

Arno Bammé

# Kunst am Meer

Hein Hoop und die Thalassierung  
der *Land Art*



Aus: „Nordfriesland“, Nr. 175, Sept. 2011  
Nordfriisk Instituut, Süderstraße 30, 25821 Bräist/Bredstedt, NF

Arno Bammé:

# Kunst am Meer

Hein Hoop und die Thalassierung der *Land Art*

In Nordfriesland haben zahlreiche Künstler eindrucksvolle Motive gefunden, in der Vielfalt seiner Landschaft und insbesondere an seinen Küsten. Jede Epoche hat dabei eigene Herangehensweisen entwickelt. Ein Meister der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts starb vor 25 Jahren.

Heinrich („Hein“) Hermann Hoop, einer der bedeutendsten, innovativsten und vielseitigsten Künstler Schleswig-Holsteins der 60er und 70er Jahre, wurde am 16. Dezember 1927 in Gravenstein (Dänemark) geboren. Kindheit und Jugend verlebte er in Klein Rheide bei Schleswig. Eine große Zuneigung verband ihn mit seiner Mutter. Das Verhältnis zum strengen Vater war eher gespannt. Um der heimatlichen Enge, insbesondere den Zwängen der Schule zu entkommen, meldete er sich mit siebzehn Jahren zum Wehrdienst und

machte das damals übliche Notabitur. Über diese Zeit, die ihn zum überzeugten Pazifisten werden ließ, hat er nie gesprochen.

Nach dem Krieg spielte er Theater an der Niederdeutschen Bühne in Schleswig. Anfang der fünfziger Jahre absolvierte er ein Kunststudium an der *Montana-State-University* (USA), anschließend eine Ausbildung zum Holzbildhauer in Flensburg sowie ein erziehungswissenschaftliches Studium am Berufspädagogischen Institut in München. Dort lernte er 1957 seine erste Frau kennen, Heidrun Kinski. Gemeinsam bezogen sie ein Haus in Wees bei Flensburg.

Sein zunächst noch geregeltes Berufsleben beginnt er als Pädagoge an der Kreisberufsschule in Husum. Ab 1968 ist er als Studienrat an der gewerblichen Berufsschule in Flensburg tätig. Nebenher fertigt er Skulpturen aus Mooreiche, die wegen ihrer erotischen Symbolik öffentliches Aufsehen erregen. Erste Spannungen mit der Schul- und Ministerialbürokratie zeichnen sich ab, die schließlich zu seiner vorzeitigen Pensionierung führen.

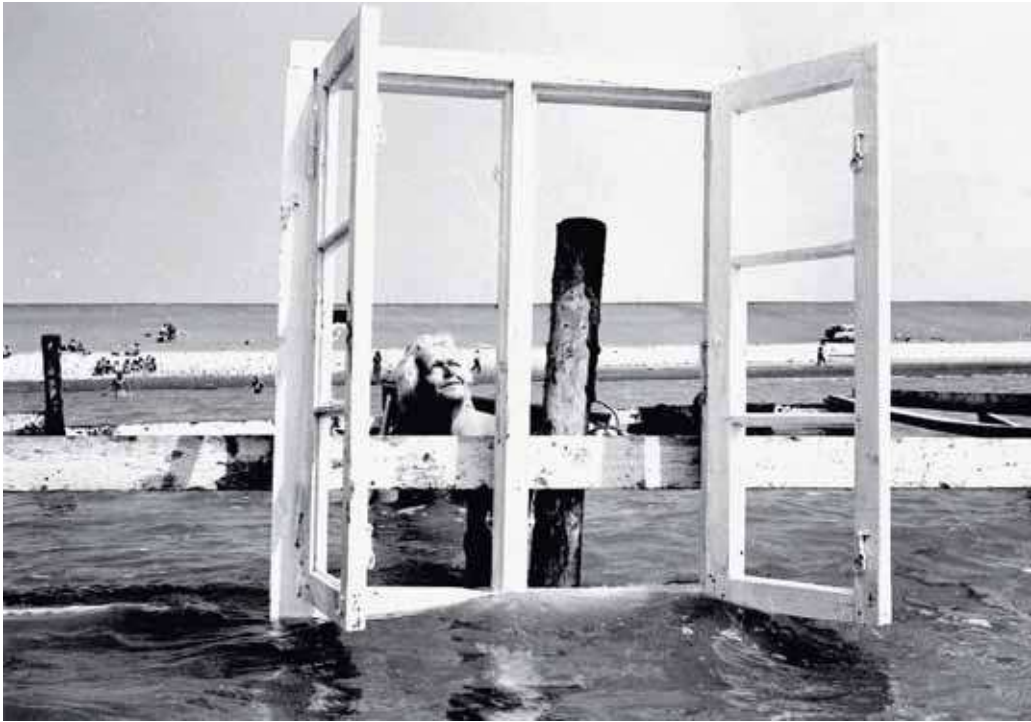
Im Verlauf der sechziger Jahre erwirbt das Ehepaar Hoop ein Haus am Porrendeich in Uelvesbüll, in unmittelbarer Nähe des Ateliers von Albert Johannsen, sowie eine Kate mit Schafstall in Katingiel, ein Anwesen, das Hein Hoop unter dem Namen seiner ersten Frau zur „Galerie Kinski“ und zu einem Eiderstedter Kulturzentrum von überregionaler Bedeutung ausbaut.

Ursprünglich von der Plastik her kommend, entwickelt Hein Hoop gemeinsam mit anderen Künstlerkollegen, insbesondere mit Hans Gru-



Foto: Walther Nehm

Hein Hoop



nenberg, die aus England und den USA stammende *Land Art* in ganz spezifischer Weise weiter und entfaltet, später dann auch in Zusammenarbeit mit Henning Venske, unterschiedliche Formen der Prozess- bzw. Aktionskunst, in die er so unterschiedliche Elemente wie *Happening*, *Performance*, *Fluxus-Events*, *Environment* und *Body Art* integriert. Dabei entwickelt er einen nicht nur für schleswig-holsteinische Verhältnisse unverkennbar eigenen Stil, der in dieser Dichte und Dynamik nicht wieder erreicht werden sollte. Hoop gestaltet seine Vorhaben in Opposition sowohl zur dominanten *Pop Art* wie zur zeitgleich sich profilierenden Konzeptkunst, wiewohl anfängliche Anknüpfungspunkte und Querverbindungen zunächst durchaus noch vorhanden sind. Diese ursprüngliche Affinität zur *Pop Art* drückt sich in dem Akronym „Zwopo“ (bzw. Zwopop) aus, ein Begriff, der von Hans Grunenberg geprägt wurde. Er steht für die Aussage: „Zwei wollen Kunst (bzw. ihre Kunst) populär machen.“

Hein Hoop, wie gesagt, war ein äußerst vielseitiger Künstler. Sein bildnerisches Werk umfasst nicht nur Skulpturen, sondern auch Graphiken, Radierungen und Holzschnitte. Darüber hinaus verfasste er Lyrik, Kleinprosa und Theaterstücke in Hoch- und Niederdeutsch. Texte von ihm fanden Verwendung in der satirischen Zeitschrift *pardon*, in Sketchen der „Münchener Lach- und Schießgesellschaft“ und im NDR („Hör mal 'n beten to“). Über 100 von ihnen wurden vertont,

zum Teil auch gesungen von Weggefährten wie Hannes Wader, Knut Kiesewetter, Fiede Kay, Lonzo Westphal, Volker Lechtenbrink, Liederjan und Peter Meyer, von John O'Brian-Docker und Luigi Pelliccioni. Eine intensive Zusammenarbeit über die Jahre hinweg gab es in diesem Genre mit Uwe Herms, Hannes Wader, Knut Kiesewetter und Irmgard Harder.

Hein Hoop war ein assoziativer Mensch, dem es gelang, andere für seine Arbeit zu begeistern, ihre Vorstellungen und Ideen in seine Projekte einzu beziehen. Aber er war, wie andere Künstler auch, nicht ohne Ego manie. Er nahm sich Freiheiten heraus, die er anderen nicht zubilligte. Das machte eine Zusammenarbeit und ein Zusammenleben mit ihm nicht immer leicht. So zerbrach denn seine erste Ehe. Heidrun Kinski trennte sich 1973 von ihm. Sie übernahm das Haus in Wees. Das Anwesen in Uelvesbüll wurde verkauft. Hein Hoop blieb in Katingsiel. Das Kulturzentrum wurde umbenannt in „Galerie Eiderdamm“. Später heiratete er Erika Suderberg, die Besitzerin der historischen Husumer Gastwirtschaft „Dragseth“, die bereits in den frühen Romanen Thusnelda Kühls eine Rolle spielt. Auch diese Ehe ging auseinander, wurde formalrechtlich aber nie geschieden.

Am 25. Mai 1986 verstarb Hein Hoop nach längerer Krankheit an Herzversagen. Er befand sich mit seinem Auto auf dem Wege von Katingsiel nach Husum. Einen Tag später, nachdem sein

Tod in den Medien bekannt gegeben worden war, wurde in die Galerie eingebrochen. Ob und welche Kunstwerke gestohlen wurden, ist nie festgestellt worden.

### Der Künstler in seiner Zeit

Erinnern wir uns: Die Welt der sechziger Jahre war durch einen gesellschaftlichen und kulturellen Wandel geprägt, der alle überkommenen Selbstverständlichkeiten in Frage stellte. Der Vietnamkrieg, der für die USA nicht zu gewinnen war, und der „Prager Frühling“ stellten versteinerte Hegemonialstrukturen unübersehbar in Frage, im Osten wie im Westen, ökonomisch und politisch. Carl Djerassi hatte die Anti-Baby-Pille ent-

wickelt. Beate Uhse und Oswalt Kolle stellten die herrschende Sexualmoral in Frage. Bürgerrechts-, Frauen- und Studentenbewegung verbreiteten eine Aufbruchsstimmung, die auch in der Kunst, in ganz unterschiedlichen Ausformungen, ihren Niederschlag fand.

Von der Kunst als einem höheren Wert oder als Selbstaussdruck eines individuellen, mehr oder weniger unbewussten Schöpferturns war immer weniger die Rede. *Pop-* und *Op-Art* zunächst, dann *Concept-*, *Minimal-* und *Land-Art*, schließlich *Happening*, *Fluxus* und die neuen Formen eines wie auch immer gearteten kritischen Realismus – sie alle waren durchweg profan. Der Mythos vom „verkannten Künstler“ wurde abgelöst durch die Frage nach der gesellschaftlichen Relevanz, die Kunst in der (Post-)Moderne (noch) haben könne, ein Strukturwandel, der einherging mit Veränderungen des Kunstbetriebes selbst. Die Kunst verließ nicht nur die Ateliers, Galerien und Museen und begab sich in den gesellschaftlichen Alltag hinein, um Kunst und Leben miteinander zu verbinden, sondern sie präsentierte sich zunehmend als Profit bringende, marktfähige Ware, selbst dann, wenn sie sich ihrem Selbstverständnis nach der warenförmigen Vermarktung zu entziehen suchte und kapitalistischem Verwertungsdruck den Kampf ansagte. Kunst wurde zunehmend inszeniert. Sie repräsentierte keine höhere Idee mehr, die das profane Hier und Jetzt transzendiert, sondern wurde, indem sie sich in den gesellschaftlichen Alltag integrierte, selbst profan. Aus autonomer Kunst wurde ein konstitutives Element der Kulturindustrie.

Im Verlauf der 1970er Jahre spitzten sich die innergesellschaftlichen Widersprüche zu und die sozialen Protestbewegungen erreichten ihren Höhepunkt. Die damit einhergehende Politisierung der verschiedenen Lebensbereiche fand ihre Entsprechung auch in der Kunst. *Happenings* und *Performances*, die künstlerische Gestaltung absurder Objekte und plakativer Pamphlete – all das waren Ausdrucksmittel einer gesellschaftskritischen, einer politisch gemünzten Kunst, die im Verlauf der achtziger Jahre allerdings bald einer als „konservative Wende“ bezeichneten Ernüchterung wich. Die Folge davon war, dass sich die ursprünglich angestrebte, emanzipatorisch gemeinte Aufhebung des Dualismus von Kunst und Nicht-Kunst, die Versöhnung von Kunst und



Foto: Walther Nehm

Frauenplastur

Leben, schlussendlich im Rahmen eines expandierenden Kunstbetriebes realisierte – als Kunst. Unter seiner Ägide konnte alles zu Kunst werden, was er als Kunst zu fassen und zu vermarkten vermochte. Kunst trat nicht mehr autonom als das Ganz-Andere, als ein vom gesellschaftlichen Alltag abgehobener Gegenstandsbereich, diesen transzendierend, in Erscheinung, sondern als funktionaler Bestandteil der herrschenden Kulturindustrie. Diese Widersprüchlichkeit zwischen struktureller Funktion, die ein Kunstwerk im Rahmen der Kulturlandschaft einer (post-)modernen Gesellschaft objektiv hat, und der subjektiven Intention, die ein Künstler mit seiner Gestaltung verfolgt, findet sich im Schleswig-Holstein der 1960er und 1970er Jahre bei kaum einem Zweiten ausgeprägter manifestiert als bei Hein Hoop.

### **Skulpturen: Ausdruck einer individuellen Mythologie**

Am Beginn seiner aufsehen erregenden Künstlerkarriere standen Skulpturen, gefertigt aus alter Eiche, die Hein Hoop aus Abrisshäusern oder auszuwechselnden Schleusentoren gewann. Über die Bedeutung der auf ihnen dargestellten Zeichen herrschte großes Rätselraten. Griechischen Grabsteinsäulen seien sie nachempfunden, hieß es. In den Fruchtbarkeitszeichen alter Kulturen vom Inkareich bis zu den Osterinseln wählte man gar ihr Vorbild.

Äußerungen Hein Hoops, die er verschiedentlich von sich gab, scheinen auf den ersten Blick wenig hilfreich: Sie, die Zeichen, entziehen sich einer objektiven symbolischen Deutung, schrieb er 1968 in einem Kommentar. „In ihnen verdichte ich persönliche Erfahrungswerte, deren Aussagegehalt in Relation zur subjektiven Aufnahmebereitschaft ihres Gegenüber steht. Den Zeichen übertrage ich die Bestimmung, Mitmenschen, die im Sog des technischen Zeitgeschehens geistige Unabhängigkeit zu behaupten trachten, in ihrer Kontemplation und in ihrer meditativen Selbstfindung zu stärken, ihnen kritische Distanz zum gesellschaftlichen Tagesgeschehen zu empfehlen. In meinem künstlerischen Willen unterstützt mich der Werkstoff Holz, dessen individuelle Eigenheiten den Zugang zur ganzheitlichen Aussage auch über emotionale Assoziationen zulassen. Ob ich eine gegebene Holzform zum Zeichen-

träger mache oder das Holz selber zum Zeichen forme, immer identifiziere ich mich während des Gestaltens mit der Einmaligkeit des jeweiligen Werkstückes, um zu einer exklusiven Aussage zu gelangen, die sich nicht reproduktiv verwässern lässt.“ Und an anderer Stelle ist zu lesen: „Ich stelle keine Rätsel, und ich vermittele keine Rätsellösungen, ich erfahre Rätsel und bekunde diese Erfahrungen.“ Seine Arbeiten dienen ihm, fährt er fort, „vorrangig der eigenen Erlösung aus den Zwängen des Ichs“.

Hein Hoop hat sich immer wieder vehement gegen eine Etikettierung und Einordnung seines künstlerischen Schaffens verwahrt. Vielmehr sollte sich der einzelne Künstler, um „diesem kunstfeindlichen Kategorisierungstrend entgegenzuwirken“, davon unabhängig machen und sich „zu seiner künstlerischen Aktivität“ bekennen, „soweit diese ein Bekenntnis erforderlich macht und verträglich“. Die Zurückweisung, die Hoop hier in aller Deutlichkeit ausspricht, ist aus seiner subjektiven Sicht und der Vielfalt seines Werkes durchaus verständlich. Gleichwohl lassen sich seine Aktivitäten als künstlerischer Ausdruck der Zeit, in der er lebte, deuten und objektivieren. Auch ein Künstler lebt nicht außerhalb der Welt. Gleich anderen Menschen wird er von ihr, wie vermittelt auch immer, geprägt und beeinflusst. So dürften sich seine Skulpturen, ohne ihnen allzu viel Gewalt anzutun, ohne Weiteres der individuellen Mythologie zurechnen lassen, einer Kunstrichtung der sechziger und siebziger Jahre, die sich dadurch auszeichnet, dass in ihr versucht wird, visuelle Formen und Zusammenhänge zu entwickeln, die dem Betrachter eine geheimnisvolle Deutung der Welt eröffnen und ihn weiterführend zu je individuellen Assoziationen bzw. Phantasien anregen sollen. Nicht nur bedient sich der jeweilige Künstler dabei keines gängigen, sondern auch keines *noch* unbekanntem Zeichensystem. Seine Arbeit kreist um die Bildung neuartiger, aus eigenen Vorstellungen abgeleiteter, oft sehr privater Mythologien. Ihm geht es weniger um Kunst als Kommunikation oder um ihre gesellschaftliche Relevanz, sondern um das individuell Besondere seines Schaffens. Es ist ganz und gar subjektiv geprägt und rational nicht nachvollziehbar. Weil es sich jeder Verallgemeinerung verweigert, erschließt es sich nur dem, der sich auf das Willen des Künstlers, das er münd-

lich oder schriftlich zur Kenntnis bringt, einlässt. Spätestens seit der fünften Documenta 1972 in Kassel war diese Kunstrichtung mit dem Etikett „Individuelle Mythologie“ versehen worden.

Nicht nur bei den Skulpturen Hein Hoops fällt ins Auge die obsessive Verwendung stilisierter, insbesondere weiblicher Geschlechtsmerkmale. Respektlos wurde er deshalb von Künstlerkollegen als der „Fotzenschnitzer von Wees“ bezeichnet. Allerdings, das sei angemerkt, steht er damit durchaus nicht einzig da. Die erst seit den siebziger Jahren zu Ansehen gekommene, 1911 geborene Louise Bourgeois stellt in ihrem Spätwerk, als sie in Holz zu arbeiten begann, immer wieder in vergleichbarer Art Brüste und Phalli dar. Von ihr ist bekannt, dass sie in ihren Werken Kindheits-traumata bearbeitet hat. Immer wieder erzählte sie von ihrem scheußlichen Vater und von ihrer über alles geliebten Mutter. Dankenswerterweise, und für den Betrachter äußerst hilfreich, hat sich Hein Hoop zu seiner Obsession, vor allem mit Blick auf die weibliche Vagina, sehr deutlich geäußert: „Meine Plastiken sind kein Gebot für Rationalisten; sie sind ganzheitlich erfahrbar, da ihrer Entstehung ein kompaktes Engagement zu Grunde liegt. Fast immer nehmen sie thematisch Bezug auf die Tür zu jenen weiblichen Geheimnissen, aus der alle menschliche Bestialität und alle menschliche Größe zur Realisation drängt.“

### Die Vermeerung der Landkunst

Hein Hoop ließ es nicht dabei bewenden, bis zu zwei Meter hohe Skulpturen aus Eichenholz herauszuschneiden. Er sammelte sie. Es waren um die dreißig Stück. Und stellte sie in die Landschaft. Das Raumgefüge, das sich dadurch ergab, nannte er seine „Zeichen am Wege“. Damit erschloss er sich ein neues Arbeitsfeld: die Kunstrichtung der *Land Art* bzw. *Earth Art*, eine Form des *Environments*, realisiert in freier Natur. Ein *Environment* kann im Rahmen einer Aktion, sei es eine *Performance*, sei es ein *Happening*, oder auch vom Künstler allein durchgeführt werden. In jedem Fall stellt es eine neue Realität her, mit der sich die Beteiligten oder die Betrachter unmittelbar konfrontiert sehen und auseinandersetzen müssen. Das Spezifische der *Land Art* besteht darin, dass sie mit Natur- und Landschaftselementen, mit Erde, Licht, Luft und Wasser, arbeitet. Die Aktionen fanden, zu Beginn wenigstens, in

abgelegenen, menschenleeren Landschaftsräumen statt und wurden photographisch oder filmisch dokumentiert bzw. eigens für das Fernsehen in Szene gesetzt. Sie gingen oft mit brutalen Eingriffen in die Oberflächenstruktur der einsam gelegenen Wüstenstriche oder Bergtäler einher. Hein Hoop dürfte sich in den USA mit dieser Kunstrichtung vertraut gemacht haben. Zudem war er ein belesener Mensch, der die entsprechenden Manifeste und einschlägigen Statements ihrer Protagonisten zur Kenntnis genommen haben wird.

Die Vertreter der *Land Art* verstanden ihre Kunstrichtung als Gegenbewegung zur *Pop Art*. Sie versuchten, dem in Galerien, Museen und Ateliers ghettoisierten Kunstbetrieb zu entkommen. Dementsprechend provokativ traten sie, wenn überhaupt, in Ausstellungen auf. So bedeckte Walter de Maria 1969 den Boden aller Räume einer Galerie in München gleichmäßig mit einer Schicht Erde und nannte seine Aktion „*pure dirt, pure earth, pure land*“. In vergleichbarer Weise verfuhr Hein Hoop, als er 1970 im Rahmen einer spektakulären Aktion die Räume einer Göttinger Galerie mit fünfzig Sack getrocknetem Wattenschlick einschlemmte.

Hoops „Zeichen am Wege“ sind keine isolierten Objekte, sondern Teil eines bestimmten, ausgewählten Ortes. Es sind „*site sculptures*“, die, indem sie der Landschaft ein spezifisches Gepräge geben, sie zum Kunstraum werden lassen. Photos oder Filme dokumentieren dieses artifizielle Raumgefüge, das außerhalb von Galerien und Ateliers entsteht.

Die „Zeichen am Wege“ bewegen sich, wenn auch ihr Symbolcharakter Rätsel aufgibt, durchaus noch im üblichen Rahmen der *Land Art*. Doch dabei lässt Hoop es nicht bewenden. Es sind zwei innovative Momente, die ihn über das bisherige Kunstgeschehen der *Land Art* hinausgehen lassen. Zum ersten verlagert er seine Aktionen ins Wattenmeer. Er thalassiert, das heißt, er vermeert sozusagen die Landkunst. Zwar hatten bereits Künstler wie Robert Smithson die Wüsten und Gebirge von Nevada, Utah, Arizona und New Mexico verlassen und ihre Projekte im *Great Salt Lake* oder am Meer realisiert. Doch das Wattenmeer der Nordsee zeichnet sich dadurch aus, dass es weder das eine, also Land, noch das andere, Wasser, ist, ein Grenzbereich, der eben deswegen



### Wiederaufforstung mit Skulpturen

ganz einmalige und eigentümliche Gestaltungsmöglichkeiten eröffnet.

Es ist viel gerätselt worden, warum Hein Hoop, der eigentlich in Wees bei Flensburg, also eher an der Ostküste Schleswig-Holsteins zu Hause war, den Ort seiner künstlerischen Aktivitäten gerade nach Katingsiel verlagert hat. Viele Gründe, auch private, mögen dabei eine Rolle gespielt haben, aber unter der Perspektive, der *Land Art* in Deutschland neue Gestaltungsräume zu erschließen, war die Entscheidung für das Wattenmeer der Nordsee durchaus logisch und in sich schlüssig. In Frage gekommen wären vielleicht noch die Eifel, der Bayerische Wald, die Lüneburger Heide oder die Alpen. Aber all diese Landschaften hätten nicht Gestaltungsräume in dieser Dramatik eröffnet wie der durch Ebbe und Flut geprägte Ufersaum der Nordsee. Das auf den ersten Blick Widersinnige des Vorhabens von Hein Hoop bestand denn auch eher darin, dass er zunächst eine Galerie als Aktionszentrum gründen musste, um seine thalassisch modifizierten *Land-Art*-Projekte

realisieren zu können, war diese Kunstrichtung doch vom Ursprung her als Exodus aus den weißen Galerieräumen des etablierten Kulturbetriebs entstanden. Seine spektakulärste Aktion, noch im Rahmen der *Land Art*, bestand darin, dass er die von ihm gefertigten Eichenskulpturen im trocken gelegten Katinger Watt aufstellte. Bezeichnenderweise realisierte er sie unter dem Titel einer „Wiederaufforstung des Wattenmeeres“. Das war zugleich ein Hinweis darauf, dass dieser Landstrich in Urzeiten, bevor er in der Nordsee versank, von riesigen Eichenwäldern bedeckt war. Heute, im Nachhinein, hat Hoops symbolische Wiederaufforstung eine reale Entsprechung gefunden. Nach erfolgter Landnahme durch den Bau des Eidersperrwerks wurde das Katinger Watt tatsächlich aufgeforstet.

### Von der *Land Art* zur *Process Art*

Die erste Innovation, die Hein Hoop im Rahmen der *Land Art* vornahm, die Verlegung der Aktionen in den Grenzbereich des Wattenmee-

res, wurde ergänzt durch eine zweite, die mit der ersten zusammenhängt, letztlich aber über die Gestaltungsabsichten der *Land Art* weit hinausgeht. Ursprünglich, in den ersten Aktionen im Rahmen der *Land Art*, verhielt sich die Natur gegenüber den zum Teil massiven Eingriffen, die in sie vorgenommen wurden, passiv. Die urchtümliche Gewalt, mit der Künstler wie Robert Smithson, unterstützt durch schweres Gerät, immense Erdmassen bewegten, die Freilegung geologischer Bodenschichten, die Auslieferung an Erosion und Wetter, den körperhaften Einschluss des Menschen in artifiziiell veränderte Umwelten – all das ließ die Natur mit sich geschehen. Im Wattenmeer war das anders. Hier setzte sich die Natur aktiv zur Wehr. Dieser „Kampf“ zwischen der Natur, der „Unkultur“, wie Hoop sie nennt, und der Kunst, der „Kultur“, rückt ins Zentrum seines gestalterischen Interesses. Damit rückt die *Land Art* in den Geltungsbereich der *Process Art*, einer Kunstrichtung, die sich durch Aktionen mit offenem Ausgang auszeichnet. Es werden nicht, wie üblich, vollendete Werke gezeigt, vielmehr nimmt der Betrachter an der Entstehung und Veränderung des bearbeiteten Objekts teil. Dabei kann sowohl die Handlung des Künstlers wie auch die Wahrnehmung durch den Betrachter selbst Teil des künstlerischen Prozesses sein und als Kunst aufgefasst werden. Ein Beispiel hierfür ist unter anderem das spektakuläre Klavierkon-

zert, das Hein Hoop im Rahmen der „Zwopo II“ 1971 im Wattenmeer bei Ebbe veranstaltete. In den *Husumer Nachrichten* vom 13. Juli desselben Jahres wird darüber berichtet, wie er die Gezeiten der Nordsee zu seinem „bildnerischen Wirkungsfeld“ macht: „Vor der Kamera eines Fernsighteam des NDR schleppte Hoop unter Mithilfe junger Zwopo-Besucher ein Klavier ins Watt. Als die Trägerkolonne etwa fünfzig Meter von der Küste entfernt im kniehohen Schlick stecken blieb, war der Standort des einstigen Statussymbols bürgerlicher Weltanschauung bestimmt ... Um das Requisit herum errichtete Hoop ein Reservat aus Bretterzäunen, durch Schilder mit der Aufschrift ‚Privat‘ als Refugium gekennzeichnet. Vor dem zum Meer gerichteten weit geöffneten Fenster des Käfigs saß Hoop, den Blick auf eine aus dem Watt ragende Kirchturm spitze gerichtet, und harrete des durch die Flut vorbestimmten Untergangs seiner Welt. Er nahm kaum zur Kenntnis, dass die Grenzen seines Privatreiches nicht respektiert wurden – auf dem Klavier wurde gehämmert, bis es versank. Erst als ihm das Wasser am Hals stand, rettete Hoop sich landwärts schwimmend.“ Anlässlich einer ihm gewidmeten Ausstellung der *Sydslesvigs Museumsforening* äußert sich Hoop zu seiner innovativ erweiterten Auffassung von *Land Art*: „Ich gebe zwar zu, dass sie der *Land Art* verwandt ist. Das Aufforsten des Wattenvorlandes mit Eichenskulpturen zum Beispiel und



Hein Hoop und Hans Grunenberg bei einer *Performance*



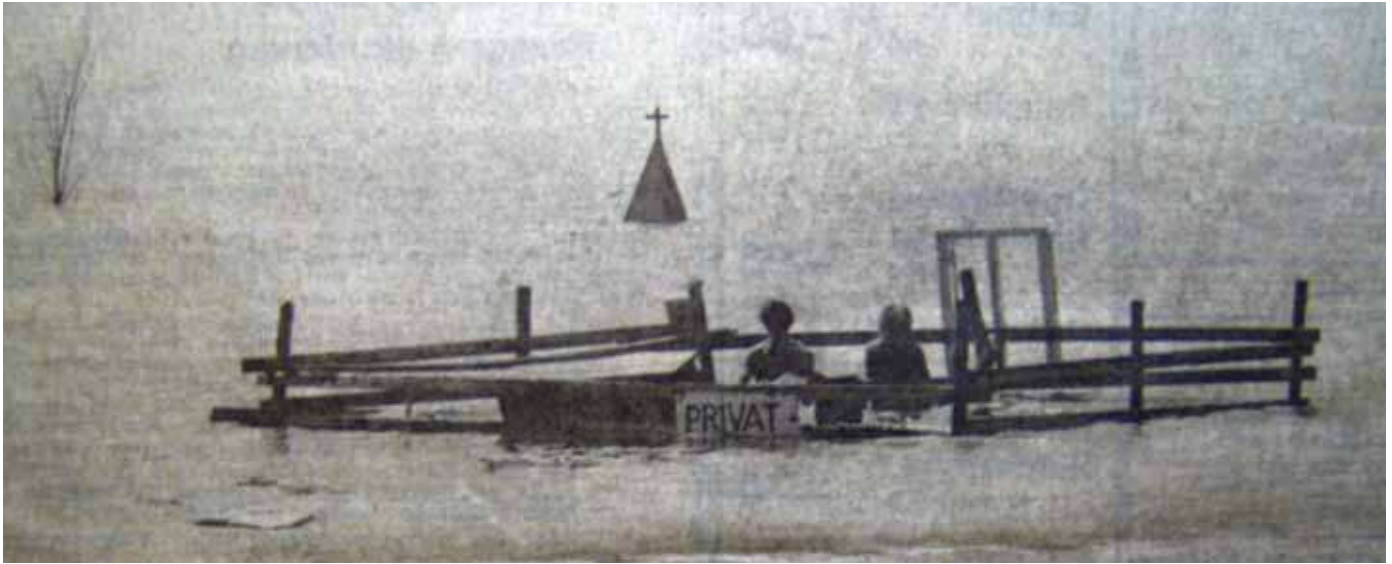


Foto: Wäthter Nehm

### Klavierkonzert im Watt

das großflächige Zeichnen im Watt könnten als *Land-Art*-Aktionen ausgelegt werden, weil sich die betroffene Landschaft dabei passiv verhält. Wenn ich aber in der ‚Zwopo II‘ ein klavierbestücktes Privatrefugium im Wattenmeer errichte, kommt eine neue Kunstqualität hinzu: Die Natur mischt mit, sie attackiert, vertreibt, vernichtet. In der Wattenkunst sind also Künstler und Natur Gegner, die sich nichts schuldig bleiben. Bislang hat die Natur zwar immer gesiegt. Das muss aber nicht so bleiben. Die Chancen der Kunst werden sich rapide verbessern, wenn das Schleswig-Holsteinische Wattenmeer endlich Nationalpark geworden ist. Dann dürfte die Natur die schlechteren Karten haben, denn wo die Nation richtig hinlangt, wächst kein Seegrass mehr. Ich bin da optimistisch.“ Und an anderer Stelle führt er aus: „Watt ist Natur und somit Unkultur. Seit fünfzehn Jahren propagiere ich die Errichtung eines Nationalparks Wattenmeer als Bollwerk gegen die Unkultur. Günter Flessner, Minister für Ernährung, Landwirtschaft und Forsten in der Schleswig-Holsteinischen Landesregierung“, ergänzt er, tagespolitisch durchaus auf der Höhe der Zeit, in ironisierender Verfremdung, „hat mein Konzept heute weitgehend übernommen.“ Im Gegensatz zu den bis dahin vorherrschenden Raumgefügen der *Land Art* eröffnet die sich im Rhythmus der Gezeiten verwandelnde Urlandschaft des Wattenmeeres, die sich unablässig erneuert, dem Künstler ein vielfältigeres, ein unerschöpfliches Reservoir an bildnerischen Gestaltungs- und Aussagemöglichkeiten, unabhängig davon, ob er die Naturgegebenheiten

selbst, ihren Eigensinn, „objektiviert“ oder ob er sie in Wechselbeziehung mit seinen Aktionen als „Kulisse“ nutzt. Charakteristisch für das Kunstgeschehen im Wattenmeer, und darin besteht die eigentliche Innovation Hein Hoops, ist seine dynamische Prozesshaftigkeit. Das Naturgeschehen, die „Unkultur“, wirkt der Konservierung künstlerischer Spuren entgegen, befristet sie, macht sie erkennbar vergänglich. Fotos oder Filme können wesentliche Momente dieses Geschehens zwar fixieren. Sie können es aber nicht reproduzieren. Sie führen ein von ihm unabhängiges, aber gleichwohl notwendiges Eigendasein. Notwendig aus zwei Gründen: einmal wegen der Prozesshaftigkeit der Projekte, ihrer Vergänglichkeit, zum anderen weil sie wegen ihrer Größe, wie etwa Christos „*Surrounded Islands*“ bei Miami, oder wegen ihrer abgelegenen Örtlichkeiten, zum Beispiel Richard Longs „*Spuren*“ im Himalaja, in den Anden, in Australien, Japan und Island, anders gar nicht wahrnehmbar sind.

### **Concept Art oder Medienspektakel? Hoops weiterer Weg zur Aktionskunst**

Die *Land Art*, deren Projekte deshalb überwiegend in photographischen oder filmischen Abbildern zur Kenntnis genommen und nicht in ihrer raumgreifenden Größe und dem oft brutalen Eingriff in die Landschaft erlebt oder erfahren wurden, entwickelte zwangsläufig eine Tendenz sowohl zur *Concept Art* als auch zu spektakulären, publikumswirksamen Medienereignissen. Viele Projekte der *Land Art* existieren mehr als Idee denn als anschauliche, erlebte Realität, weil

ihre Umsetzung mit erheblichen Kosten verbunden gewesen wäre. So wurde zum Beispiel Walter de Marias Münchner Erdsulptur, die als sechzig Meter tiefer Schacht einen aufgeschütteten Berg durchstoßen und gleich weit in die Erde hineinreichen sollte, nie verwirklicht.

Die *Concept Art* machte aus der Not eine Tugend, indem sie das Gestaltungsprinzip, das der Künstler verfolgte, zum wichtigsten Teil seiner Arbeit erklärte und das visuelle Ereignis bzw. das materiale Objekt dahinter zurücktreten ließ: Die Ausführung der Idee habe mit der Kreativität des Künstlers nichts mehr zu tun und könne Anderen überlassen werden bzw. ganz unterbleiben. Berühmtheit erlangte in diesem Zusammenhang Lawrence Weiners *Statement* von 1968: (1) Der Künstler kann das Werk konzipieren. (2) Das Werk kann, von wem auch immer, hergestellt werden. (3) Das Werk muss nicht realisiert werden. (4) Alle drei Möglichkeiten sind gleichwertig. Zweierlei war mit diesem *Statement* beabsichtigt: Originalität als sinnlose Kategorie auszuweisen sowie der ökologisch motivierte Hinweis darauf, dass Enthaltbarkeit hinsichtlich der Realisierung eines Objekts Umweltressourcen schone.

Vehement widersprach Hein Hoop nicht nur der Intention dieses Statements, sondern der *Concept Art* schlechthin. Zu sehr war er handwerklich und in klassischen Traditionen geschult, als dass er die Realisierung eines Objekts oder einer Aktion der Beliebigkeit anheim stellte. In dieser Hinsicht traf er sich mit Raimund Kittl, von dem ihn sonst Welten trennten. Mehrfach hat er sich kritisch zu Wort gemeldet und beklagt, dass „ideologische Intentionen Vorrang vor bildnerischer manueller Begabung gewannen“, dass „Konzeptkünstler auf bildnerisches Beiwerk verzichten“ und „die pure Idee als Kunstwerk anbieten“. Ihm ging es im Gegensatz dazu wesentlich darum, die „gewonnenen Einsichten“ des Künstlers mit den „erweiterten bildnerischen Mitteln“ der Experimentalkunst umzusetzen, die Kunst aus ihrer „Ghettosituation“ herauszuholen, erfahrbar zu machen. Mit seiner Arbeit am „unzeitgemäßen Material“ Holz verfolgte er die durchaus zeitgemäße Intention der Integration des Kunstgeschehens in den gesellschaftlichen Alltag hinein. Dabei bediente er sich zunehmend spektakulärer, medienwirk-

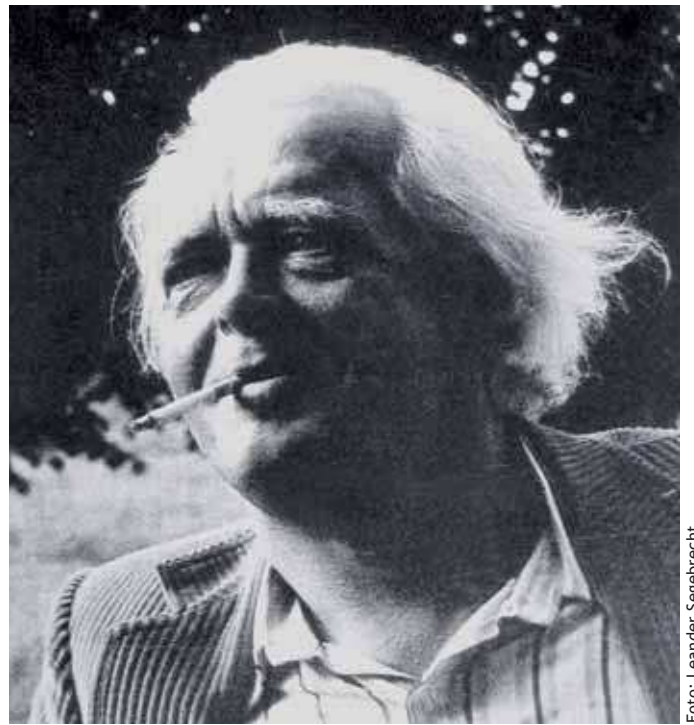


Foto: Leander Segebrecht

### Der Künstler 1978

samer Aktionen, die den Gestaltungsbereich der *Land Art* bei weitem überschritten. Damit betrat Hein Hoop das weite Feld der Aktionskunst, das er in all seinen Ausformungen so souverän beherrschte: *Performances*, *Happenings*, *Body Art* („*living sculptures*“), *Fluxus Events*. Ihnen im Einzelnen nachzugehen muss einem weiteren Essay vorbehalten bleiben.

*Prof. Dr. Arno Bammé ist Soziologe an der Universität Klagenfurt und hat sich in zahlreichen Publikationen mit dem kulturellen und literarischen Erbe insbesondere Eiderstedts befasst. (Adresse: Eiderstedter Str. 19, 25870 Oldenswort, NF.)*

*Verschiedene Aktionen von Hein Hoop fanden Niederschlag in NORDFRIESLAND:*

*Reimer Kay Holander: Zeichen am Wege. Über den Bildhauer Hein Hoop in Katingsiel. In: 8 (November 1968), S. 296.*

*Reimer Kay Holander: Nachricht aus Katingsiel. In: 27 (August 1973), S. 136–137.*

*Thomas Steensen: Ohauhauaha! Rezension zu: Trutz blanker Hohn. Ein Friesical von Henning Venske und Hein Hoop. In: 49 (August 1979), S. 48.*

*Hein Hoop: Die Landkommune. Schwank in drei Akten. 53 (Mai 1980), S. 25–36, 54/55 (Oktober 1980), S. 93–103, 56 (Dezember 1980), S. 148–159.*

*Vgl. auch Uwe Herms: Zum Tode von Hein Hoop. In: 76 (Oktober 1986), S. 99–100.*