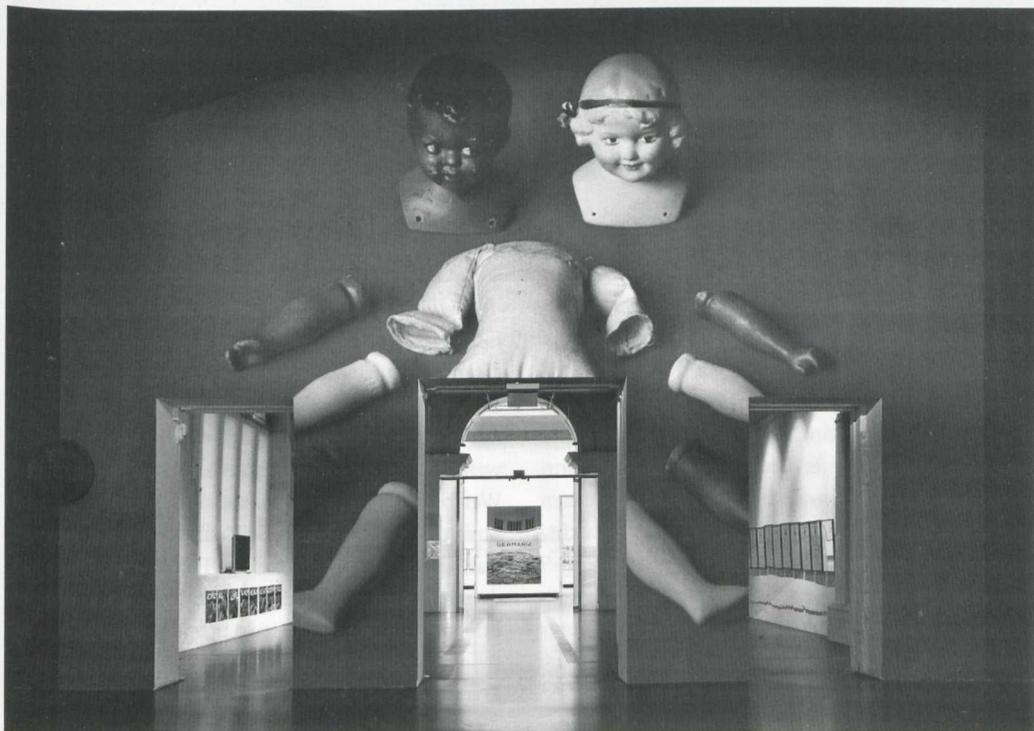


MAHNMALE AUF ZEIT

Über Hans Haacke in den Deichtorhallen,
Hamburg und der Akademie der Künste, Berlin



In bestehende Systeme und ihre Mechanismen einzugreifen, ist erklärtes Interesse von Hans Haacke. Welches politische, soziale oder ökonomische Feld der Konzeptkünstler auch in den Fokus seiner Arbeiten stellte – die Reaktionen des Publikums und der Kunstinstitutionen sind seinen Werkentwürfen immanent. So konnte auch die Absage einer Ausstellung im Guggenheim 1971 zur Grundlage einer Arbeit werden.

Die erste große Retrospektive Haackes in Deutschland, die kürzlich in den Hamburger Deichtorhallen und der Berliner Akademie der Künste zu sehen war, warf somit vor allem die Frage auf, welche Formen der Präsentation seiner Kunst außerhalb ihres Entstehungskontextes überhaupt möglich sind.

An der Glasfassade der Akademie der Künste am Pariser Platz in Berlin, in unmittelbarer Nähe zum so genannten Holocaust-Denkmal, begegnen die Besucher einer Textinstallation. Sechsendvierzig Namen von in Deutschland seit dem Fall der Mauer ermordeten Frauen und Männern sind dort, mit Angaben zu Geburtsland, Alter und Todestag, in schwarzen Lettern auf weißem Grund auf senkrechten Bahnen verzeichnet. In der Mitte verläuft ein horizontaler schwarzer Streifen mit der Zeile „Weil sie nicht deutsch aussahen“. Wer das Foyer des gläsernen Akademie-Gebäudes betritt, blickt auf die rot grundierte Wand vor den Ausstellungsräumen, auf der eine



„Hans Haacke – wirklich. Werke 1959–2006“, Akademie der Künste, Berlin, 2006, Ausstellungsansicht

Auswahl von schwarzen und weißen, riesenhaft vergrößerten Gliedern einer „vielköpfigen Austauschpuppe“ aus dem Londoner Museum der Kindheit angeordnet ist. Zusammen bildet dieses Ensemble zweier Fassadengestaltungen ein Mahnmal auf Zeit, dessen zynischer Titel „Kein schöner Land“ unmissverständlich auf offensichtliche Brüche im Deutschlandbild verweist. Wer möchte dann noch meinen, diese Brüche seien doch allzu offensichtlich? Immerhin ist gerade ein solcher eindeutiger Zeigegestus Grundprinzip eines Mahnmals. Und hierin ist das Leitmotiv des Berliner Teils der zweiteiligen Haacke-Retrospektive gleichsam vom ersten Takt an wirksam. Während in den Deichtorhallen der großzügige Raum für eine Übersicht der wichtigsten Werkgruppen einer vierzigjährigen Karriere genutzt wird, liegt in der Akademie am Pariser Platz der Schwerpunkt bei den Arbeiten im oder für den öffentlichen, politisch hoch determinierten Raum. Sie werden in der Form von Dokumentationen oder, bei nicht realisierten Arbeiten, von Entwürfen mit erläuternden Texten vorgestellt. Allerdings vermitteln diese Präsentationen, vor allem die der im Katalog als „prozessual“ bezeichneten Installation „Der Bevölkerung“ im Bundestag, die von der Akademie aus fußläufig im Original besichtigt werden kann, einen merkwürdig sauerstoffarmen

Eindruck, der durch die dürrtigen Ausstellungsräume – rigipsverkleidete Schachteln, die in die denkmalgeschützten Reste des ursprünglichen Akademiebaus hineingestellt wurden – verstärkt wird. Hier finden sich Haackes Beiträge zu den Wettbewerben für die französische Nationalversammlung und das World Trade Center Memorial, aber auch die plakativen Fotoarbeiten, mit denen er die US-amerikanische Irakpolitik an den Pranger stellt.

Gerade jene Arbeiten, die als Mahnmale auf Zeit beschreibbar sind, haben zum Medium Ausstellung ein ambivalentes Verhältnis: Sie sind angelegt als Eingriffe in die gesellschaftlichen Verhandlungen um einen von Haacke ins Visier genommenen moralischen Brennpunkt. Dieser Eingriff löst dann aus, was selbst Teil der Arbeit ist: eine Reaktion, die zeigt, dass der Ablauf dieser Verhandlungen durch seine Intervention gestört wurde – Zensur, Diskussionen, hitzige Gegendarstellungen, Brandanschläge, Entlassungen u. a. m. Die beiden Ausstellungen in Berlin und Hamburg hingegen haben keinerlei Aufregung verursacht, auch nicht mit den aktuellen Arbeiten. Die härtesten Reaktionen finden sich im Feuilleton: „Dampfhammerpädagogik mit Kunstanspruch“ (Niklas Maak in der FAZ vom 22. 12. 2006) oder die erschreckend einfältige Interpretation der neuen



„Hans Haacke – wirklich. Werke 1959–2006“, Deichtorhallen, Hamburg, 2006, Ausstellungsansicht

Arbeiten zur US-Politik im Irak als „späte Revanche“ des Künstlers an den USA (Gabriela Walde in der *Welt* vom 17. 11. 2006). Zu lesen ist auch der Versuch, Haackes Themen als bereits historisch abzutun, inklusive USA-Kritik und Fremdenhass in Deutschland – woran sich dann gleich die Forderung anschließt, sich doch endlich mit dem Islam als aktuellem Problem auseinander zu setzen (ebenda) – wenn schon moralisches Gewissen, dann bitte für die ganze Welt. Eine andere Variante der Relegation ins Historische ist die Beobachtung, dass nun, da die Apartheid (mit der sich die meisten der Arbeiten aus den achtziger Jahren, die in den Deichtorhallen zu sehen sind, befassen) gestrigt sei, die „sorgfältige künstlerische Komposition“ (Bernhard Schultz im *Tagespiegel* vom 18. 11. 2006) der Arbeiten klarer hervortrete. Aber eben dieser Effekt ist einer Strategie zuzuschreiben, die auf eine Autonomie des Künstlerischen im Sinne ästhetischer Qualität pfeift (oder zu pfeifen scheint): Haacke vollführt eine systematische Mimikry – Mimikry laut Duden: Nachahmung wehrhafter Tiere durch nicht wehrhafte in Körpergestalt und Färbung – gegenüber den Orten und dem Kontext seiner Intervention. Wenn er an einer Längsseite der Deichtorhallen seine Arbeiten aus den achtziger Jahren, welche alle das Zusammenwirken von buchstäblich mör-

derischem Kapital und Sponsorentum drastisch vor Augen führen, im Modus der Einkaufsmeile installiert – beispielsweise in der Inszenierung einer prachtvollen Ladenfront für einen Luxusjuwelier („Les must de Rembrandt“, 1986) –, so montiert er Versatzstücke aus den Schauplätzen von Corporate Identity und Marketing nach den Regeln professioneller Werbung. Die Zeichen wie die Ästhetik sind hoch determiniert, ebenso ihr syntaktisches Verhältnis. Die in Berlin gezeigten Arbeiten hingegen schmiegen sich der Denk- und Mahnmals-Rhetorik des Politischen an.

In dieser Kriegslist rigoroser Mimikry zeigt sich Haackes strikter Moralismus: Hier liegt die Priorität, nicht etwa im Mehrwert eines präsumtiv Künstlerischen. Wie eine Falle öffnet sich daher für Kritik wie Publikum immer wieder die Frage, was von der – nicht wehrhaften? – Kunst im Gewand der wehrhaften Systeme von Kapital und Politik noch sichtbar bleibt. Diese erste große Retrospektive bietet jedoch die viel interessantere Gelegenheit zu beobachten, welche Folgen Haackes Strategie für seine Arbeiten hat, sobald sie, wie nun erstmals der Fall, im Rückblick zusammengeführt und gezeigt werden – außerhalb der Orte und in zeitlicher Distanz zu den Momenten ihrer ursprünglichen Intervention. Dann nämlich müssen die seinerzeit vor Ort

so klaren (Bezugs-)Muster seiner Mimikry erst investigativ erschlossen werden, wozu erläuternde Texte Lesehilfen geben und, so scheint es, auch geben müssen. Interesseloses Wohlgefallen jedenfalls kommt da kaum auf, vor allem die Werbetempel der achtziger Jahre, aber auch die Stadtrauminstallationen zur NS-Vergangenheit in Graz und München erfordern einige Initiative von Seiten der lesenden Betrachtenden, die sich dann jedoch, zumindest in den Deichtorhallen, träumerisch versenken können in den Anblick einer wogenden weißen Stoffbahn oder der schönen Wasserspiele in den frühen Skulpturen aus Acrylglas. Hier sorgt die zeitliche Distanz von fast vierzig Jahren dafür, die ursprünglich konzeptuelle Seite dieser Arbeiten im ästhetischen Genuss aufgehen zu lassen.

Es gibt allerdings auch Arbeiten, deren Platzierung via Mimikry in einem institutionell erkennbaren Kontext weniger deutlich ist. „Broken R. M. ...“ (1986), „Nothing to declare“ (1992) und „Baudrichard’s Ecstasy“ (1988) enthalten, wie der Katalog vermerkt, „zahlreiche Anspielungen auf Readymades von Marcel Duchamp“ (S. 181). Die Anspielungen haben die Gestalt handfester Kopien von Flaschentrockner, Fountain, Schneeschaukel und dem Emailschild von „Eau & gaz à tous les étages“ in der Version von Haacke: „Art & Argent à tous les étages“. Die Anmutung einer gewissen Missbilligung Duchamp’scher Strategien ergab sich vor allem in der Kombination eines vergoldeten Urinoirs mit der Anspielung auf Baudrillards „The Ecstasy of Communication“ – Haackes Position der Welt gegenüber ist bekanntlich eher von Brecht und Bourdieu beeinflusst denn von Baudrillards Simulationstheorie. Das goldgefärbte Urinoir scheint dagegen auf die Listen der Appropriation Art anzuspielen, allerdings ist Sherrie

Levines goldener „Fountain (After Duchamp)“ (1991) erst drei Jahre nach Haackes Arbeit entstanden. Richtet sich Haackes Mimikry auf die Rezeption des Duchamp’schen Readymade in der US-amerikanischen Kunst der Achtziger? Denunziert er mit seiner Umschrift des Schildes die Marktfähigkeit dieser Kunst, wie sie vor allem in der Figur eines Jeff Koons deutlich wird? Und kommt Duchamp als Mitschuldiger ins Spiel – etwa weil er in seiner ebenfalls rigoros inszenierten Haltung der Indifferenz eine moralische Position vermissen ließ? Diese Arbeiten, die auf keinen sichtbaren Kontext außerhalb der Kunst anspielen, haben eher den Charakter persönlicher Statements, die Gefahr laufen, des Ressentiments verdächtigt zu werden, sobald sie auf das Kunstsystem selbst bezogen werden, an dem Haacke ja teilhat. Auch Haackes Arbeiten zur Irak-Politik Bushs begrenzen sich auf die Dynamik des Statements; auch ihnen fehlt jener systemisch genaue Zielort der Macht, auf den ihre Mimikry bezogen werden könnte. Sie operieren mit der Schnittmenge aus Bildern mit hohem Bekanntheitsgrad und einfacher Struktur (das Foto des gefolterten Kapuzenmannes aus Abu Ghraib und das Sternenbanner), aber sie scheinen ortlos zu sein; eine strategische Hilflosigkeit scheint mir hier offenbar zu werden, die ihrerseits als Symptom für die Ortlosigkeit oppositioneller Stimmen in den USA gelesen werden kann. Hoffen wir, dass Haackes Listenreichtum nicht an das Ende seiner Möglichkeiten gelangt ist.

SUSANNE VON FALKENHAUSEN

„Hans Haacke – wirklich. Werke 1959–2006“, Deichtorhallen, Hamburg, 17. November 2006 bis 15. Februar 2007; Akademie der Künste, Berlin, 18. November 2006 bis 14. Januar 2007.