



Transkription des Gesprächs zwischen

Susanne von Falkenhausen und Hans Haacke

14.01.2005

Susanne von Falkenhausen: Ich eröffne hiermit die Sitzung, die sich mit den Niederungen der künstlerischen Praxis beschäftigt. Nach den beiden letzten Vorträgen ist auffallend, dass man - und damit meine ich eigentlich uns beide - fast in die Lage kommen könnte, sich deplaziert zu fühlen. Denn hier wird vor allem ein Gruppen-„Wir“ verhandelt, und in Hans Haacke haben wir doch eher einen Einzelkämpfer mit langer Karriere vor uns. Dabei weiß ich nicht, wie man die Praxis, die Hans Haacke verfolgt, anschlussfähig machen kann oder überhaupt muss an das, was hier in den nächsten Tagen diskutiert wird. Was ich vorweg sagen wollte, und was ich sehr beeindruckend und auch sehr wichtig finde für die Selbstpositionierung, die wir hier vornehmen: Haacke posiert nie! Nicht als sogenannter engagierter, nicht als sogenannter politischer, nicht als sogenannter radikaler Künstler. Auch Versuche der Etikettierung von außen werden in der Regel abgewiesen, und zwar sehr hartnäckig, aber was ihm vor allem fremd zu sein scheint, ist eine Selbstzuschreibung der heroischen Position der Subversion, die sich dann am Widerstand misst, der von einem vornehmlich so einfach zu fixierenden Feind ausgehen soll. Auch diese Selbstzuschreibung einer heroischen Position wird strikt verweigert. Was bleibt, ist gleichsam die nackte Praxis, und ich bin sehr gespannt, wie Hans Haacke mit uns darüber sprechen wird. Er hat eine lange Karriere mit großer Beharrlichkeit verfolgt; ich setze mal die Kenntnis der Arbeiten in ungefähr voraus, aber man kann sie vielleicht ein wenig gliedern: Die Arbeiten sind erstens in Innenräumen entstanden, in Innenräumen von Institutionen der Kunst, wie Museen, Galerien, Dokumenten, aber auch der Politik, wie dem Reichstag in Berlin; sie sind gemacht mit den Mitteln der bildlichen Repräsentation: Foto, Malerei, Text, gelegentlich kombiniert mit einer Art prozessual-sozial-konzeptuellem Setting, zum Beispiel Abgeordnete, die unentwegt Erde schleppen müssen, um das zu realisieren, was da entstehen soll. Und zweitens die Kunst im Außenraum - das ist jetzt nicht eine sehr schematische Unterteilung -: die hat ihre Folgen, weil sie unterschiedliche kulturelle Kontexte trifft, vielleicht erinnern Sie sich an den Mercedesstern auf dem Wachturm bei der Ausstellung "Die Endlichkeit der Freiheit" im Grenzstreifen der ehemaligen DDR. Dann Arbeiten, die generell im Zusammenhang stehen mit historischer Identität, Gedenkkultur und Verdrängung der NS-Vergangenheit, wie beispielsweise die Arbeit in Linz 1988, und natürlich der deutsche Pavillon in Venedig 1993, und neuerdings in Planung: ein Denkzeichen für Rosa Luxemburg am gleichnamigen Platz. Wir haben im Inneren schon eine neue urbane Struktur entworfen, eine große Schneise zwischen dem Reichstag mit der Arbeit "Der Bevölkerung" hin zum Rosa-Luxemburg-Platz. Jedenfalls

hat Hans Haacke einen Wettbewerb gewonnen, zu dem er eingeladen worden ist, zur Realisierung eines Denkzeichens für Rosa Luxemburg, sie haben es vielleicht in der Zeitung gelesen. Das ist ganz frisch, und ich wollte deshalb, nachdem ich noch ein paar Merkmale in Stichworten zur Erinnerung genannt habe, ihn auch zu dieser Arbeit als erstes befragen. Vorher wird er aber noch eine neue Arbeit, die ihm sehr am Herzen liegt, vorstellen, um sozusagen auch eine Konkretion im Raum herzustellen, an der man sich dann orientieren kann, wenn man spricht.

Merkmale in Stichworten: Da wären die sogenannten "Realzeitsysteme", die am Anfang seiner Karriere auf biologische Situationen ausgerichtet waren. Die wurden dann in soziale und kulturelle Settings übernommen, und das führte zu Arbeiten mit einem konzeptuellen Anteil, die man heute angesichts der neueren Arbeiten geneigt ist zu vergessen, die man meiner Ansicht nach aber ruhig wieder nennen kann. Das heißt, es gibt konzeptuelle Settings, die Prozesse in Institutionen einführen, die nicht voll kontrollierbar sind, die kontingent unabhängig vom Kunstkontext positioniert werden, aber durchaus auch in ihm wahrgenommen werden. Dann gibt es die Interventionen im öffentlichen Raum, innen wie außen, Stichwort "site specific", zeitspezifisch durchaus auch, und institutionskritisch - das ist sicherlich nicht alles, was man dazu sagen kann an Stichworten. Dann gibt es die angewandten Strategien, die Recherche, die Dokumentation, die Montage bereits vorhandener Bild- und Textelemente zu einer Installation und anderem, usw.

Ich möchte jetzt damit einsteigen, Sie zu fragen, wie es um Ihre neuen Arbeiten steht.

Hans Haacke: Ich wohne in New York, und wie Sie wissen und jeden Tag in der Zeitung lesen, sind die Amerikaner über die Politik des amerikanischen Präsidenten sehr uneins. Die Wahlen haben das Land erneut gespalten. Die Situation hat sich auf Grund des Einmarsches in den Irak eher verschärft. Und wie ich oft meinen Ärger, meinen Zorn als positive Energie nutze, habe ich darauf mit ein paar kleinen Sachen geantwortet, die ich ihnen jetzt zeigen möchte.

Das ist eine Arbeit aus dem Jahr 2003, sie heißt "Stuff Happens", "Sowas passiert". Das war die Antwort des amerikanischen Kriegsministers Donald Rumsfeld auf die Frage eines Journalisten nach den Plünderungen, die beim Einmarsch der Amerikaner in Bagdad stattgefunden hatten: "Stuff Happens!"

Diese und auch die beiden weiteren Dias/Arbeiten stützen sich auf ein Segment der amerikanischen Fahne. - Es ist kein Triptychon, keine Trilogie, es hat sich ergeben, dass ich bisher nur drei davon gemacht habe. – Man könnte sie zusammenfassend als „der gestirnte Himmel“ bezeichnen. Ich habe entdeckt, dass die amerikanische Fahne mit ihren Sternen, die ja eigentlich die amerikanischen Staaten darstellen, in gewisser Hinsicht auch als Himmel verstanden werden, mit der ganzen Mythologie und dem religiösen Brimborium, der mit dem Himmel in Verbindung gebracht werden kann und auch wird. Wenn die Sterne vom Himmel fallen, dann stimmt irgendetwas am Himmel nicht: "Stuff Happens!"

"Stuff Happens!" wurde zum ersten Mal - es kommt immer darauf an den Kontext klarzumachen, in dem solche Sachen an die Öffentlichkeit geraten – bei der Eröffnung einer neuen Buchhandlung der Paula Cooper Galerie gezeigt. Sie hat sie mit Arbeiten von Künstlern, die sich politisch artikulieren, eröffnet und hat mich gebeten, etwas dazu beizusteuern. Inzwischen ist "Stuff Happens" als

Rückentitel einer amerikanischen, linken Zwei-Wochen-Zeitschrift erschienen, "In These Times", in Chicago editiert, mit einer landesweiten Verbreitung.

Dieses Foto ist in "The Nation" erschienen, wiederum eine linke, politische Zeitschrift, die in New York rauskommt, in der Woche, in der die Republikaner in New York ihren Parteikonvent abhielten; "The Nation" hat eine Auflage von 160.000 Exemplaren.

"Star Gazing" ("In die Sterne gucken") war mein Beitrag zu einer Ausstellung in einer Galerie, die es nicht mehr gibt, die aber für ein oder zwei Jahrzehnte in Chelsea existierte, die gerade zugemacht hat, American Fine Arts. Die letzte Ausstellung mit dem Titel "Election" wurde von einem Kunsthistoriker, James Meyer, kuratiert. Sie wurde eine Woche vor den Wahlen eröffnet und lief dann noch bis eine Woche nach den Wahlen. Hier ist es mir glücklicherweise auch gelungen - durch Verbindungen, wie es ja immer nur auf Verbindungen letzten Endes ankommt -, dieses Bild auch im "New Yorker" vor der Wahl zu veröffentlichen; der "New Yorker" hat eine Auflage von mehreren hunderttausend Exemplaren. Es ist also gleichzeitig eine Präsenz im Kunstbetrieb, im Galerienbetrieb in Chelsea und in einer Presse, einer allgemeinen Presse mit einem spezifischen Publikum, aber doch weit über den Kunstbetrieb hinaus.

SvF: Das sind jetzt jeweils singuläre, einzelne Fotografien, die zu verschiedenen Gelegenheiten auch als einzelne Arbeiten so positioniert waren. Das ist nun aber nicht das Geläufige in ihrer Praxis...

HH: Die meisten Arbeiten seit vielen Jahren sind für einen bestimmten Kontext, der mir bekannt war, gemacht. Da kommt es eben darauf an, dass einem dieser Kontext zur Verfügung steht, dass man Zugang hat, dass man eingeladen wird, und dass in den meisten Fällen auch Geld vorhanden ist, da etwas zu machen. Das heißt implizit, dass ich immer mit einem Bein auf der einen und einem auf der anderen Seite bin und nur auf diese Art und Weise mit meinen Arbeiten existieren kann.

SvF: Ja, das wollte ich mir eigentlich als Schlusswort aufheben. In jedem Fall kommt mir diese Praxis vor wie das, was heute bisher noch nicht zur Sprache gekommen ist. Diese Praxis versucht nicht, sich aus dem System auf irgendeine Weise entweder metaphorisch oder, sagen wir mal, in psychischen, Ich-Struktur-mäßigen Weisen herauszukatapultieren, sich außerhalb des Systems zu stellen, was meiner Ansicht nach wiederum eine Figur der Pose ist. Wenn Sie sagen: Ich bin immer auf beiden Seiten, ich brauche ja auch das Geld die Dinge zu produzieren, und ich brauche ja auch einen Zugang zu dem System, in dem ich spiele, dann ist das doch ein dialektisches Verhältnis zum System oder auch zu dem, was man Macht nennt.

HH: Ich glaube, es wäre nützlich für unser Verständnis, darauf hinzuweisen, dass das in diesem Fall mehrere Publikationen mit einer verhältnismäßig großen Auflage weitertransportiert haben. Hier habe ich nichts zu bezahlen brauchen, ich bin auch nicht bezahlt worden, aber in den meisten Fällen ist es so, dass man selten einen Zugang zu einem Publikum gewinnt, ohne mit den existierenden Institutionen auf mehreren Ebenen - da gibt es die Kleinen und die Großen und die dazwischen, Institutionen sind hybride - zusammenarbeitet. Das ist die Form, in der man im Zweifelsfall ein

Publikum erreicht, das über die begrenzte Zahl der Sammler und entsprechender Kunstinteressierter hinausreicht.

SvF: Bei diesen drei Arbeiten, die Sie jetzt gezeigt haben, fällt auf, dass die Strategie eine sehr schlagkräftige ist, die auch die Strategien der Werbung aufgreift. Sagen wir mal, es ist keine Polysemie so sehr, die in diesen Arbeiten greift, sondern da geht es um eine sehr konkrete Sache, die gerade diskutiert wird, und Sie reihen sich ja auch in dem Moment ein in eine Konsensgruppe derer, die gegen den Irakkrieg sind, und versuchen da Meinung zu machen. Meine Vermutung wäre, dass das auch der Grund ist, warum diese Arbeit in einer Weise formuliert ist, die sehr klarmachen soll, worum es geht. Das ist ja nicht immer so in ihren Arbeiten...

HH: Mir und anderen Künstlern, die ähnlich arbeiten, wird manchmal vorgeworfen, das, was wir tun, sei "preaching to the choir", also den Überzeugten etwas zu erzählen. Zu einem gewissen Grad stimmt das vielleicht, aber wir wissen, dass - gleichgültig welche politische Partei oder Interessengruppe ihre Leute bei der Stange halten muss - möglicherweise graduell der Kreis der Interessierten erweitert wird. Deswegen ist es - glaube ich, die Werbeleute wissen darüber bestimmt mehr - kurzichtig zu meinen, es lohne sich nicht, mit Ähnlichgesinnten und für diese zu arbeiten.

SvF: Das ist ein weiteres Stichwort, das mir zu Ihrem Verhältnis zu den Institutionen eingefallen ist. Es gibt etwas wie eine Strategie des U-Boots, das dann, wenn es an Ort und Stelle ist, sein Periskop ausfährt und präsent ist - plötzlich, ohne dass die Institution es hat verhindern können aufgrund verschiedener Interessenlagen, die Sie ja auch sehr genau kennen und die in Ihre Settings hineingehören und die dann gelegentlich zu Entwicklungen führen, die sie dann nicht mehr kontrollieren können.

HH: Aber Sie müssten noch anmerken, dass wir es ja nie mit einem homogenen Publikum zu tun haben, es sind ja nie "die da" und "die hier" oder „die“ Institutionen und wir Kritischen. Das ist ja eine sehr komplexe Gemengelage, in der viele Positionen durcheinanderlaufen, und man wundert sich ja manchmal, warum der oder die dafür ist und nicht dafür; und das ist jetzt nur im individuellen Bereich und noch gar nicht im Gesellschaftlichen. Das ist ja gar nicht so festgefahren, wie man manchmal meint.

SvF: Dazu möchte ich einen kurzen Satz von Walter Benjamin anmerken: "Überzeugen ist unfruchtbar." Haben Sie den Eindruck, dass Sie mit dem "Star Gazing" Republikaner von der Gegen-Irak-Position hätten überzeugen können?

HH: Es wäre naiv, das zu glauben.

SvF: Wohin sollte die Reise für diese Arbeit dann gehen?

HH: Ich war besonders froh darüber, dass die Arbeit im "New Yorker" abgebildet war, weil das Publikum des "New Yorker" nicht so selektiert ist wie die Leserschaft der beiden anderen Zeitschriften. Ich glaube nicht, dass auf diese Weise Republikaner davon abgehalten worden sind, ihren geliebten George W. zu wählen, aber die bloße Präsenz solcher Artikulation – und ich bin da natürlich nicht der einzige, der so etwas macht – in einem Prestigeblatt wie dem "New Yorker" hat potentiell auch eine gesellschaftliche Wirkung. Sie hat einen Einfluss, meine ich, und das gilt für alle künstlerischen Erzeugnisse, die ein größeres Publikum erreichen: Sie haben die Chance auf eine minimale Art am Zeitgeist mitzuwirken, aber auf diese minimale Art darf man, glaube ich, nicht verzichten.

SvF: Man wird sie nicht präzise benennen können, man hofft also auf sie... Ich frage mich, ob so eine Art der Arbeit in Europa oder in Deutschland zum Beispiel hätte entstehen können. Hätte sie das Umfeld, das Medienumfeld, das institutionelle Umfeld, die gesellschaftliche Polarisierung, die so eine Art der Arbeit mitbegründet?

HH: Ich nehme an, das ist in den meisten Ländern möglich, in denen - und da würde ich die Amerikaner immer noch miteinbegreifen - ein relativ liberales gesellschaftliches Leben existiert.

SvF: Ich dachte eher, dass es diese Arbeit hier in Deutschland nicht geben könnte, weil es ein Mehrparteiensystem gibt, und weil die Positionierung in den Medien nicht so "clear cut" vor sich geht wie in einem solchen Moment wie dem Irakkrieg in den USA. Wo es offensichtlich zu Konsensbildungen kommt, die ausgesprochen gruppenübergreifend kompakt sind, und dann stehen sich da zwei Fronten gegenüber. Ich persönlich kann mir gar nicht vorstellen, dass das in Europa auf eine ähnlich triftige Weise eingesetzt werden kann. Ich glaube, dass die Medienlandschaft das so nicht bringt, und ihr Hintergrund, aber da kann ich mich auch täuschen.

HH: Das ist ein ganz anderes Medium gewesen, der sehr umstrittene Auftrag des Bundestages an mich, im Reichstag eine Wildnis anzurichten. Das hat doch zu meinem großen Erstaunen die deutsche Presse ein halbes Jahr lang bewegt.

SvF: Ganz sicher, aber es hat nicht solche eindeutigen Zeichen hervorgebracht. Man konnte gegen dieses Projekt keine Medienstrategie mit einem triftigen Bild fahren, was so "clear cut" war, was eigentlich bezeugt, ich bin gegen den Irakkrieg, und ich bin damit nicht alleine. Sondern das war eine Diskussion, und es gab dann auch viele Leute, die die Diskussionen und Protokolle in den Zeitungen mitverfolgt haben. Dann wieder gedacht haben, jetzt reicht es mir aber, dann wieder angefangen haben zu lesen, und so zog sich das hin. Aber da war weder eine Sensationspresse noch eine Imageproduktion von Künstlern involviert, da ging es allein um die Verzahnung, ja wie soll ich das jetzt beschreiben? - Vielleicht wollen Sie beschreiben, was die Leute da beschäftigt hat?

HH: Die Diskussion ist zunächst von dem einzigen Abgeordneten, der dagegen gestimmt hatte, Herrn Volker Kauder, in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung angezettelt worden. Kauder, der nun Adjutant von Angela Merkel geworden ist. Er war derjenige, der die Kampagne losgetreten hat, und ich

verstand die Welt nicht mehr. Man kann sowas nicht voraussehen, und man versucht sich dann zurechtzufinden, oder wie man im Amerikanischen sagt: "to learn on the job".

SvF: Vielleicht kommen wir zur nächsten Arbeit, die dann die Achse durch die Mitte schlagen wird, eine geistige "Haacke-Achse" quer durch die Hauptstadt, nämlich zum Denkzeichen Rosa Luxemburg. Was können Sie uns jetzt schon erzählen, bevor sich Senat, Bezirksamt, Hochbauamt, Tiefbauamt, Grünflächenamt und andere Ämter mit diesem Unternehmen befassen werden?

HH: Zunächst einmal die Geschichte dazu. Es ist ein Wettbewerb ausgeschrieben worden, vor ungefähr einem Jahr bereits, dazu sind Künstler eingeladen worden. Eine zweite Gruppe von Künstlern ist in diesem Sommer dazu geladen worden, Projekte dafür zu entwickeln. Ich gehörte zu der zweiten Gruppe. Und ich habe die Sache zunächst nicht sehr verfolgt, ich war mit allen möglichen anderen Sachen beschäftigt. Im September habe ich mir dann, profilaktisch könnte man fast sagen, aus der Bibliothek der New York University Schriften von Rosa Luxemburg ausgeliehen, hatte aber wieder keine Zeit mich wirklich damit zu befassen. Es war dann so, dass der Abgabetermin, der 15. September, immer näher rückte und ich keine Idee hatte und auch nicht wirklich engagiert war, und ich schrieb den Auslobern, sie müssten mich wohl vergessen. Ich fing dann aber doch an etwas mehr zu lesen, und da wurde mir diese Rosa Luxemburg immer interessanter. Es war eine wirklich erstaunliche Person... Ich fand das hochinteressant und merkte, dass alles mögliche, was sie da geschrieben hat, auf der einen Seite hochaktuell ist, auf der anderen Seite von der Geschichte absolut überholt, dass sie sich für alle möglichen Dinge als Galleonsfigur hergeben musste. Das hat sie natürlich nicht freiwillig getan, und auch heute provoziert sie anscheinend in mehreren Parteien und politischen Gruppen uneinige Positionen, das ist eine ziemlich sperrige Sache. Es hat angefangen mich zu interessieren, und ich habe dann weiter gelesen und letzten Endes einen Entwurf geliefert, der ausgewählt wurde. Ich möchte auf der Fahrbahn und den Gehwegen und dem Vorplatz der Volksbühne, das ist ja so ein Y da in der Straßenführung, ca. 100 Zitate unterschiedlicher Art aus den Schriften von Rosa Luxemburg in den Boden einlassen, also plan mit der Fahrbahn und den Gehwegen und quer über die Begrenzungen, also auf der Fahrbahn beginnend über den Bordstein auf dem Gehweg zurück, und nicht parallel zueinander, sondern kreuz und quer, mal von Norden eine Zeile, mal von Süden eine Zeile zu lesen, aus Liebesbriefen, politischen Traktaten, Aufrufen, Kritiken an Lenin, an Bernstein, an Freunden und Genossen, so dass eine sehr vielfältige Person hoffentlich erkenntlich wird und die Leute, die über diesen Platz gehen, wahrscheinlich nie alle Zitate sehen werden. Und so wird der eine zu dem anderen sagen: Aber sie hat auch das gesagt... Dann sind wir bei der Diskussion, auf die es mir eigentlich ankommt: dass wir uns über die Geschichte unterhalten, in der sie gelebt hat, die vorgesetzt wird, und in der Dinge, die sie gesagt hat, möglicherweise auch heute noch Unruhe stiften können.

SvF: Das heißt, es gäbe so eine Art Ziel - das wäre eine Reflektion -, über wichtige Aussagen, die Sie von ihr da einlassen, zu diskutieren. Das kann aber nicht das komplette Setting sein. Jetzt mal so bürokratisch gefragt: Gehe ich richtig in der Annahme, dass Sie es gerne hätten, Luxemburg auf diese Weise aus den Vereinahmungsstrategien verschiedenster Seiten herauszulösen?

HH: Ja, so etwas würde mich schon reizen.

SvF: Wir haben ja im Feld der Luxemburg-Besetzung hier in Berlin schon Erstaunliches erlebt. Meinen Sie denn, dass ein solches Ansinnen realistisch ist?

HH: Ich kann nicht projizieren, wie das letztendlich rezipiert werden wird, ich kann nur Spekulationen anstellen, und die sind so gut wie jede andere Spekulation. Aber ich hoffe, dass es etwas Bewegung erzeugt. Und dass es, anders als Reiterstandbilder oder Denkmäler auf Friedhöfen, auch in 20 Jahren noch zu widersprüchlichen Diskussionen führt.

SvF: Wobei ja dieses Einlassen der Texte in die Pflasterung eine Strategie der Sichtbarmachung ist, die wir aus neueren Versuchen der Gedenkkultur kennen, die versuchen in der Horizontale zu bleiben, nichts aufzurichten, nichts zu errichten, manchmal gehen sie sogar unter die Erde. Das heißt, es ist so eine Paradoxie, eine Kippfigur zwischen Sichtbarmachung und - Diskretion ist der falsche Name - Unsichtbarmachen. Also im Grunde ist auch die gesamte Ambivalenz des Gedenkens in diese Formprobleme der Denkmäler eingegangen in den letzten 10 Jahren, wenn wir an die Werke von Jochen Gerz denken.

HH: Mir ist das Wort Gedenken in diesem Zusammenhang nicht so lieb. Das Denkzeichen ist nicht als eine Art Huldigung gemeint. Über viele dieser Zitate wäre ich mit Rosa Luxemburg, wenn sie hier wäre und sich artikulieren könnte, uneins.

SvF: Können Sie so ein Zitat nennen?

HH: Eine ganz simple Geschichte, die uns aus unserer heutigen Sicht lachhaft vorkommt: Sie sagt in einer ihren theoretischen Schriften an Eduard Bernstein gerichtet, dass der Kapitalismus am Kreditwesen zugrundegehe. Das muss man als eine Fehleinschätzung akzeptieren, man darf es aber auch nicht unterschlagen. Ein solches Zitat zeigt hoffentlich, dass ich die Arbeit nicht als ehrerbietige Huldigung verstehe.

SvF: Wo, würden Sie denn meinen, liegen in diesem Projekt die Provokationen? Ich knüpfe da an Christian Kravagnas Definition ihrer Arbeit an, dass sie ihre Arbeiten einsetzen als "Katalysatoren für feindliche Reaktionen".

HH: Ich könnte mir vorstellen, dass keine der Parteien, die im Berliner Senat oder im Bundestag vertreten sind, einhellig mit diesem Ding zufrieden oder einhellig dagegen wäre. Es ist wahrscheinlich so, dass es auch da sehr unterschiedliche Meinungen gibt, weil es Dinge berührt, die auch heute noch nicht ganz ausgestanden sind.

SvF: Wir sehen in Berlin bei jedem Versuch eine Straße umzubenennen, welche Konsequenzen so etwas hat. - Ich würde jetzt gerne ein anderes Thema anschneiden, auch ein Berliner Thema, zu dem Sie sich auch geäußert haben, nämlich das Thema der "Friedrich Christian Flick Collection", was ja genau in Ihre Spezialisierung fällt, die Koppelung Staat, Sponsoren und Kunst zu beleuchten. Ich denke, dass die "Flick Collection" durchaus zwar vergleichbar ist mit amerikanischen Situationen, aber doch wiederum sehr anders, das können wir gerne gleich versuchen auseinanderzunehmen. Mir käme es bei der Frage nach der "Flick Collection" nicht nur auf die Verbindung mit Friedrich Flick und seinen Kriegs- und KZ-Gewinnler-Geldern an, sondern auch um die Verschiebung in den Kräfteverhältnissen zwischen Staat, Sponsoren und Kunst seit Thatcher und "Reaganomics". Das ist ungefähr die Zeit gewesen, in der ich ihre Arbeit zum ersten Mal richtig wahrgenommen habe und wahrnehmen konnte und zwar hier in diesem Raum im Künstlerhaus Bethanien¹. "Flick" als Endpunkt einer gewissen Entwicklung...

HH: Diese ganze Flick-Geschichte ist ein sehr unerfreuliches Possenspiel. Es ist ein Trauerspiel, ist wohl zu schwach gesagt, dass sich Berlin ihm offenbar zu Füßen geworfen hat. Einem Mann, der auf der einen Seite den Grundstock seines aus Zwangsarbeit erworbenen Vermögens von seinem Großvaters geerbt hat und sich bis heute weigert, auch nur einen Rappen zur Entschädigung beizusteuern. Aber ebenso unappetitlich ist auf der anderen Seite, dass er als Steuerflüchtling in Berlin gefeiert wird und sogar der Bundeskanzler ihn, den Steuerflüchtling, als einen großen Mäzen umarmt. Und es sind - das ist auch beschämend - nur Hinterbänkler von zwei oder drei Parteien gewesen, die auf diesen Umstand hingewiesen haben. Keiner der großen, prominenten Politiker hat den Mund aufgemacht.

SvF: Die Folgen dieser Unternehmung für die Berliner Museumssituation werden nicht zu unterschätzen sein. Ich habe neulich einmal die Frage aus einem ganz anderen Blickwinkel gestellt, es gibt ja noch einen anderen Steuereffekt, und zwar den Einsatz des Museumspersonals zur wissenschaftlichen Erschließung und Ordnung der Sammlung. Es ist ein eminenter Austausch von kulturellem und geldlichem Material, der da stattfindet, der jedoch voraussichtlich dazu führen wird, dass die staatlichen Gelder für eine Finanzierung von Ausstellungen und Ankäufen auf nationaler Ebene, immerhin durch die Nationalgalerie, sich nicht vermehren werden, sondern der Rückzug vorprogrammiert wird, weil die Lücken durch das Einwerben von Privatsammlungen abgedeckt zu werden scheinen. Ich habe damit ein großes Problem. Das ist aber eine andere Situation als die in den USA, wo Museen größtenteils private Gründungen sind, in denen es einen "board of trustees" gibt. Es gibt sozusagen eine Kapitalelite, die gewisse Formen der Kulturfinanzierung betreibt, die über die Form des Sponsorings hinausgehen, und die sowas wie die Basis bilden. Hier sind es aber einzelne Großsammlungen, die die Struktur, die der Staat seit hunderten Jahren erstellt hat, sprengt. Es gibt dafür kein Umfeld, keine geregelte Struktur, das heißt, es wird etwas entleert. Das ist von mir vielleicht altmodisch und auch bürgerlich gedacht, aber dennoch, wenn wir hier ein Delegations- oder

¹ Es handelt sich um die Arbeit "Weite und Vielfalt der Brigade Ludwig", ausgestellt im Rahmen der Einzelausstellung "Hans Haacke: Nach allen Regeln der Kunst", organisiert von der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin (Künstlerhaus Bethanien, 2. September-24. Oktober 1984).

Repräsentationsprinzip von kulturellem Kapital haben, stellt sich mir die Frage: Was ist besser: wenn der Staat oder wenn der Sponsor die Hände darauf hat?

HH: Das kommt darauf an, was für einen Staat wir haben. Ich könnte mir vorstellen, dass es Situationen gibt, in denen der Staat derart repressiv ist, dass es darauf ankommt, dass Privatleute auf Grund ihres Vermögens und aus – ich bin versucht zu sagen: idealistischen Gründen dagegensteuern. Und ihr Geld dafür zur Verfügung stellen. Solange wir aber einen Staat haben, von dem anzunehmen ist, dass er liberal ist, wäre anzunehmen, dass er die Verantwortung, die er historisch im Zuge der Französischen Revolution übernommen hat, auch wahrnimmt und seine Pflicht tut sozusagen. Ich glaube, irgendwelche Wendungen im Grundgesetz schreiben das sogar fest.

SvF: Diese Staat-oder-Sponsoren-Frage/Struktur stellt sich noch in einem anderen Bereich: Die "cultural wars" in den USA finden ja meist nach dem Schema „Zensur nach Tabubrüchen“ statt. Die Tabubrüche sind konstruiert, auf der Basis eines fiktiven Bewusstseins eines ebenso fiktiven "Wir". Ich denke, es gibt einen Staat, der so etwas wie ein fiktives "Wir" vorschiebt, ebenso wie es auch Sponsoren geben kann, die so etwas vorschieben. In den USA scheint es mir eine trickreiche Verkopplung von beiden zu sein, zwischen National Endowments for the Arts, der berühmte Jesse Helms, und der Giuliani-Geschichte mit Chris Ofili bei "Sensation". Sind Sie der Ansicht, dass es Unterschiede zwischen Staat und Sponsor geben kann in dieser Art der Inszenierung von Angriffen gegen die Kunst? Was wir hier ja auch nicht so kennen, ist, dass in den USA die Metaphorik der Kriegsführung in der Auseinandersetzung zwischen den Kulturschaffenden und dem Staat, oder den Kulturschaffenden, dem Staat und den Sponsoren so ausgeprägt ist.

HH: Es war ja so, dass das National Endowments for the Arts, die Regierungsbehörde, die Aufgabe hatte, die Kultur zu fördern - mit vergleichsweise geringen Mitteln, aber doch nicht unerheblich -, dass die in den 1960er und 1970er Jahren den Institutionen, den Großen, aber auch den Alternativen es zum Teil möglich gemacht hat Programme anzubieten, die nicht von Sammlern oder Sponsoren gefördert werden konnten oder sollten. Es war also sozusagen ein Ventil, das dann in den Kulturkampf - "cultural wars", wie die Amerikaner das heute nennen - abgedreht worden ist. Das National Endowments for the Arts, obwohl das noch auf dem Papier steht, hat heute keine Bedeutung mehr.

Ich glaube, es wäre jetzt aber auch der Augenblick auf etwas ganz anderes hinzuweisen, das sehr viel beängstigender und bizarrer ist, und zwar die Geschichte, die sich mit dem Critical Arts Ensemble und Steve Kurtz vergangenes Jahr zugetragen hat. Steve Kurtz ist ein Künstler und Professor an einer Kunsthochschule bzw. Universität, der sich kritisch mit Biotechnologie auseinandersetzt. Er wachte eines Morgens im Juni auf und seine Frau liegt tot im Bett. Er ruft die Polizei und den Krankenwagen. Die sehen, dass er mit Laborausstattung und Chemikalien herumhantiert, es wird zunächst einmal angenommen, dass da etwas Kriminelles stattgefunden hat, dass er sie vergiftet hat. Aber innerhalb kürzester Zeit stellte der zuständige Mediziner fest, dass da nichts ist. Aber ein FBI-Mann meinte, hier wird Bioterrorismus vorbereitet! Und Kurtz ist vor den Kadi gezerrt worden, musste vor einer Grandjury, Geschworenen aussagen, seine Freunde mussten aussagen, eine Ausstellung in

Massachusetts CA wurde abgehängt vom FBI, requiriert. Er wurde auf Grund des neuen "Patriot Act" verfolgt, die American Civil Liberties Union hat sich eingeschaltet, es wurde ein großer Prozess, letztlich hat der Staatsanwalt zugegeben, dass da wohl kein Bioterrorismus vorliegt. Aber die Chemikalien, die er da bezogen hat durch die Post, seien nicht vorschriftsmäßig durch die Post gelaufen, und nun wird er wegen "mail and wire fraud" verfolgt, auf den circa 20 Jahre Gefängnis stehen.

SvF: Was macht ein Künstler in so einer Situation von außen?

HH: Es gab eine ganze Reihe von Solidaritätsbekundungen und Busfahrten dahin, Geld wird gesammelt, um den Prozess zu finanzieren. Das kostet ja Geld, abgesehen davon, dass es einen zermürbt.

SvF: Aber um was genau geht es da eigentlich? Geht es um eine spezielle Künstlerexistenz, oder geht es darum, dass dieser "Patriot Act" sich als Government-Psychopathie manifestiert? Könnte das nicht auch jemand anderem passieren?

HH: Ja, das kann anderen auch passieren, nicht nur Künstlern. Aber es ist etwas, mit dem sich amerikanische Künstler sich bisher nicht haben auseinandersetzen müssen, und in Deutschland wäre das auch ganz sicherlich nicht denkbar.

SvF: Ich bin mir da nicht sicher. Ich denke da an die 1970er, und was zu dieser Zeit Leuten in den USA und in Europa, in Italien, passiert ist. Denen zugeschrieben wurde, am Rand gewisser sozialer Bewegungen aktiv gewesen zu sein. Es gibt sicherlich heute noch 150 Menschen, die seit den späten 1970er Jahren in Italien deswegen im Knast sitzen, von Adriano Sofri ganz zu schweigen. Insofern denke ich, dass das eine Praxis war und ist sowohl in den USA wie hier. Wenn Sie jetzt einen solchen Fall hervorheben, dann geht es doch wohl um - und das geht es bei Ihnen häufiger als zum Teil von außen wahrgenommen wird - ein sehr traditionsreiches Stichwort bürgerlicher Freiheit, und zwar künstlerische Freiheit. Und die steht ja auch im Zentrum vieler "culture wars" in den USA.

HH: Ich glaube, man braucht der freien Meinungsäußerung nicht das Etikett bürgerlich aufzukleben.

SvF: Das kann man auch positiv sehen. Es gab ja erst mal eine bürgerliche Revolution, dann eine des 4. Standes, das ist inzwischen auch schon mehr als 150 Jahre her. Die leichtfertige Enthronisierung bürgerlicher – wie sagte man zu DDR-Zeiten – Errungenschaften hat ja auch zur Folge, dass kulturelle Privilegien aus der Welt geschafft werden, die die sogenannte Arbeiterklasse ganz gerne hätte, bis hin zum Einfamilienhäuschen, bis hin zum geregelten Familienleben. Am besten weiß das natürlich die feministische Bewegung, die Frauenbewegung weiß, dass ihre ersten grundsätzlichen Gegner die Arbeiter waren, die ihre Frauen gerne am Herd haben wollten, so wie in den bürgerlichen Familien. Auch das sind Themen von vor 150 Jahren, es kann aber sein, dass sie wieder wach werden und wir einen neuen Zyklus der Diskussion durchlaufen müssen. Jetzt machen wir unsere heroischen

Gruppen, wir reden ja offenbar sehr stark über Gruppen im künstlerisch-politischen Kontext, und jetzt wäre meine Frage an Sie, was Sie als Einzelkämpfer, um in der Kriegsmetaphorik zu bleiben, von den Entwürfen halten, die jetzt nicht von Werkstrukturen ausgehen. - Denn Ihre Arbeiten sind ja immerhin in gewisser Weise noch Werke oder einer Werk Ganzheit verbunden, das heißt, sie sind nicht oder nicht nur ephemere, es gibt Arbeiten, die bleiben, als Korpus. Aber wenn ich das richtig sehe, ist heute sehr viel von sozialer Praxis, von "civil disobedience" und einer starken Annäherung der künstlerischen Arbeit an soziale Bewegungen geredet worden. Meiner Ansicht nach und auch in einem vagen Bogen der Totalität, was mich ein wenig erschreckt hat, weil der auch abgegrenzt war gegen die guten, alten "issue-movements", die nach der 68-Bewegung folgten, die Frauen, die Schwarzen, die Queers und so weiter, und plötzlich steht wieder so ein großes politisches Ganzes im Raum. Was halten Sie denn davon? Ich habe das jetzt natürlich sehr subjektiv und parteiisch formuliert...

HH: Es ist mir immer unangenehm Noten zu verteilen, zu sagen, die sind okay und die nicht. Ich glaube, es dient nicht der Sache Fronten aufzubauen und Positionen zu entkommunizieren. Mir wäre viel lieber, wenn diese Fronten abgebaut werden und Gemeinsamkeiten mit den Unterschieden gefunden werden und die Energien nicht in internen Klassenkämpfen vergeudet werden.

SvF: Es gibt ja so etwas wie den Nominalismus - um an den Ausgangspunkt meiner Überlegungen zurückzuführen: Kunst ist das, was man als Kunst bezeichnet, das kann dann alles und sehr vieles sein, das kann strategisch benannt, positioniert werden. Wenn man jetzt strategisch positioniert, gewisse soziale, politische, organisatorische Arbeit sei Kunst, dann müsste man sich überlegen, aus welcher Perspektive man diese Praxen benennt, also dieser Nominalismus zustande kommt. Macht das dann einen Unterschied, wenn wir vom Sozialen her die Kunst benennen oder von der Kunst aus das Soziale? Muss man Kunst herausheben? Wir reden so viel von Fluidität, von Grenzüberschreitung, von "trans" und "cross" und "inter" und was weiß ich alles - schaffen wir doch den Begriff ab.

HH: Ich fürchte, das ist, wie das meiste, etwas, was die Zeit entscheidet. Man kann sich auf die Bühne stellen und behaupten, das, was ich mache, ist Kunst. Es kann sein, dass das einem jemand glaubt, für den Moment oder nicht, aber im Nachhinein wird sich entscheiden, ob in der Tat diese Artikulation unter dem Titel Kunst eingeordnet wird, – und das ist eine historische Entwicklung und ein gesellschaftlicher Prozess. Wenn wir an die Geschichte des 20. Jahrhunderts denken, an den Dadaismus oder den Surrealismus: Die haben auch gesagt, wir sind die Großen, aber es haben Ihnen das nur sehr wenige abgenommen, und jetzt hängen all diese Bilder in den Museen. Das ist ein gesellschaftlicher Prozess, und viele Leute mit kultureller Macht haben einen Anteil an diesem Prozess.

SvF: Damit sind wir wieder "full-circle" bei Duchamp gelandet und beim Nominalismus eines Duchamps, und haben ihn entlarvt als eine pragmatische Strategie.

HH: Ich habe immer gesagt, Duchamp ist ein soziologischer "trickster".

SvF: Könnte man vielleicht in zwanzig Jahren sagen, Haacke ist ein soziologischer "trickster"?

HH: Das kann ich nicht beantworten.

SvF: Ich denke, wir sollten nun zu einem Ende kommen, und das wäre natürlich interessant mit einem Statement wie dem, dass eine Zukunft als soziologischer "trickster" nicht die schlechteste ist für eine politische Wirksamkeit. Damit möchte ich noch einmal hinweisen auf das letztendlich dialektische Verhältnis einer Arbeit, die als politisch gesehen wird, auch wenn sie sich selbst explizit so nicht positionieren wird, die das dialektische Verhältnis zwischen dem Innen und Außen braucht, um überhaupt zu funktionieren.

Transkription: Antje Weitzel