Zugriff am 17. März 2017.
- 29 <http://www.pinaryoldas.info/Ecosystem-of-Excess-2014>, Zugriff am 10. März 2017.
- 30 Ebd.
- 31 PVC-Kuppel, Projektor, Ein-Kanal-Video, Glycerinseife, Kunstharz, Teig, Pigmentpulver, Kunststoff, Mylarfolie, Perlen, Temperafarbe, Zellophan.
- 32 Plexiglas, Agar-Agar, weibliche Bakterien, Pilze.
- 33 Anicka Yi zitiert nach Alice Gregory, «Anicka Yi Is Inventing a New Kind of Conceptual Art», 14. Februar 2017, https://www.nytimes.com/2017/02/14/t-magazine/art/anicka-yi.html?_r=0, Zugriff 16.3.2017.
- 34 «Distinct from multiculturalism, which implies multiple perspectives on a self-same nature, multinaturalism asserts that human and nonhuman epistemologies – or ways of seeing – are continuous, but that the object of their gazes is itself different, insofar as nature is a site of diverse ontological becoming [...].» Zit. Demos 2016 (wie Anm. 5), S. 226.
- 35 «Historically, nature has been treated by humans as a thing to be used, exploited, commercialized, fetishized, and colonized – as many Marxist critics and Indigenous peoples have long realized – so what we need, Serres proposed, is a «natural contract» that will reconceptualize our relation to material objects, environments, and other nonhuman life-forms.» Zit. ebd., S. 200.