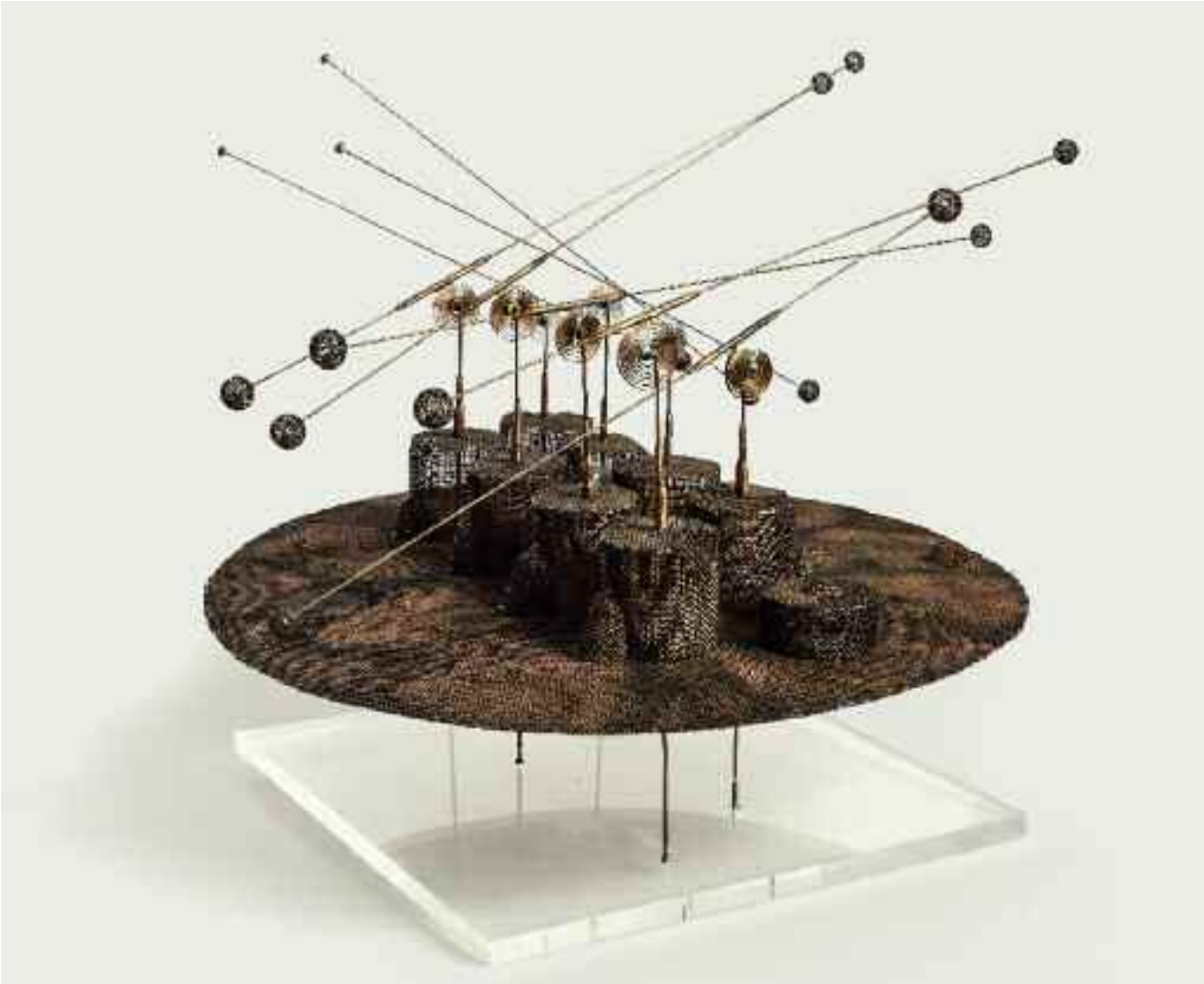
GÜNTER HAESE

BEWEGTER RAUM SPACE IN MOTION



GALERIE THOMAS

GÜNTER HAESE

BEWEGTER RAUM

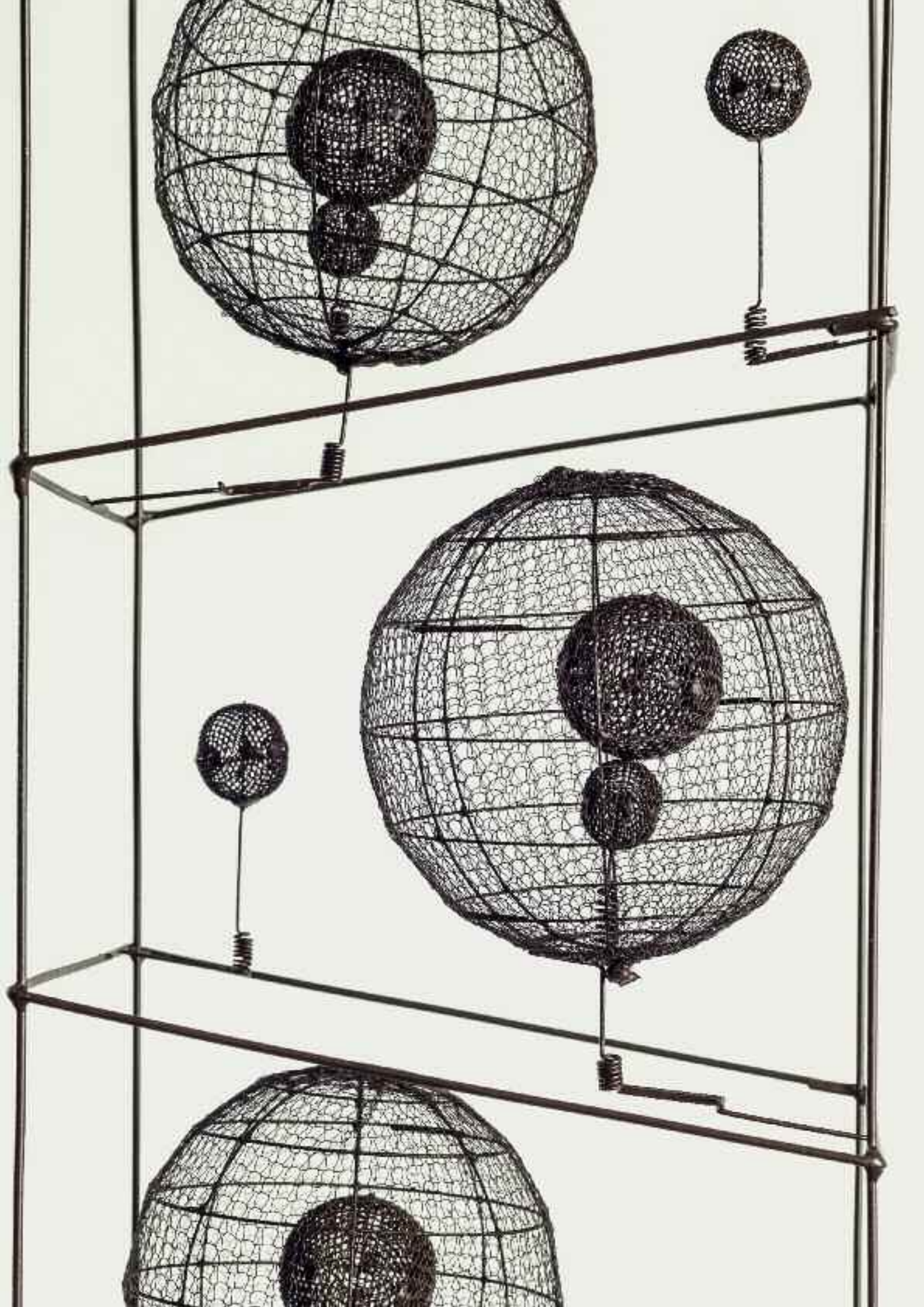
OBJEKTE VON 1962 BIS 2006

SPACE IN MOTION

OBJECTS FROM 1962 TO 2006

25. Januar bis 30. März 2019

GALERIE THOMAS



Wir danken Dr. Günter Georg Haese, dass er, auch im Sinne von Günter Haese, uns mit der Betreuung und Vertretung des Nachlasses beauftragt hat.

We would like to thank Dr. Günter Georg Haese for having appointed us, to represent the estate of the artist, following the wish of Günter Haese.

Vorwort 5

Werke 1962 - 1966 8

Artikel im Magazin
'Der Spiegel', 1966 28

Werke 1968 - 1977 30

Günter Haese in der Kestner-Gesellschaft
Hannover, 1979
Hans van der Grinten 36

Werke 1980 - 1999 40

Bewegter Raum
Ralph Melcher 74

Werke 2000 - 2006 80

Biographie 92

Bibliographie, Ausstellungen,
Öffentliche Sammlungen 96

Foreword 5

Works 1962 - 1966 8

Article in the German magazine
'Der Spiegel', 1966 28

Works 1968 - 1977 30

Günter Haese at the Kestner-Gesellschaft
Hannover, 1979
Hans van der Grinten 36

Works 1980 - 1999 40

Space in Motion
Ralph Melcher 74

Works 2000 - 2006 80

Biography 92

Bibliography, Exhibitions,
Public Collections 96

VORWORT

Es ist mir eine große Freude, nun zum vierten Male eine Ausstellung mit Werken von Günter Haese in der Galerie Thomas zeigen zu können. Seit den sechziger Jahren, als Günter Haese schon früh in der Münchener Galerie Stangl ausstellte, konnte ich sein Werk, auch im immer wieder erneuerten persönlichen Kontakt mit Günter Haese, kontinuierlich verfolgen. Zwar dauerte es ein wenig bis zur ersten großen Einzelausstellung 1989, aber die einzigartigen Skulpturen Haeses waren fortan in der Galerie Thomas präsent. Leider ist es nun keine Ausstellung zu Lebzeiten des Künstlers mehr, aber umso stolzer sind wir, eine Überschau über das Gesamtwerk der Skulpturen zeigen zu können.

Unsere Ausstellung umfasst annähernd die gesamte Schaffenszeit Günter Haeses und zeigt seine Skulpturen aus allen Phasen, mit den Anfängen in den sechziger Jahren bis hin zu den letzten Arbeiten des Spätwerks. Damit ermöglicht sie einen ebenso konzentrierten wie breiten Überblick über die Entwicklung seiner Objekte, in allen ihren Ausformungen und Erscheinungen. Dadurch lassen sich die Linien und Prinzipien von Haeses plastischer Arbeit und ihre Charakteristika genauestens nachvollziehen.

Aber es ist auch eine Ausstellung entstanden, die es dem Betrachter ermöglicht, tief in den Kosmos des Künstlers einzutauchen, der in seiner Einzigartigkeit nachgerade poetische Kunsterlebnisse erlaubt. Es ist jedes Einzelwerk ein solcher Kosmos für sich, aber in der Zusammenschau der nun versammelten Werke ergibt sich zugleich eine eindrucksvolle Präsenz der stillen Zartheit, der Besonderheit, aber auch der konsequenten Strenge in Haeses Wirken.

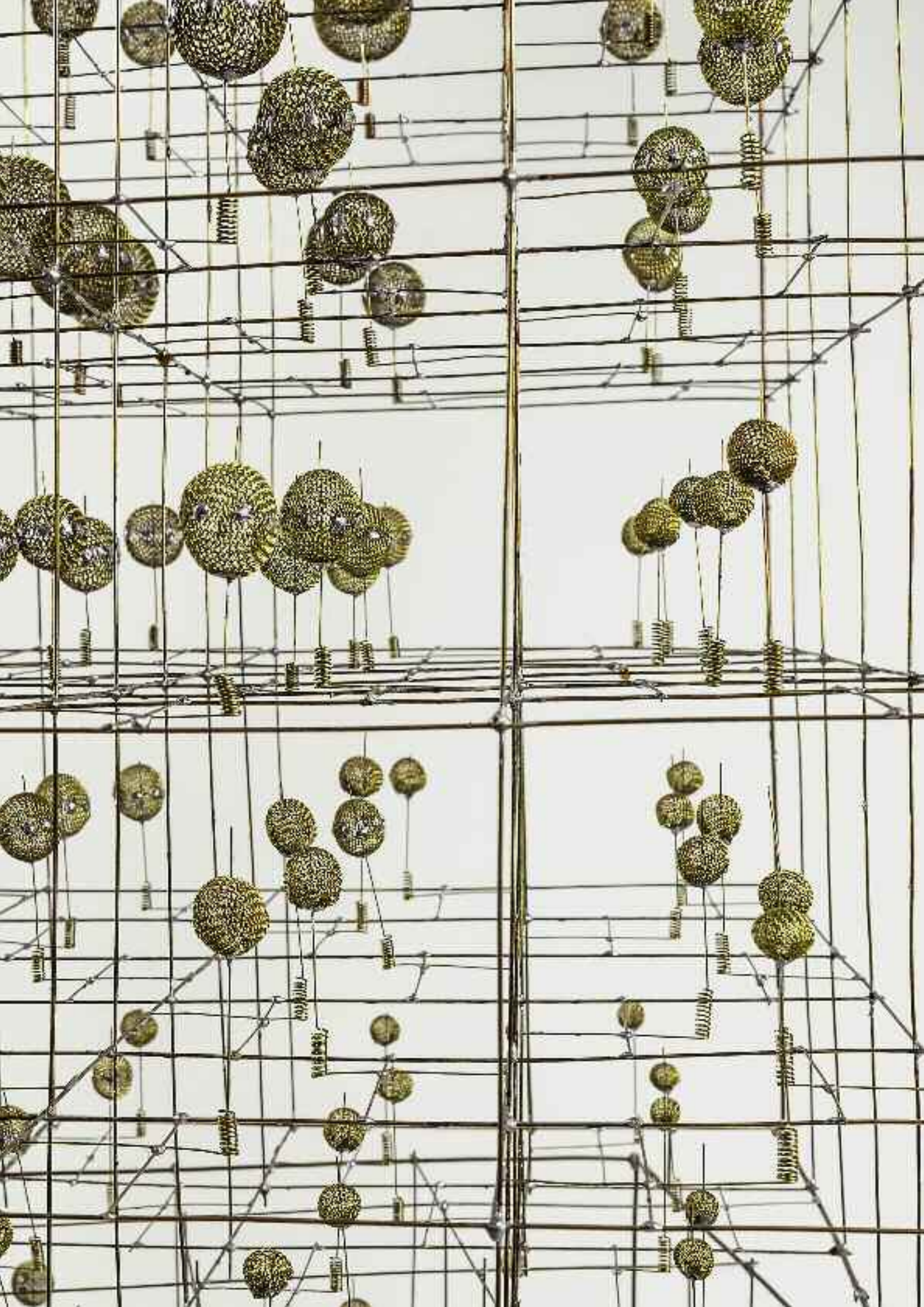
FOREWORD

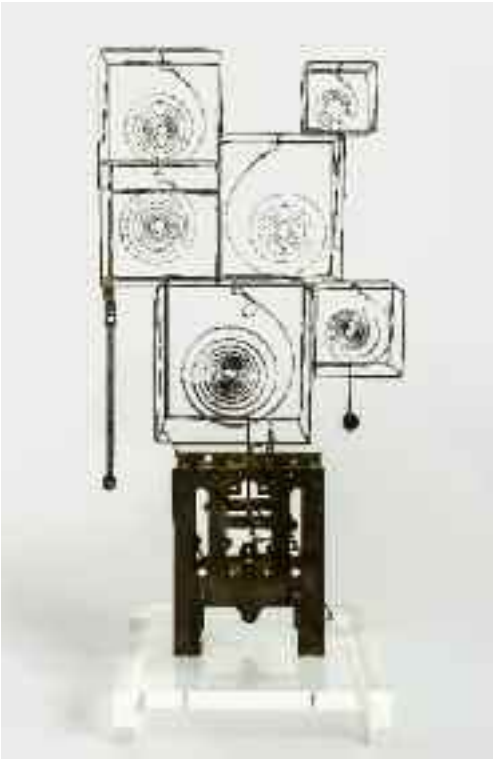
It is a great pleasure to be able to present a fourth exhibition of works by Günter Haese at Galerie Thomas. Since the 1960s, when Günter Haese exhibited early in his career at Galerie Stangl in Munich, I have been able to follow his work continuously, also in repeatedly renewed personal contact with the artist. Although some time passed until the first major solo exhibition in 1989, from this point on Haese's unique sculptures have been present at Galerie Thomas. Unfortunately, it is no longer an exhibition during the artist's lifetime, but we are all the more proud to be able to present an overview of his entire sculptural oeuvre.

Our exhibition spans approximately Günter Haese's entire creative period and features his sculptures from all phases of his career, from its beginning in the 1960s to the final pieces of his late work. It thus offers a concentrated and broad overview of the development of his objects, in all their variations and appearances. This conveys a precise understanding of the lines and principles of Haese's sculptural work and their characteristics.

But it is also an exhibition that enables the viewer to delve deeply into the universe of an artist whose uniqueness allows for almost poetic experiences of art. Each individual work is such a universe in its own right, but together the assembled works simultaneously produce an impressive presence of quiet delicateness, particularity, as well as the consistent rigor in Haese's work.

Raimund Thomas



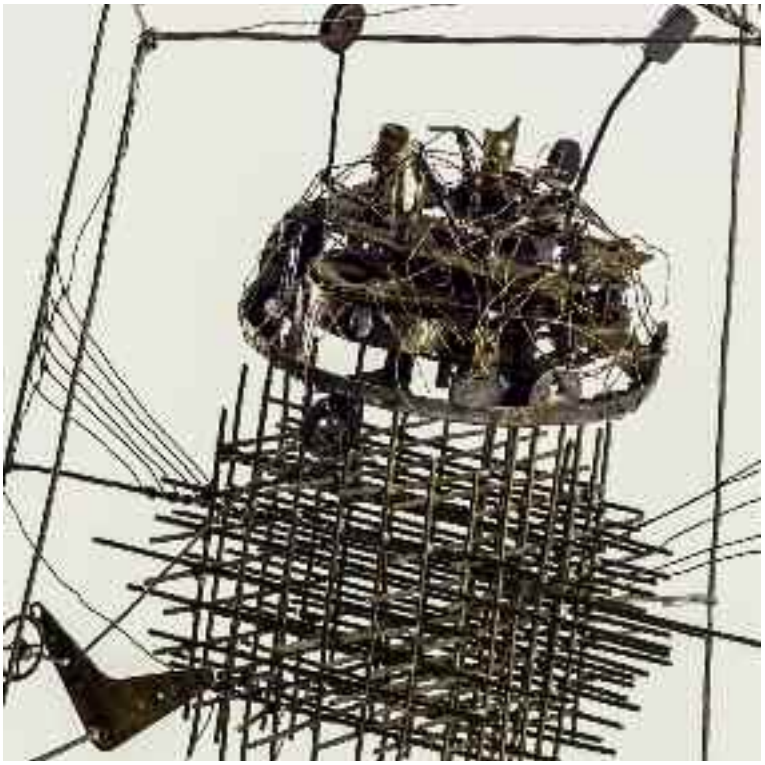


IL PRINCIPE

1962

Messing, Uhrengehäuse und Zugfedern
35 x 17 x 10,5 cm

brass, clock case and tension springs
13 ¾ x 6 ¾ x 4 ⅛ in.



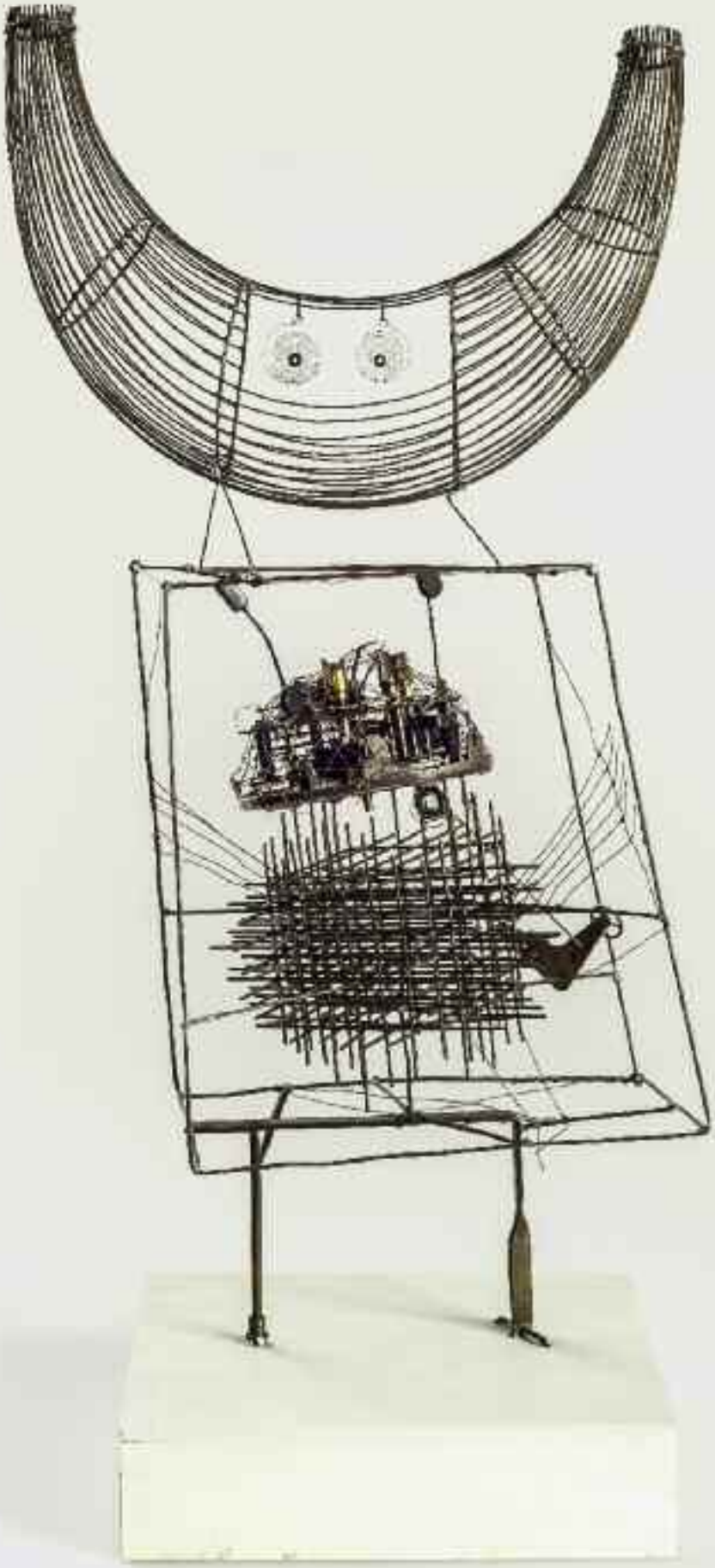
„Am Anfang einer Arbeit steht immer ein formaler Aspekt. Es geht mir darum, Formen zu finden, die zusammenpassen und einen geschlossenen Körper bilden. Die Titel öffnen die Arbeit jedoch für Assoziationen, für Entdeckungen jedes einzelnen Betrachters …"

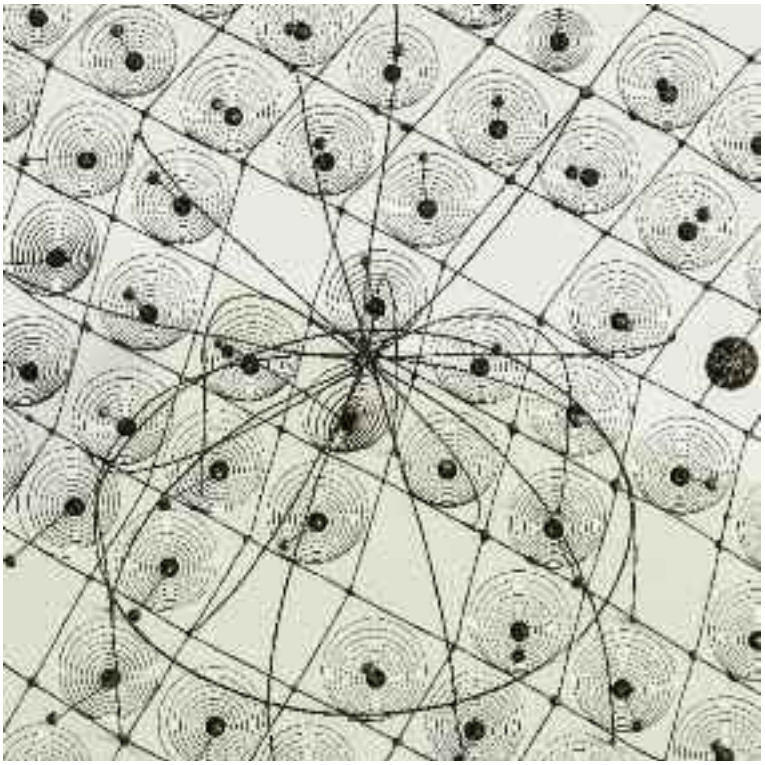
"A work always begins with a formal aspect. My goal is to find forms that fit together and form a closed body. The titles, however, open up the work for associations, for discoveries of each individual viewer …"

MINOTAURUS

1963

Messing und Phosphorbronze	brass and phosphorous bronze
25 x 30,3 x 26 cm	9 7/8 x 12 x 10 1/4 in.





„Die Erfindung, der Aufbau einer Arbeit müssen einfach und logisch sein. Manchmal mache ich kleine Entwurfsskizzen, auch Detailmodelle, wenn es um Ponderationsfragen geht. Alles übrige muß man im Kopf haben."

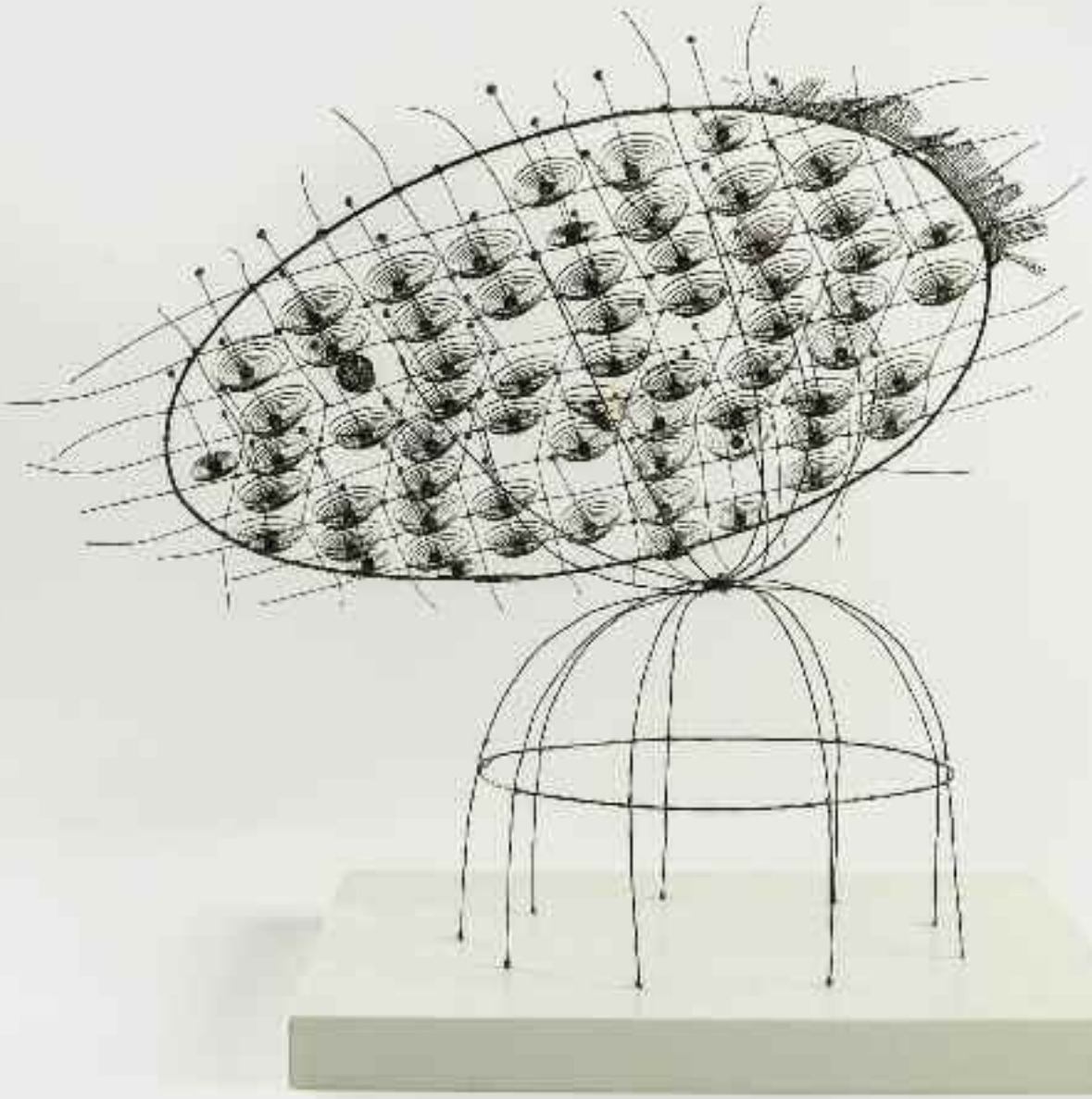
"The invention, the structure of a work must be simple and logical. Sometimes I make small sketches, or even detailed models when there are questions of balance. Everything else one must have in one's mind."

ROI SOLEIL II

1964

Messing und Phosphorbronze
25 x 30,3 x 26 cm

brass and phosphorous bronze
9 7/8 x 12 x 10 1/4 in.



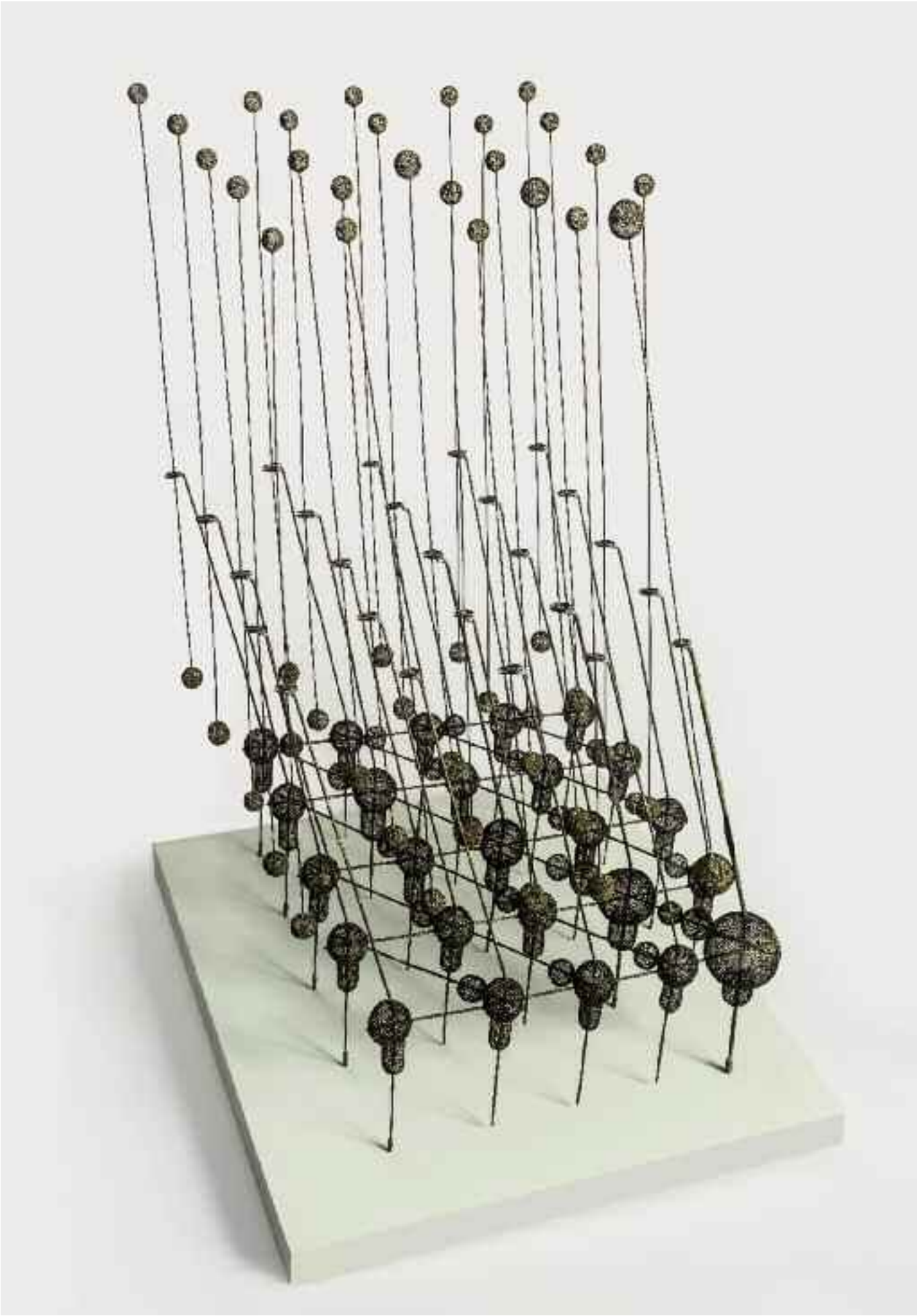
„Ich arbeite wie ein Neandertaler, mit dem einfachsten Handwerksgerät:
Schraubstock, Winkeleisen, Lötlampe, Zange. Damit erreiche ich alles,
was ich will. Die Konstruktionen meiner Arbeiten sind einfach."

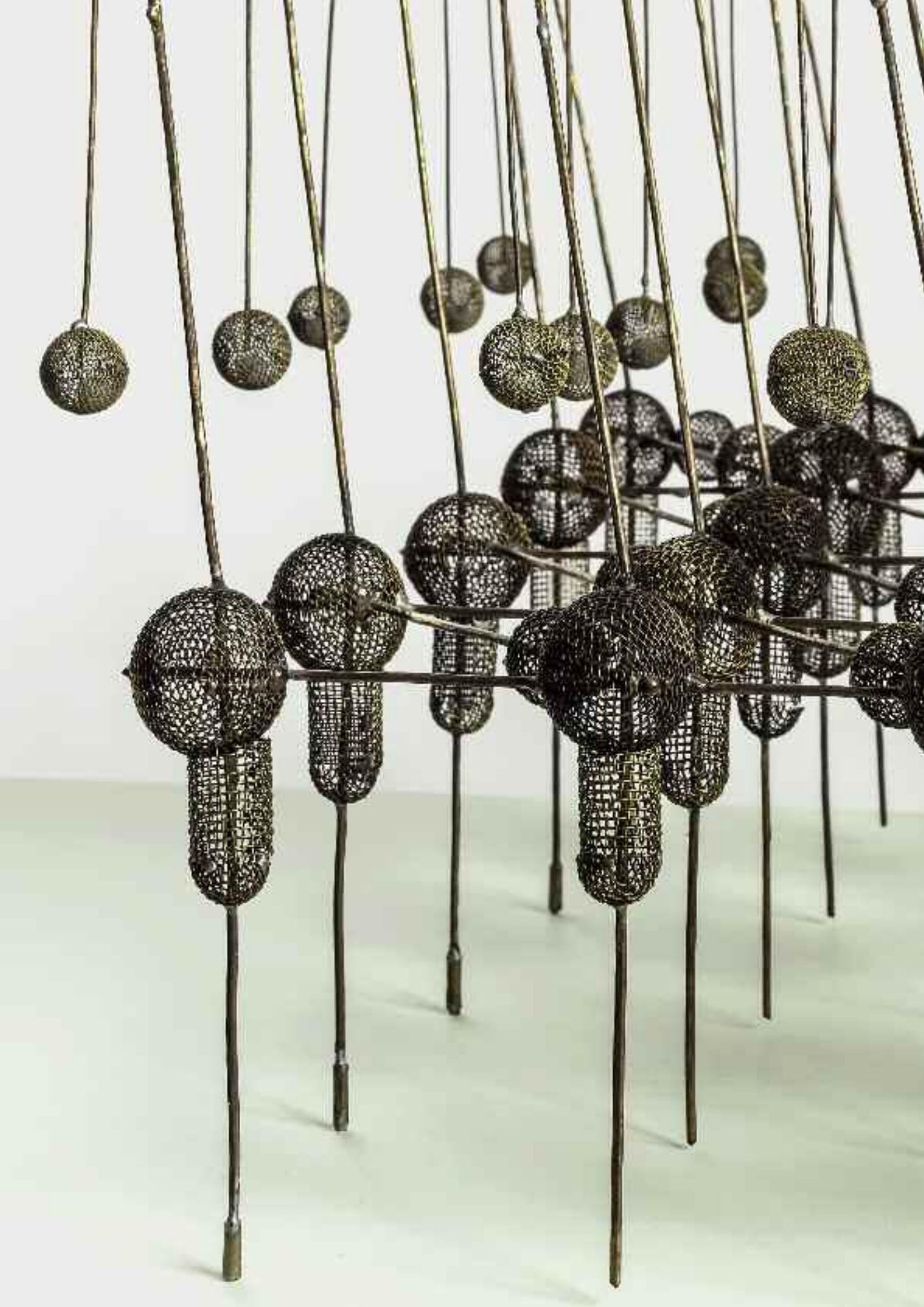
"I work like a Neanderthal, with the simplest of tools:
vise, angle iron, blowtorch, pliers. With these I can do everything
I want. The constructions of my works are simple."

ANTE PORTAS I

1965

Messing und Phosphorbronze	brass and phosphorous bronze
45 x 33 x 26 cm	17 ¾ x 13 x 10 ¼ in.





„Meine Arbeitsweise, die Konstruktionen und die Materialien, haardünne Drähte, verlangen sehr viel Zeit und Ruhe. Die Einflüsse von außen haben mich immer gestört. Unruhe steht meiner Arbeitsweise und meinen Arbeiten entgegen. Meine Arbeitsweise und Unruhe verhalten sich diametral."

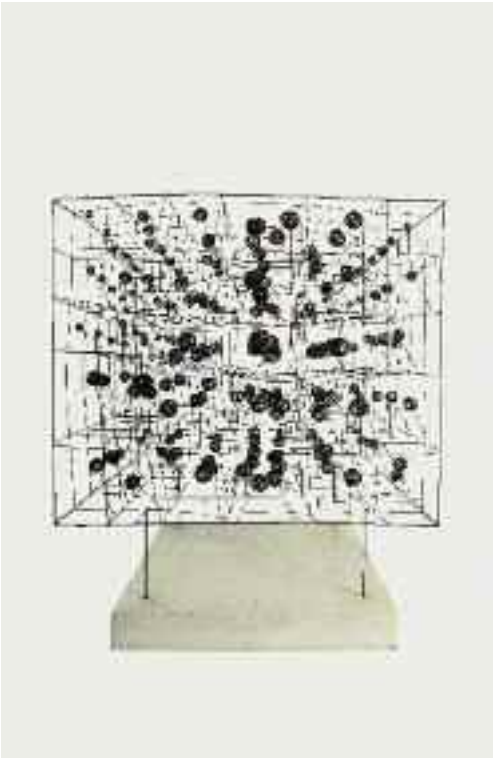
"My way of working, the constructions and materials, wires as thin as hair, require a great deal of time and calm. External influences have always bothered me. Unrest is contrary to my way of working and my works. My way of working and unrest are diametrically opposed."

NEW YORK SPRING

1965

Messing und Phosphorbronze, geräuchert
50 x 19 x 20 cm

brass and phosphorous bronze, smoked
19 5/8 x 7 1/2 x 7 7/8 in.

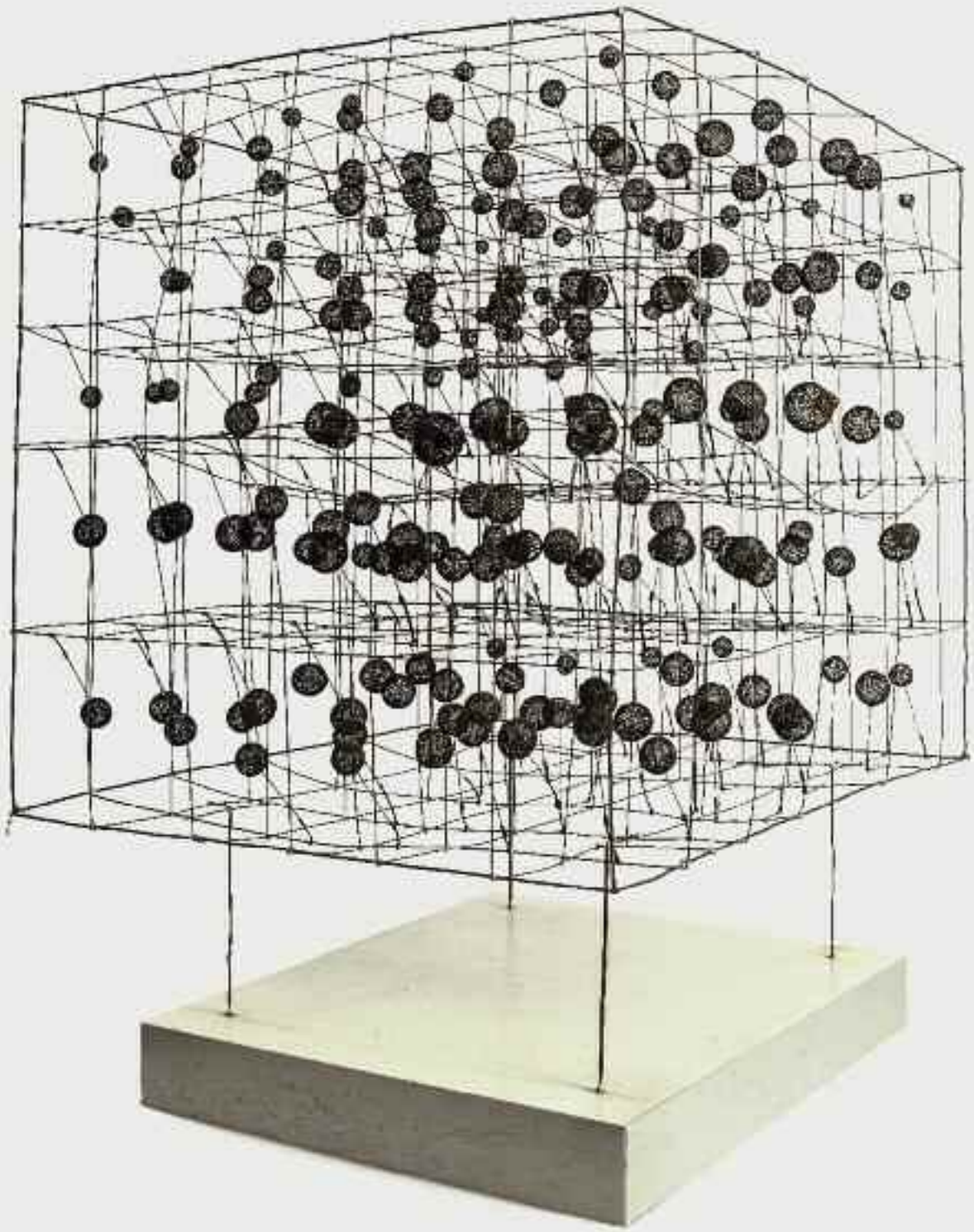


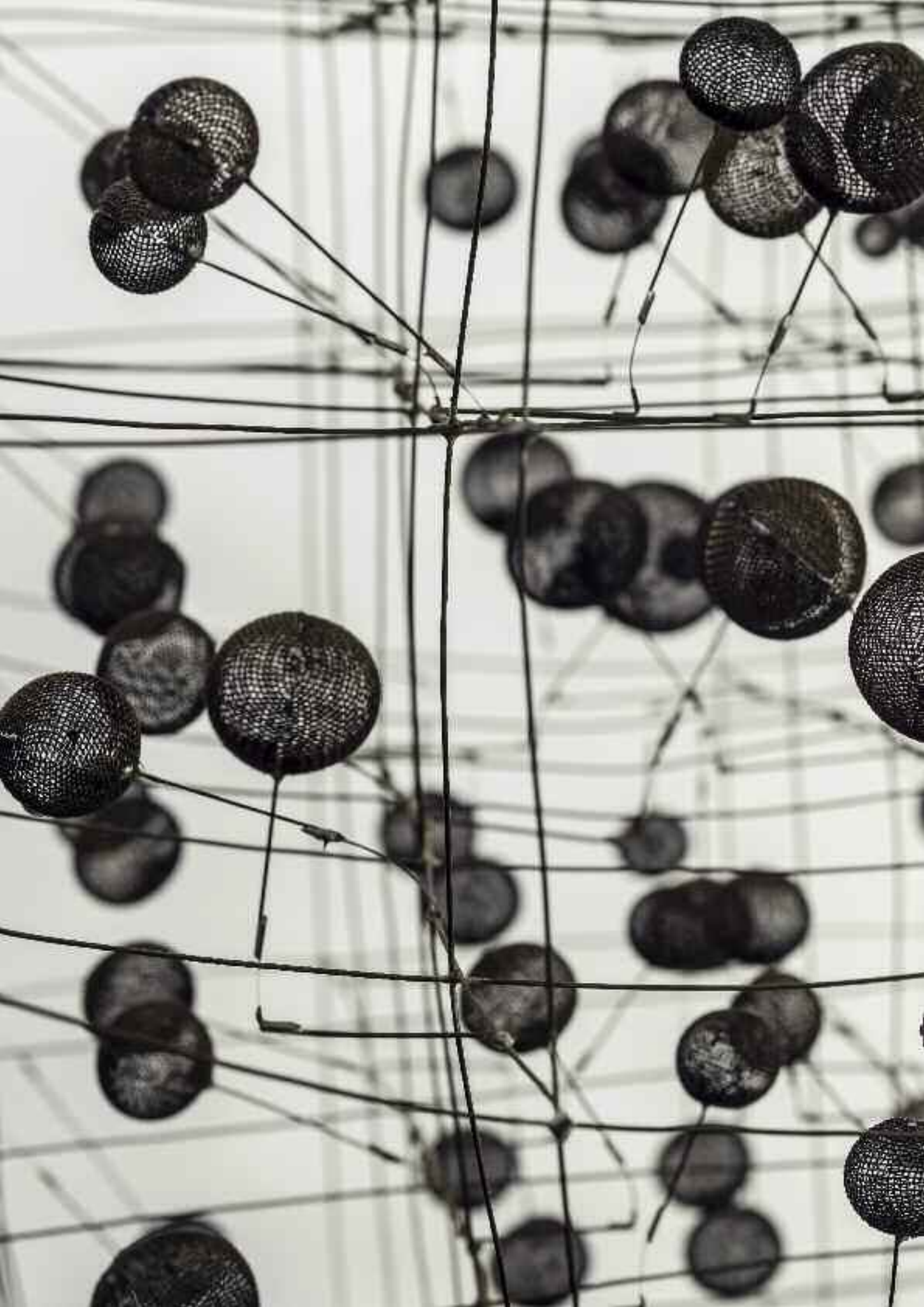
QUATTROCENTO

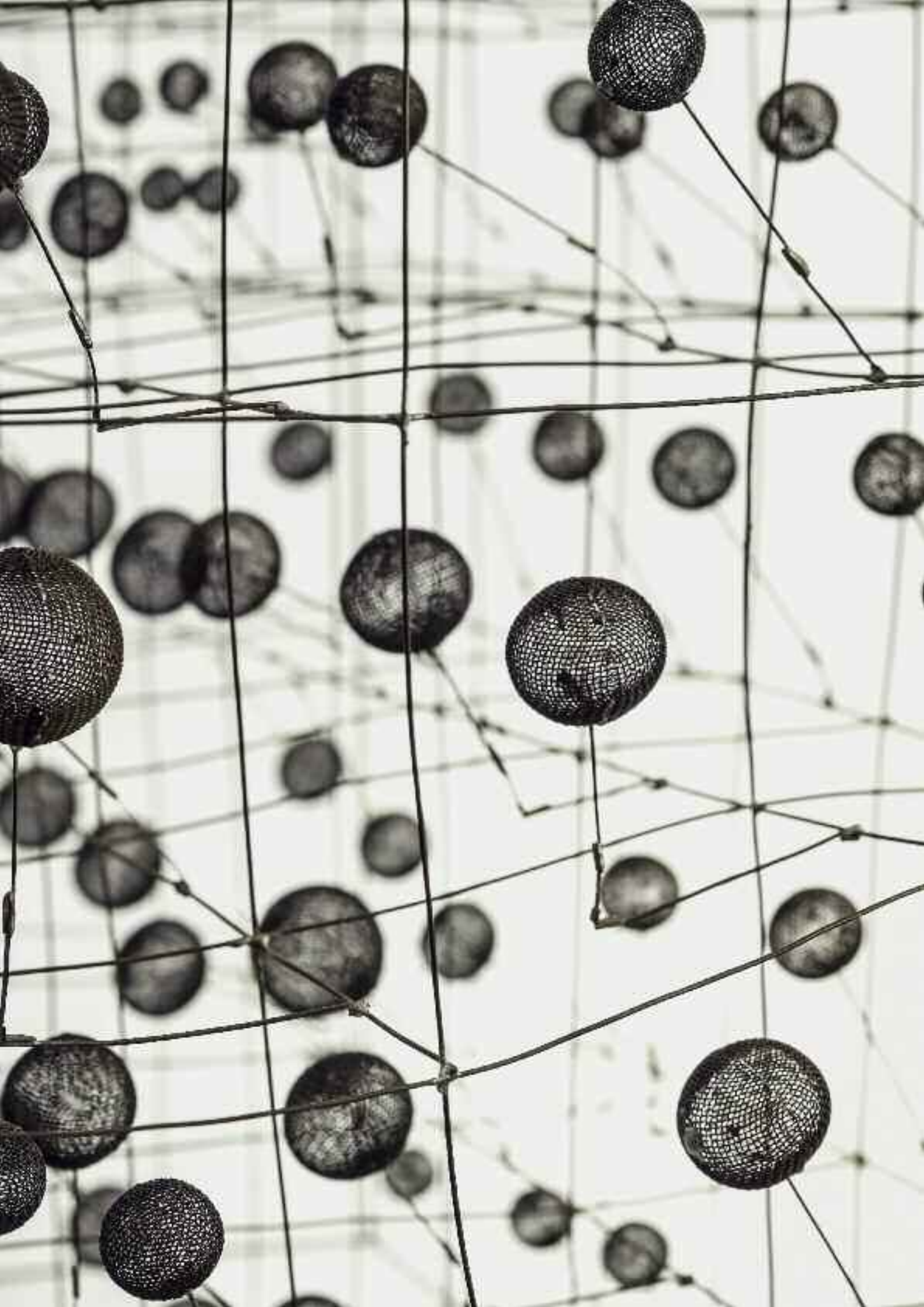
1965/66

Messing und Federstahl
48,5 x 44 x 37 cm

brass and spring steel
19 x 17 3/8 x 14 1/2 in.







„'Raumgrafik' habe ich das mal genannt. Es geht mir immer um die Dreidimensionalität und um den von plastischen Linien durchzogenen und gebauten Raum."

"I once called them 'spatial graphics'. I am always interested in three-dimensionality and the space that is permeated and built by sculptural lines."

EREMIT

1966

Messing und Federstahl, matt schwarz
53 x 41 x 7,5 cm

brass and spring steel, matte black
20 7/8 x 16 1/8 x 3 in.

ARTIKEL IM MAGAZIN 'DER SPIEGEL', 1966
ARTICLE IN THE GERMAN MAGAZINE 'DER SPIEGEL', 1966

Haese

Clocks for the Nobility

He failed as a sculptor, but had successes as a clockmaker: At the end of the year, the Düsseldorf artist Günter Haese (41) exhibited 30 constructions at London's most important gallery, Marlborough Fine Art Limited.

Visitors stood and blew in front of his finely crafted artworks made of clockwork parts, balance wheels, tension springs, wire mesh, and brass wires. Then the two hemispheres of "Flirt" trembled; the wire spheres in "Karawane" began to whirr, and wire balls rolled on the assembly "Nach dem Regen".

Art critics made historical judgements about Haese's works. The "Observer" likened the "tiny elegant microcosms" to the "fragile but precise poetry of Dürer's blades of grass and Klee's etchings". The "New York Times" considered it "possible that Walt Disney played a role in Haese's development".

But Haese trained his talent neither with Dürer nor with Disney. The son of a civil servant from Kiel learned how to use a shovel at the Reich Labor Service, and how to use a chisel in Ewald Mataré's class at the Kunstakademie Düsseldorf (1951-1957).

In 1961 Haese refined his tools. No longer satisfied with conventional painting and sculpting, he found the materials for his montages while taking apart his janitor's broken timepiece.

From then on he used pliers, tweezers and soldering irons to construct art from clockworks, balance wheels (which he purchased in bulk from the Hugo Kern factory in Schramberg), brass mesh (40 marks per square meter), and copper wires.

Haese began with stable figures made of robust chronometer components; later he designed "freer rhythmic and scenic events" (Ulm's museum director Herbert Pee): arrangements of oscillating wire formations, bouncing mesh shapes, mobile mounted balance wheels.

In his basement workshop at the "Düsseldorfer Künstler- und Atelier-Haus" (monthly rent: 25 marks), Haese, who cooks for himself, has created nearly 40 constructions in a ten-hour day (10 a.m. to 8 p.m.) since 1961.

In 1963, his three first works were featured in the Recklinghausen exhibition "Kunstpreis Junger Westen", followed in 1964 by the Museum Ulm, Documenta in Kassel, and the Museum of Modern Art in New York. Dr. Haide Russel, cultural advisor to the New York consulate general, called it "a success unlike any German artist has seen since the first exhibition in New York by Julius Bissier"; Nelson A. Rockefeller purchased "Keine Uhr-Sache", and John D. Rockefeller "Kybele".

"In Germany, I have only the aristocracy", Haese regretted: He sold works to Count Wolff Metternich and a prince of Baden.

The English-dressed Haese (Aquascutum coat) has engaged the Marlborough gallery as his sole agent. A few days after the opening of the Haese exhibition in London, Marlborough stuck a red star under five of the eight constructions for sale. The Tate Gallery in London and sculptor Henry Moore, among others, purchased works ("Nach dem Regen" and "Roi Soleil", respectively) for an average price of 17,000 marks (Marlborough keeps 50 percent).

Despite strong demand ("I could open a factory"), Haese feels no pressure. He still lives in his art student's accommodations with his wife Ursula and son Günter: a two-room apartment at Bruchstraße 22—rent: 62 marks.

Haese has already provided for his future. Although he uses rust-free materials in order to "not have to set up a worldwide repair service", he figures that the materials of his fragile montages will fatigue.

Haese on his repair prospects: "Then later we'll do that".

Künstler Haese
Speere in Messing

KUNST

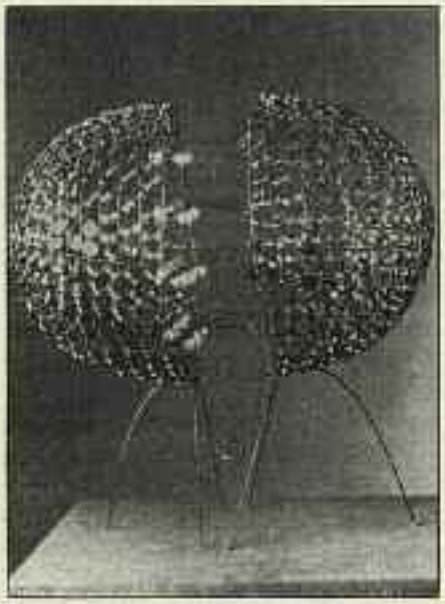
HAESE

Uhren für den Adel

Als Bildhauer schlug er fehl, als Uhr-Macher zeitigte er Erfolge: Zum Jahresende stellte der Düsseldorfer Künstler Günter Haese, 41, in Londons bedeutendster Galerie, der „Marlborough Fine Art Limited", 30 Konstruktionen aus.

Vor seinen feinmechanischen Kunstarbeiten aus Uhr-Innereien, Unruhen, Zugfedern, Drahtgeflecht und Messingdrähten standen Marlborough-Besucher und blieben. Dann zitterten die beiden Halbkugeln des „Flirts", in Unruhen ruhende Draht-Speere der „Karawane" begannen zu schwirren, und Drahtbälle rollten auf der Montage „Nach dem Regen".

Die Kunstkritik urteilte über Haeses Uhr-Teile historisch. Der „Observer" verglich die „winzigen eleganten Mikrokosmen" mit der „zerbrechlichen, aber präzisen Poesie von Dürers Grashalmen und Klees Radierungen". Die „New York Times" hielt für „möglich, daß Walt Disney in Haeses Entwicklung eine Rolle gespielt hat".



Haese-Montage „Flirt"
Kugeln in Kupfer

Doch weder an Dürer noch an Disney schulte Haese sein Talent. Der Kieler Beamten-Sohn lernte beim Reichsarbeitsdienst den Umgang mit der Schaufel, auf der Kunstakademie Düsseldorf bei Ewald Mataré den Umgang mit dem Meißel (1951 bis 1957).

1961 verfeinerte Haese sein Werkzeug. Als ihn konventionelles Malen und Bildhauern nicht mehr befriedigten, fand er beim Ausschlachten des zerbrochenen Zeitmessers seines Hausmeisters das Material für seine Montagen.

Fortan konstruierte er mit Zange, Pinzette und Lötkolben Kunst aus Uhr-Getrieben, Unruhen (en gros bezogen von der Fabrik Hugo Kern in Schramberg), Messing-Gaze (pro Quadratmeter zu 40 Mark) und Kupferdrähten.

Haese begann mit stabilen Figuren aus kräftiger Chronometer-Ware, später entwarf er „freiere rhythmische und szenische Ereignisse" (Ulms Museumsleiter Herbert Pee): Arrangements aus pendelnden Draht-Gebilden, wippenden Gaze-Formen, mobil-montierten Unruhen.

In seiner Keller-Werkstatt im „Düsseldorfer Künstler- und Atelier-Haus" (Monatsmiete 35 Mark) schuftet Selbstverpfleger Haese in einem Zehn-Stunden-Tag (10 bis 20 Uhr) seit 1961 fast 40 Konstruktionen.

Seine drei Erstlinge nahm 1963 die Recklinghausener Ausstellung „Kunstpreis Junger Westen" an, es folgten 1964 das Museum Ulm, die Kasseler Documenta, das Museum of Modern Art in New York. Dr. Heide Russel, Kulturreferentin des New Yorker Generalkonsulats, registrierte „einen Erfolg, wie ihn ein deutscher Künstler seit der ersten Ausstellung von Julius Bissier in New York nicht mehr erlebt hat"; Nelson A. Rockefeller erstand „Keine Uhr-Sache", John D. Rockefeller „Kybele".

„In Deutschland habe ich nur den Hochadel", bedauert Haese: Er verkaufte an einen Grafen Wolff Metternich und einen Prinzen von Baden.

Als einzigen Agenten beschäftigt der englisch gekleidete Haese (Aquascutum-Mantel) die Marlborough-Galerie. Wenige Tage nach der Eröffnung der Londoner Haese-Ausstellung klebte Marlborough unter fünf der acht verkäuflichen Konstruktionen einen roten Stern. Zum Durchschnittspreis von 17 000 Mark (50 Prozent behält Marlborough) kauften unter anderen die Londoner Tate Gallery („Nach dem Regen") und Bildhauer Henry Moore („Ros Solesi").

Trotz starker Nachfrage („Ich könnte eine Fabrik aufmachen") läßt sich Haese nicht drängen. Mit Frau Ursula und Sohn Günter bewohnt er noch immer seine vormalige Kunststudenten-Bude: eine Zwei-Zimmer-Wohnung in der Brunnenstraße 32 — Miete 62 Mark.

Für seine Zukunft hat Haese schon gesorgt. Obwohl er nichtrostendes Material verwendet, um „nicht einen weltweiten Reparaturdienst einrichten zu müssen", rechnet er mit der Materialermüdung seiner zerbrechlichen Montagen.

Haese über seine Reparatur-Aussichten: „Dann machen wir eben später mal das."

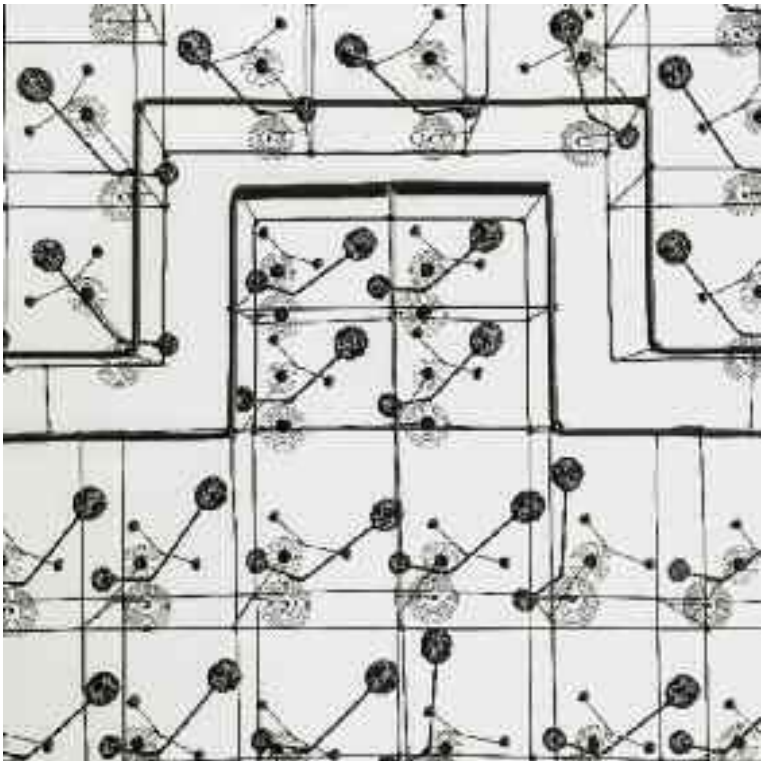
„Mir geht es nicht um Volumina oder um Masse,
sondern um das Ausbalancieren von Schwere und Leichtigkeit,
von Verdichtung und Durchlässigkeit der Materialien. Es ist der Versuch,
zeichnerische Momente in den Raum zu übersetzen."

"I am not interested in volumes or mass,
but in balancing weight and lightness, density and permeability of materials.
It is the attempt to translate graphic moments into space."

NACH DEM REGEN III

1968

Messing und Phosphorbronze	brass and phosphorous bronze
24,5 x 37 x 32 cm	9 5/8 x 14 1/2 x 12 5/8 in.



„Ich suche Stabilität nicht in der Masse,
sondern an der Grenze zur Labilität."

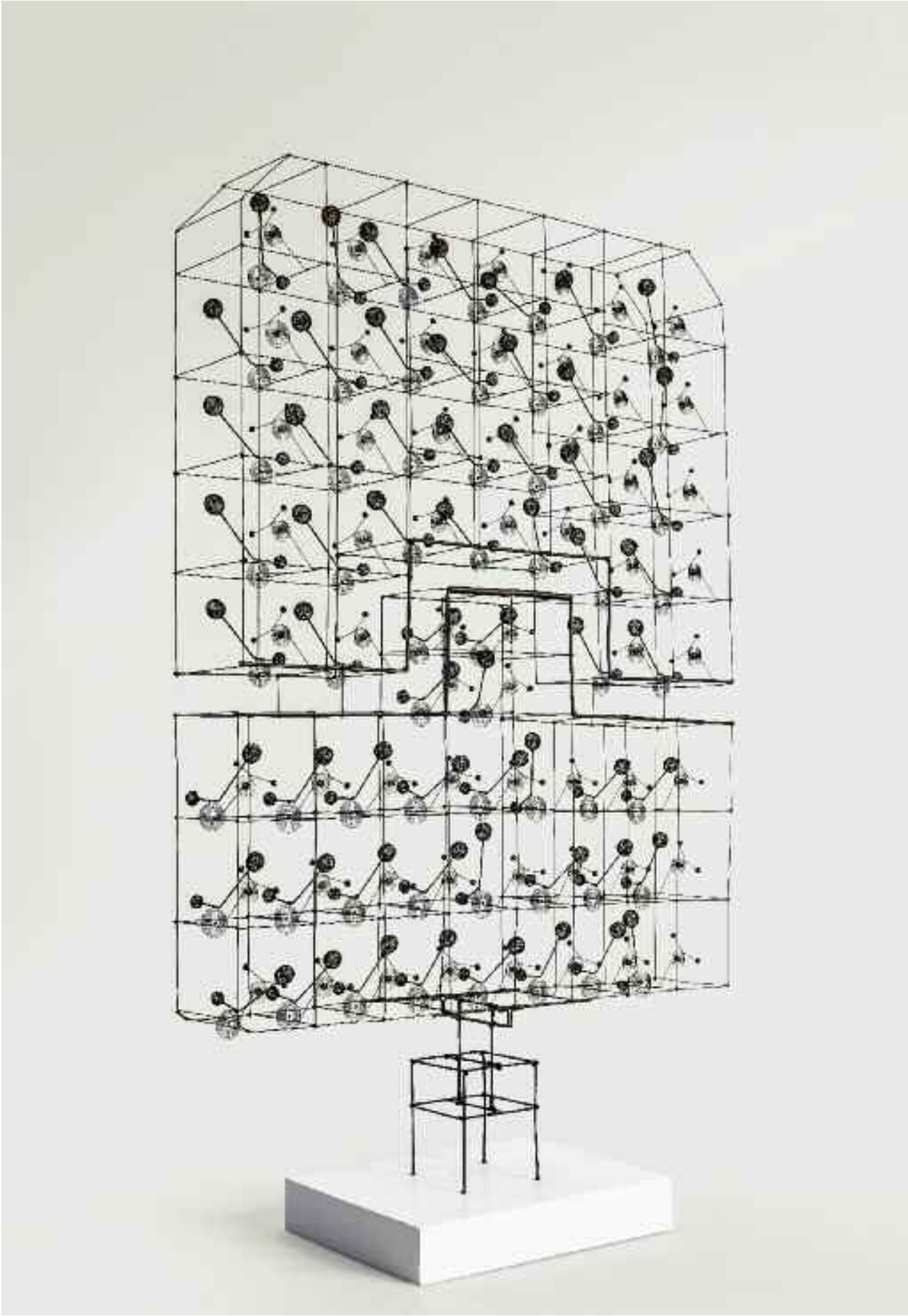
"I seek stability not in mass,
but at the limit of instability."

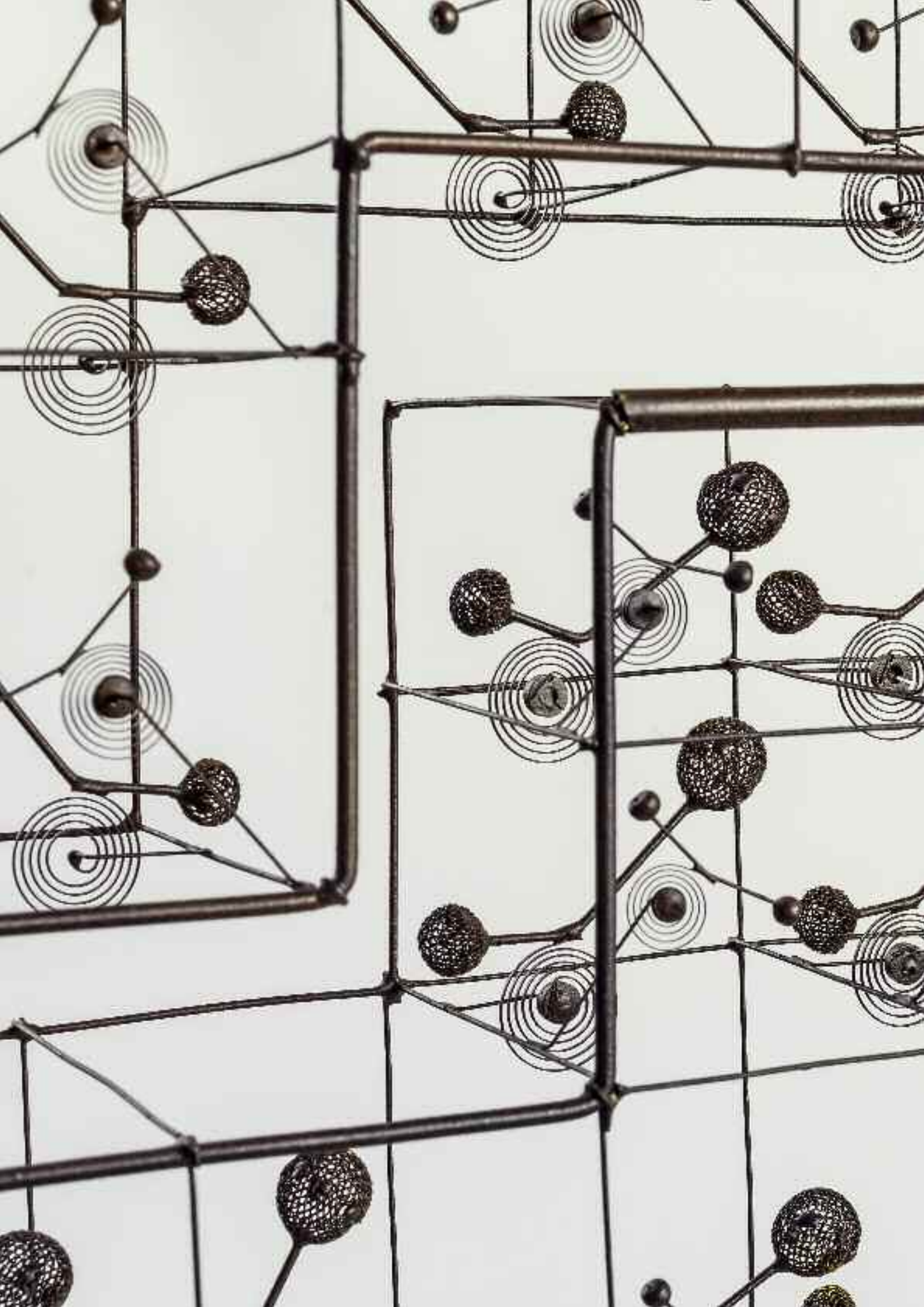
KONVENT

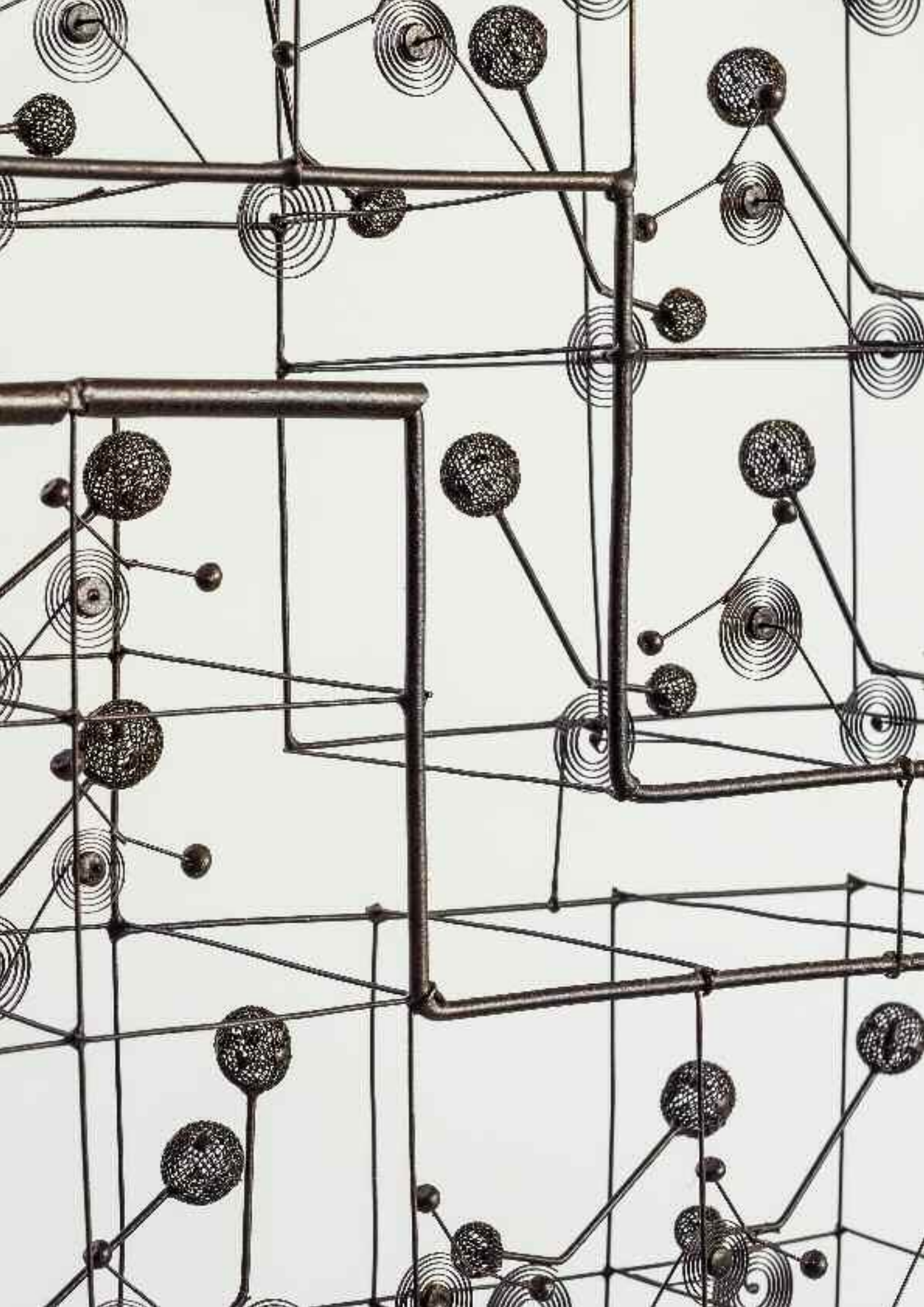
1977

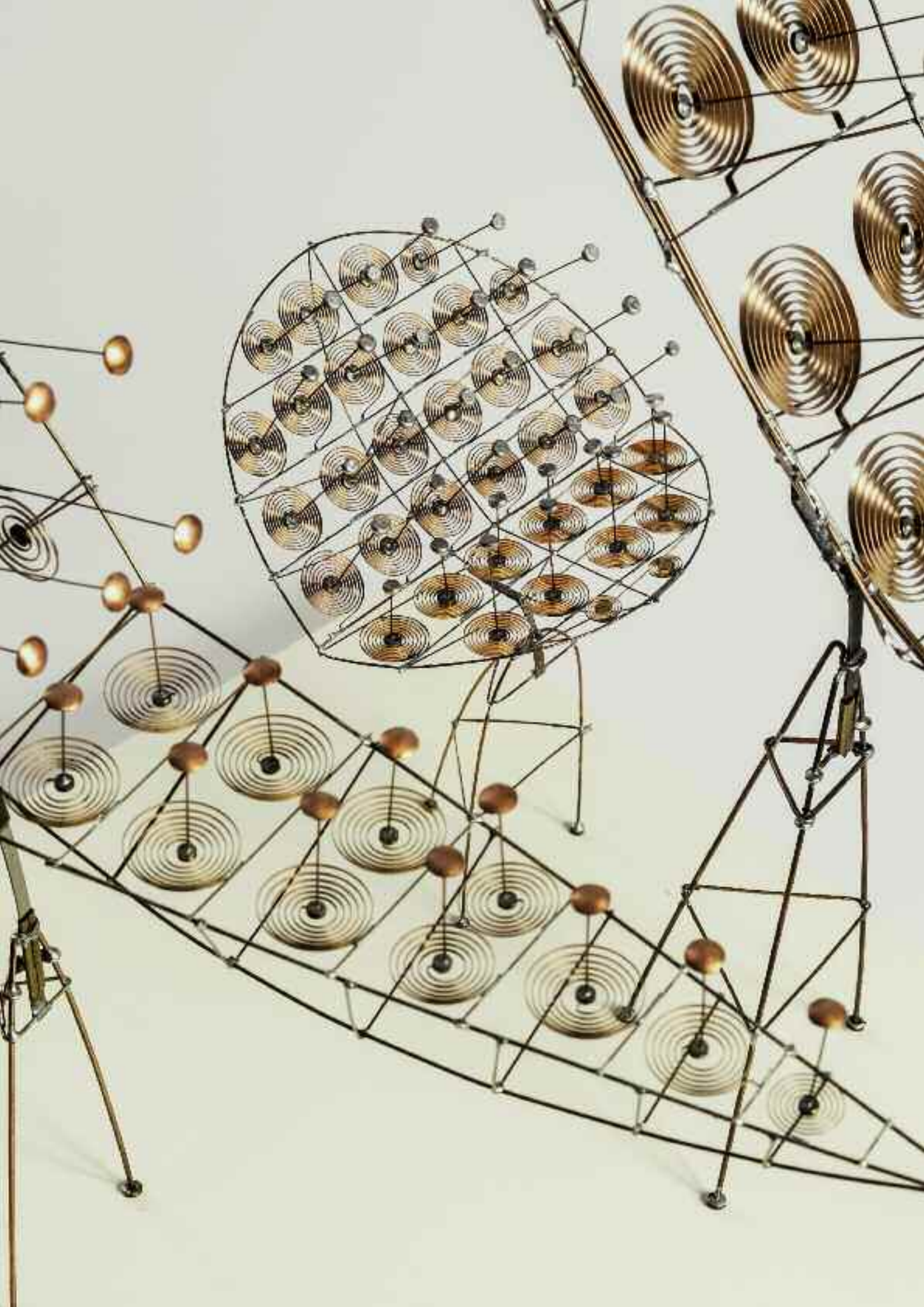
Messing, Phosphorbronze
und dunkelbrauner Mattlack
51 x 32,5 x 6,5 cm

brass, phosphorous bronze
and dark brown matte varnish
20 x 12 ¾ x 2 ½ in.









GÜNTER HAESE IN DER KESTNER-GESELLSCHAFT HANNOVER, 1979

HANS VAN DER GRINTEN

Beitrag für den Katalog zur Ausstellung 'Mataré und seine Schüler – Beuys, Haese, Heerich, Meistermann'

Beim Beginn seines Akademiestudiums hatte er gemeint, wohlvorbereitet zu sein auf die Malerei. Doch schon nach wenigen Monaten zog es ihn in den kleineren Schülerkreis Ewald Matarés, der 1950 die mühevollen Jahre der Anlaufzeit nach dem Kriege hinter sich gelassen hatte. Mataré nahm die sorgfältigen, so ganz und gar unmodernen Naturstudien ernst, die ihm Haese vorlegte. Er erließ ihm manches aus der mühevollen Grundausbildung, was allerdings auch zur Folge hatte, dass er nicht in dem Maße in manche Gemeinschaftsaufgaben seiner Mitschüler hineingezogen wurde, wie es vorher der Fall gewesen war. Als Haese nach sechs Schülerjahren und zwei Jahren in einem der Meisterschülerateliers die Akademie verließ, arbeitete er selbständig als Bildhauer mit den Erfahrungen, die ihm die Beteiligung an vielen Projekten seines Lehrers verschafft hatten. Es stellte sich aber keine innere Identifikation mit dieser Arbeit, die meist auf dem Gebiet der architekturgebundenen Plastik auszuführen war, ein.

Haese hatte, wie nahezu alle Schüler Matarés, sich mit dem Holzschnitt befasst und eine Reihe von einfachen landschaftlichen Gliederungen geschaffen, die sich aus parallelen Feldern mit eingefügten dunklen Körpern aufbauten. Von der spröden Materie des Holzes ging er dann dazu über, gravierte und strukturierte Gipsplatten als Druckstöcke zu verwenden, zuweilen auch aus verschiedenartig bearbeiteten Plattendetails Druckstöcke zusammenzusetzen. Das graphische Resultat in seiner experimentellen Einfachheit läßt bei aller festen Geschlossenheit des Druckbildes eine erste Ahnung entstehen von der in ihm angelegten Vorstellung von Plastik.

Die bedächtige, selbstkritische Arbeitsweise Haeses führt im Zuge der meist nur einmal abgezogenen Gipsschnitte des Jahres 1959 ein Jahr später zu einer Reihe von Monotypien, die, zeitlich gesehen, den Zwischenraum bis zur Entstehung des ersten freistehenden Objektes ausfüllen. Es sind Glasplattenmonotypien, auf deren Grund

GÜNTER HAESE AT THE KESTNER-GESELLSCHAFT HANNOVER, 1979

HANS VAN DER GRINTEN

Essay for the catalogue of the exhibition 'Mataré and his students – Beuys, Haese, Heerich, Meistermann'

At the beginning of his studies at the academy, he thought he was well prepared for painting. But after only a few months he joined the small circle of students of Ewald Mataré, who in 1950 had left behind the arduous years of his early career after the war. Mataré took seriously the careful, old-fashioned nature studies that Haese presented to him. He excused him from much from the painstaking basic training, though this also meant that he did not take part in some of his classmates' joint activities to the extent that had been the case before. When Haese left the academy after six years of school and two years in one of the master class student studios, he worked independently as a sculptor with the experience that he had gained by participating in many of his teacher's projects. However, he was unable to find an inner identification with this work, which was mostly in the area of architectural sculpture.

Haese, like almost all of Mataré's students, had studied woodcuts and created a series of simple landscape compositions featuring parallel fields with dark bodies inserted into them. From the brittle material of the wood, he then went on to use engraved and textured plasterboard as printing blocks, and sometimes produced printing blocks composed of details created using various techniques. The experimental simplicity of the graphic result, despite the decided uniformity of the printed image, offers a first premonition of the concept of sculpture that it contained.

One year later, having produced plasterboard prints in 1959, most of which were only printed once, Haese's thoughtful, self-critical working method led to a series of monotypes that filled in the period until he created his first freestanding object. They are glass-plate monotypes, which formed the basis for much of the material of his later work in an open, handwritten form: spirals, grids, woven patterns, gears. The arrangement of these elements on the surface also points to the stands of his future sculptures.

sehr vieles von seinem späteren Arbeitsmaterial in offener, handschriftlich eingebundener Form erscheint: Spiralen, Gitter, Gewebe, Zahnräder. Auch die Anordnung dieses Versatzstückes auf der Fläche weist auf das Standmotiv der zukünftigen Gebilde voraus.

Zur Preisfrage 'Junger Westen' des Jahres 1963 in der Recklinghausener Kunsthalle sandte er dann die ersten, für unser an die Vielzahl des seither Geschaffenen gewöhntes Auge, relativ schlichten Skulpturen, bei denen das handfeste gelötete Gehäuse aus kräftigem Messingdraht das Stützelement bildet, in dessen Innenraum sich die fragilen, feinmechanischen Fundstücke gewissermaßen abgeschirmt aufhalten. Überraschend schnell – innerhalb von zwei Jahren – bildet sich dann das große Vokabular heraus, mit dem Haese seither operiert.

Wenn es eine nachweisbare Weiterentwicklung gibt, so ist es ein verändertes Verhältnis des Standmotivs zum aufruhenden Körper der Haeseschen Plastiken. Die Fußzone ist nunmehr zart, nur gerade so kräftig, dass sie den mehr schwebenden als ruhenden Leib trägt. Auch werden die Spiralfedern, die zuerst fast prätentiös in den von Stäben gerahmten Raumzellen angebracht waren, später zu einem seriellen Element, das fast ornamental in Raumgitter eingesetzt oder zwischen dreidimensionale Kleinformen als flache Scheibe gefügt ist. Die wesentlichen Elemente des erweiterten Vokabulars sind nächst dem Stützsystem aus gelötetem Messingdraht Federn in vielen Größen mit vielen verschiedenen Windungen und Bandstärken. Hinzu kommt Metallgaze, die einmal durch ihre Lichtdurchlässigkeit, zum anderen durch ihre Formbarkeit durchaus im Sinne der klassischen Dreidimensionalität für Haese unerschöpfliche Möglichkeiten bietet. Sie vor allem versetzt ihn in die Lage, plastisch zu arbeiten und über das reine Reizspektrum seiner Arbeiten hinweg in aller Intimität monumentale Lösungen im kleinen Format zu finden.

Eine Reihe von Formen kehrt wieder in den vielfältigsten Kombinationen: aus zwei Hälften zusammengelötete Kugeln, Halbkugeln, die bis zu Eiform ausgezogen sind, schlanke, aus Gewebe gelötete Zylinder und aus Messingstäben geformte kubische Körper aller Art, die straff mit Metallgewebe überzogen sind. Natürlich gewinnt so die Gaze meist eine kühle, stereometrisch erscheinende Körperlichkeit, aber in manchen Werkstücken strömt sie in Umriß und Wölbung eine organische Wärme aus. Eine natürliche Patinierung in stumpfem Graubraun vermag den Eindruck des Organhaften noch zu verstärken.

Wer den Eindruck sich vergegenwärtigt, den die drei zarten Gebilde Haeses auf der documenta III 1964 in der Fülle des Gezeigten machten, und zugleich bedenkt, dass seither 15 Arbeitsjahre vergangen sind, in denen Haese das damals eben betretene Arbeitsfeld mit Konzentration und Beharrlichkeit weiter beschritten und

For the 'Junger Westen' prize in 1963 at the Kunsthalle Recklinghausen, he sent his first, relatively simple sculptures in comparison to his many later ones, in which the solidly soldered casing made of strong brass wire forms the supporting element, and in whose interior the fragile, precisely crafted found items seem to be shielded. Surprisingly quickly—within two years—Haese then developed the large vocabulary with which he operated ever since.

If there is a demonstrable progression, then it is an altered proportion of the stand to the resting body in Haese's sculptures. The area around the base became delicate, but just strong enough to bear the body above, which seems to float rather than rest. The springs, which were at first almost pretentiously mounted in the cells framed by bars, later became a serial element that is used almost ornamentally in lattices or is inserted between three-dimensional miniature forms as a flat disc. In addition to the supporting system of soldered brass wire, the essential elements of the expanded vocabulary include springs in many sizes with many different spirals and thicknesses. Then there is the metal mesh, which, due to its translucency as well as its malleability in the sense of classic three-dimensionality, offered Haese limitless possibilities. Above all, it allowed him to work sculpturally and, while remaining intimate, to find monumental solutions in a small format beyond the pure spectrum of stimuli in his works.

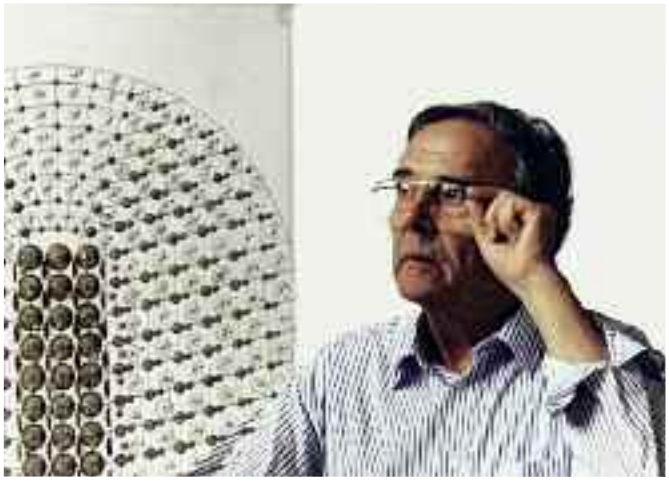
A number of shapes recur in a variety of combinations: spheres soldered together out of two halves, hemispheres drawn into ovoid shapes, slender cylinders soldered out of woven materials, and cubic bodies of all sorts formed out of brass rods, tightly covered with metal mesh. Of course, this usually lends the mesh a cool, stereometric-seeming corporeality, but in some pieces it exudes an organic warmth in its outline and curvature. A natural patination in dull greyish brown further underscores the impression of the organic.

Thinking back on the impression made by Haese's three delicate sculptures at documenta III in 1964 in the context of all the exhibited works, while simultaneously considering that since then 15 years of work had passed in which Haese continued in his field with concentration and perseverance, an exceptional quality becomes apparent: the ability to turn an interesting idea into a life's work. In this long process, there is no tired routine or quick effortlessness. The self-control of the author of the many objects also does not follow the usual path from the simple to the complicated or the no less common one from the open to the systematic. Even a third, which leads from the small to the enormous, is avoided as much as possible. Haese strictly rejected the easy possibility of presenting one of his sculptures in public in truly monumental proportions. Throughout his work, he tested possible dimensions with each piece. Only a few times did he

bestellt hat, wird einer exzeptionellen Qualität Haeses inne: der Fähigkeit, aus einem interessanten Einfall ein Lebenswerk erwachsen zu lassen. In diesem langen Prozeß gibt es nicht die ermüdete Routine oder die rasche Lässigkeit. Die Selbstkontrolle des Autors der vielen Objekte beschreitet auch nicht den gängigen Weg vom Einfachen zum Komplizierten oder den nicht weniger gebräuchlichen vom Offenen zum Systematischen. Auch ein dritter, der vom Kleinen zum Riesigen führt, ist tunlichst vermieden. Die sich leicht eröffnende Möglichkeit, eine seiner Plastiken in wirklich monumentalen Maßen öffentlich plaziert zu sehen, weist Haese strikt ab. Während seiner ganzen Arbeit hat er von Werkstück zu Werkstück mögliche Dimensionen erprobt. Einige wenige Male ist es zu maximalen Höhen von wenig mehr als zwei Metern gekommen, doch scheinen gerade in diesen großen Stücken Volumen und Dichte so weit wie möglich zurückgenommen. Es sind sparsam besetzte, grazile Stelen, deren Formwert eigentlich mehr im Kontrast zu dichten, kleinen Objekten hervortritt als in der isolierten Betrachtung.

Verschiedene Grundmuster des Arbeitens durchdringen sich im übrigen im Zuge des Arbeitsprozesses: einfache Anlage und komplizierte Ausstattung, kleine Dimension und dichte Detaillierung, große Abmessung und sparsame Besetzung, geschlossener Umriß und offene, organhafte Füllung, aber die Komponenten sind teilweise austauschbar und die Dosierung der eingesetzten Mittel ist überaus variabel.

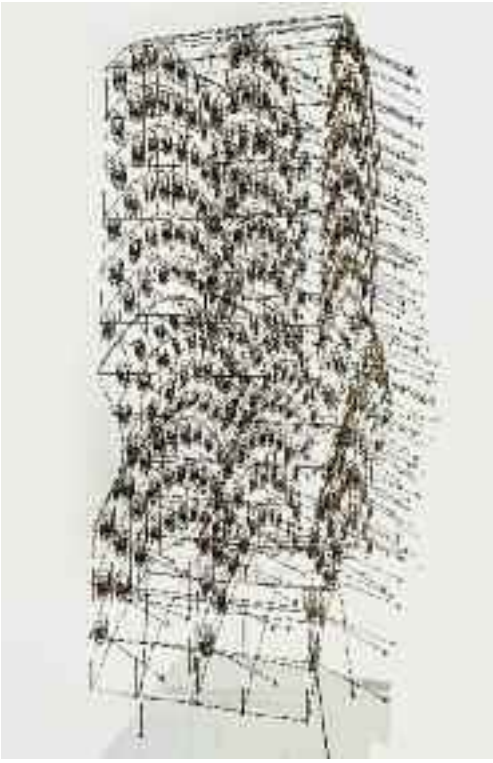
Es gibt für Haese ein weit auszuschreitendes Feld der Möglichkeit des Variierens innerhalb der gewählten Grenzen. Die Breite des formalen Instrumentariums zwischen offener, organhafter Form und ausgefeiltem, kristallinen Ebenmaß eröffnet weite Perspektiven, vor allem, wenn man Günter Haeses sorgsame, aber ganz unvirtuose Arbeitsweise, seine kritische Selbstkontrolle in den Stadien der Entstehung bedenkt. Seine Werkstatt breitet auf vielen kleineren Flächen Rohstoffe und Halbzeuge zu seinen Arbeiten aus, zwischen denen die in kleinen Schritten entstehenden Werkstücke stehen, denen die künftigen Glieder buchstäblich aus dem sie umgebenden Material quentchenweise zuwachsen. Mehr als früher treten bizarre Erfindungen im Kontur zurück gegenüber ruhig zusammenfassenden Grundformen wie Kreis, Bogen, Rechteck. In ihnen wird das fragile, mobile Innere ebenfalls in zusammenfassender, rhythmisch bewegter Weise dicht und kleinteilig angeordnet. Ganze Arsenale von eingelagerten Elementen entfalten ein auf den ersten Blick gleiches, bei näherem Studium verschiedenartiges, aber vergesellschaftetes Leben. Ein besonderes Ausdrucksfeld entwickelt das zu räumlichen Gebilden umgeformte Metallgewebe, das sich als Träger mannigfacher, plastischer Wertigkeiten zeigt. Hinzu kommt die je nach Volumen, Maschendichte, Blickwinkel fortwährend wechselnde Diaphanie, wobei flächige und gewölbte Elemente kombiniert auch ohne Bewegung nahezu die Sinnlichkeit von Lebewesen suggerieren.



achieve maximum heights of just over two meters, but in these large pieces volume and density seem to be reduced as much as possible. They are sparsely structured, graceful columns whose formal value actually stands out more in contrast to dense, small objects than when viewed on their own.

Furthermore, various basic patterns of working overlap in the course of the working process: simple structure and complicated contents, small scale and dense detailing, large scale and sparse contents, closed outline and open, organic filling—but the components are partly interchangeable and the quantity of the materials used is extremely variable.

For Haese, there was a wide range of possibilities for variation within his chosen limits. The breadth of the formal instrumentation between open, organic form and sophisticated, crystalline symmetry opened broad perspectives, especially considering Haese's careful but quite un-virtuoso working method and his critical self-control in the initial stages of creating his works. Raw materials and half-finished works were spread across many smaller surfaces of his workshop, between which he created his pieces in small steps, from which the future elements gradually grew out of the material surrounding them. More than in the past, bizarre inventions in the contours receded in favor of delicately connected basic shapes such as circles, arcs, and rectangles. In them, the fragile, mobile interior is also arranged densely and composed of small elements in a summary, rhythmically dynamic manner. Whole arsenals of embedded elements reveal a life that at first glance appeared the same, but on closer examination was varied but connected. A special field of expression that developed was the woven metal, transformed into spatial formations, which presents itself as a bearer of manifold sculptural values. Furthermore, there is the ever-changing diaphany, depending on the volume, mesh density, and perspective, which causes flat and curved elements in combination to almost suggest the sensuality of living beings, even without movement.

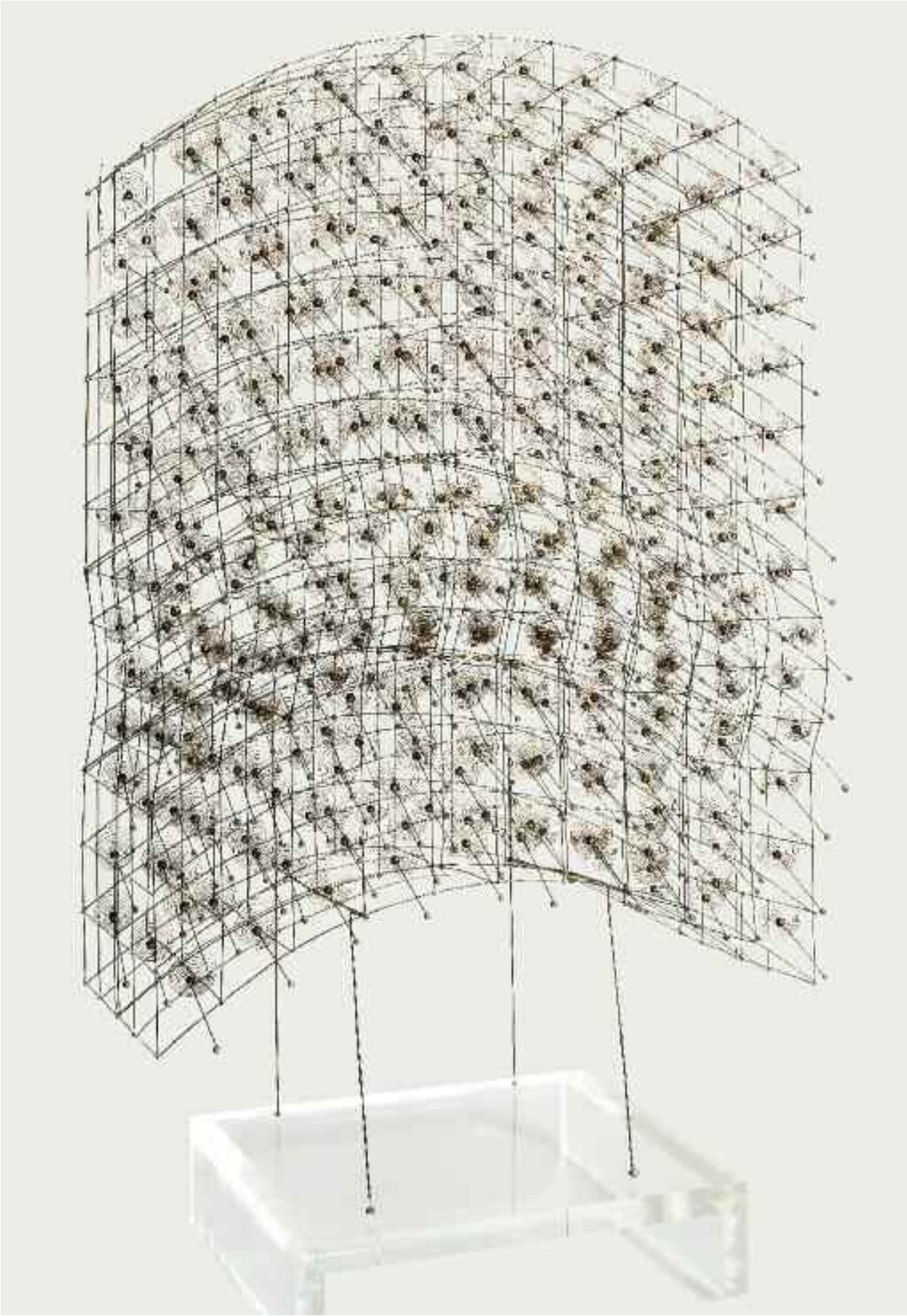


BOREAS

1980

Messing und Phosphorbronze
49 x 30 x 18 cm

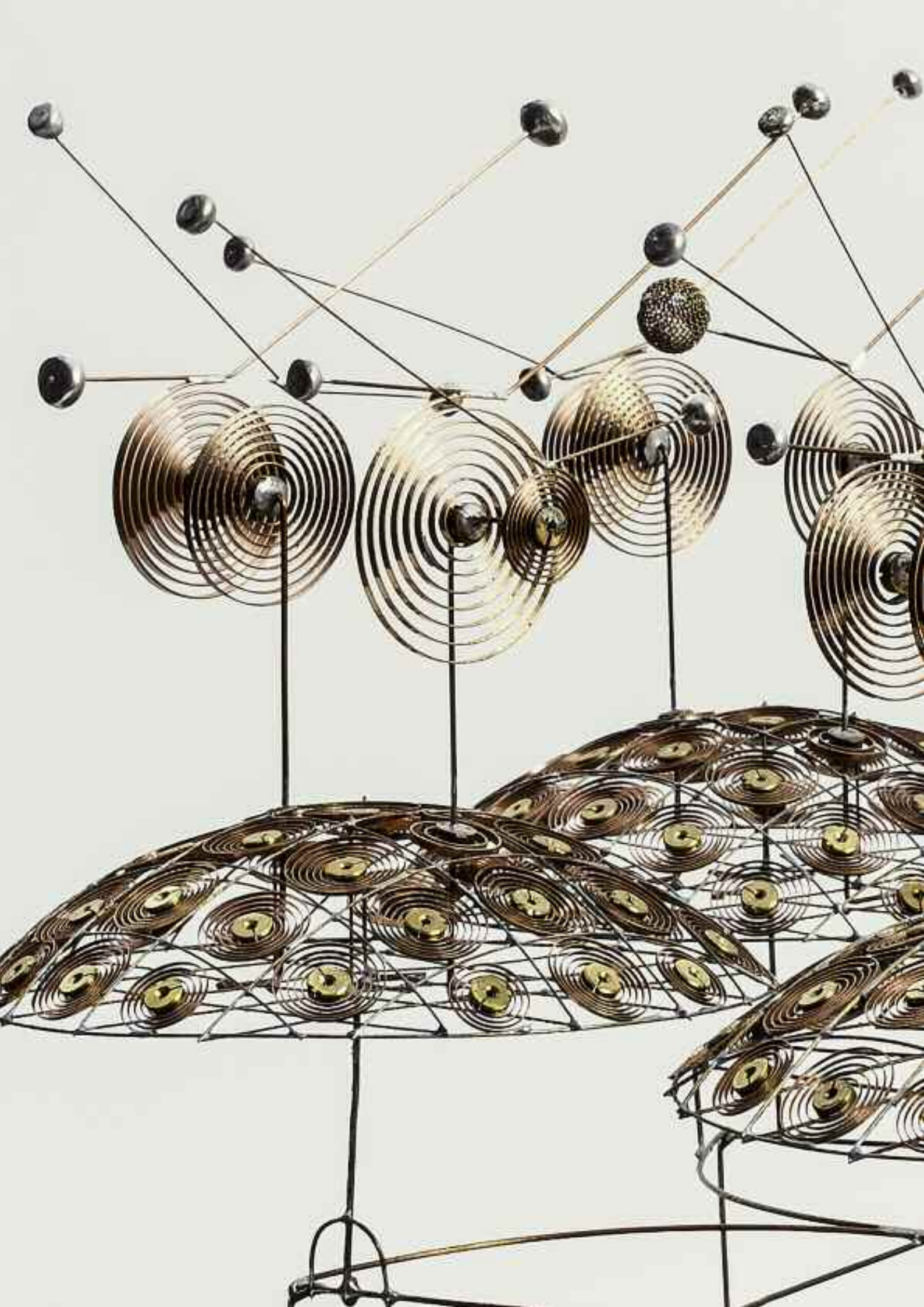
brass and phosphorous bronze
19 ¼ x 11 ¾ x 7 in.

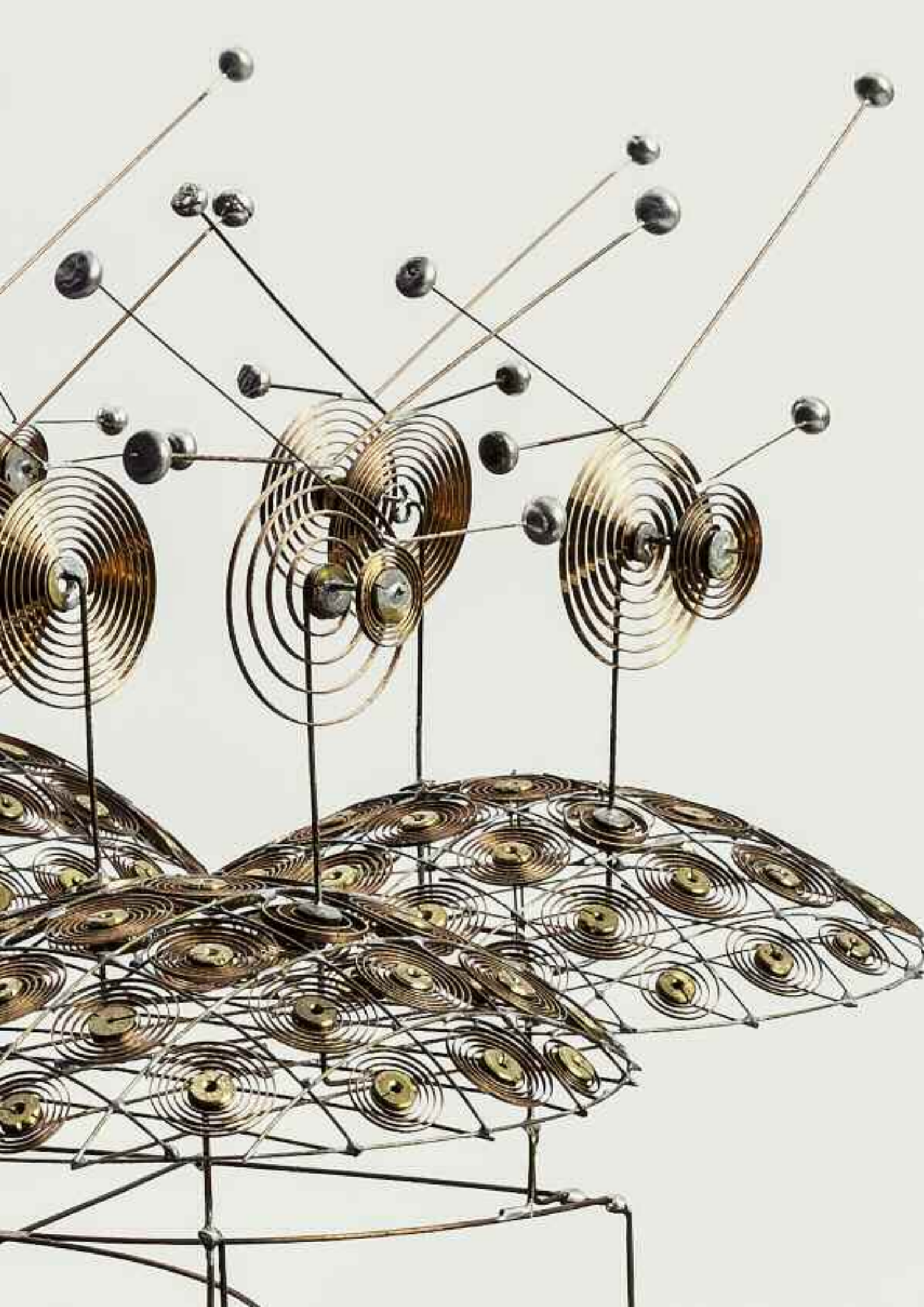


TAGETES

1983

Messing und Phosphorbronze	brass and phosphorous bronze
17 x 19 x 18 cm	6 ¾ x 7 ½ x 7 in.



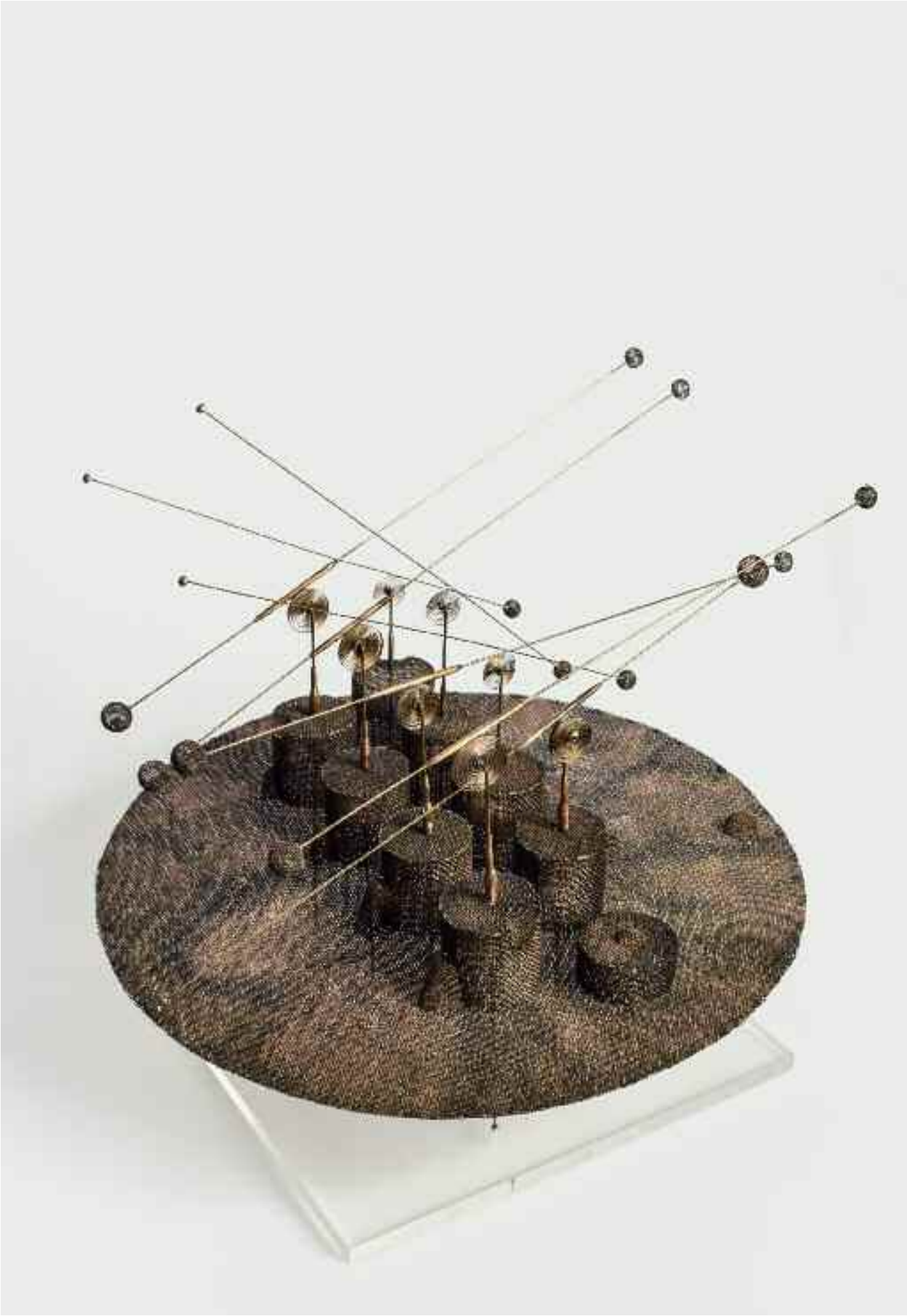


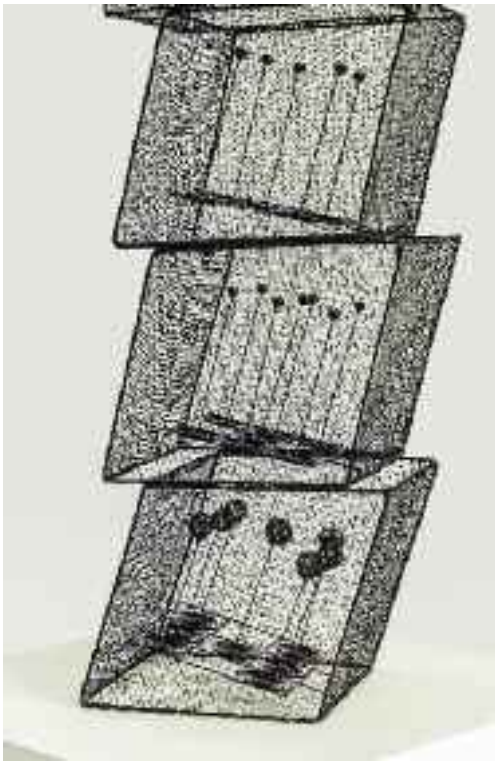
VOR BAKU

1984

Messing und Phosphorbronze
27 x 37 x 33 cm

brass and phosphorous bronze
10 5/8 x 14 1/2 x 13 in.



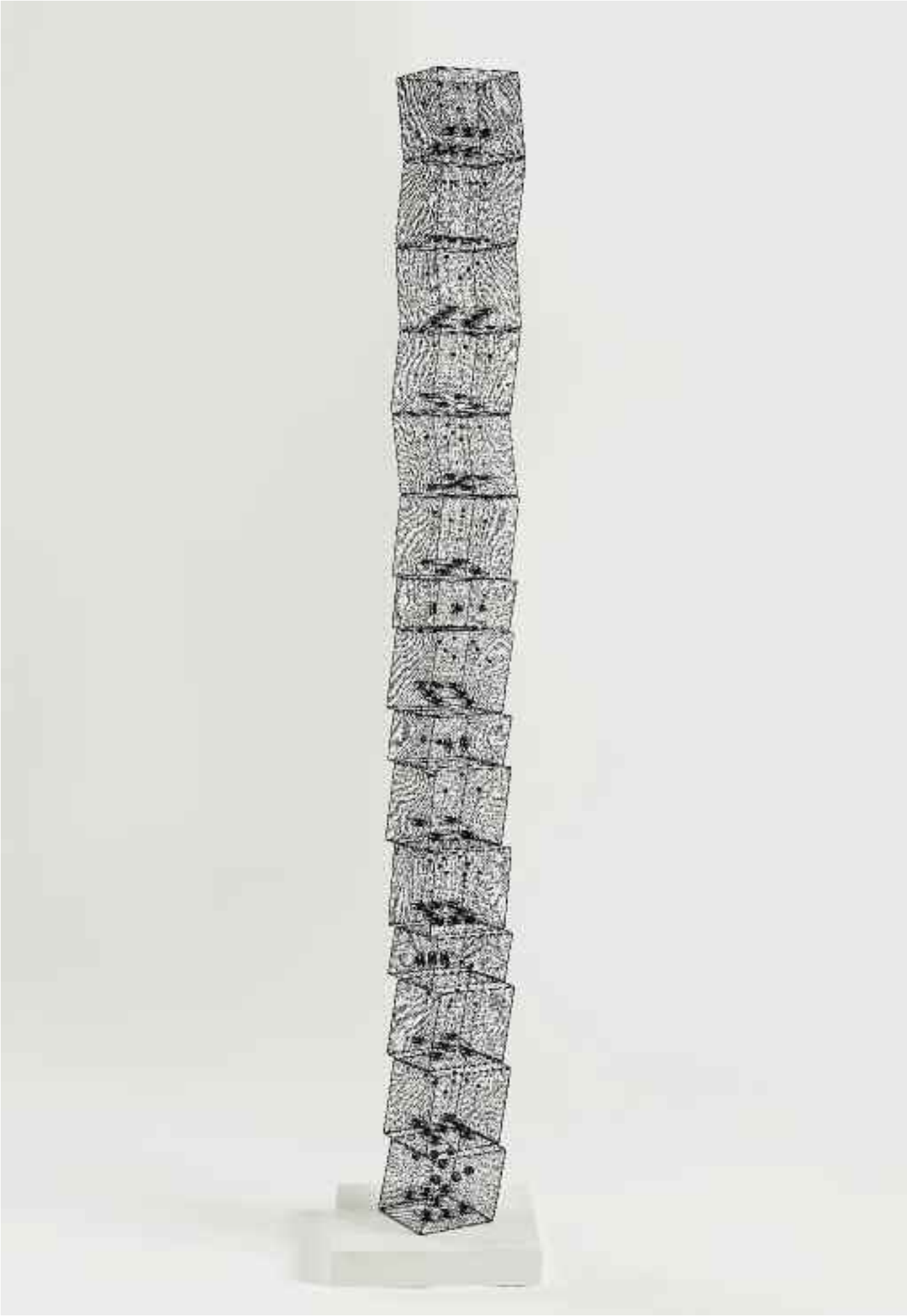


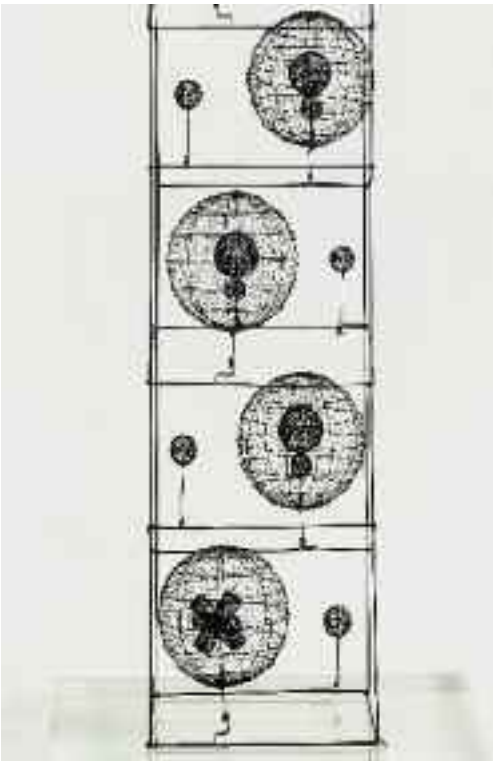
STELE II

1985

Messing, Phosphorbronze und Mattlack
89 x 6,5 x 7 cm

brass, phosphorous bronze and matte varnish
35 x 2 ½ x 2 ¾ in.



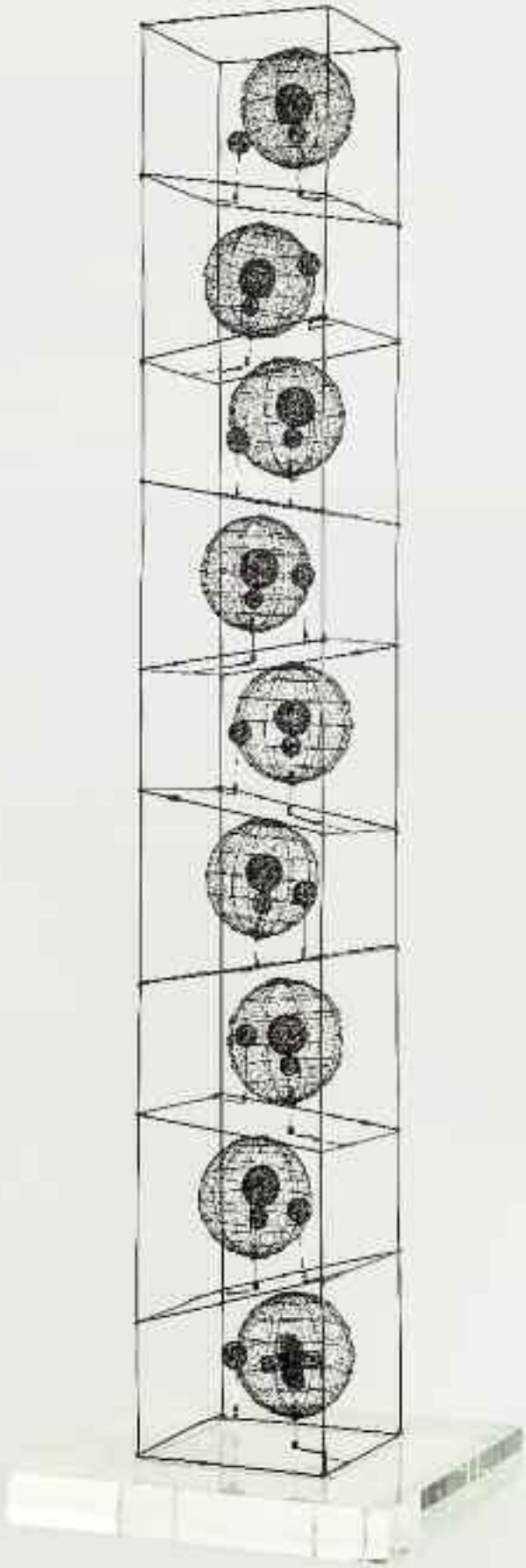


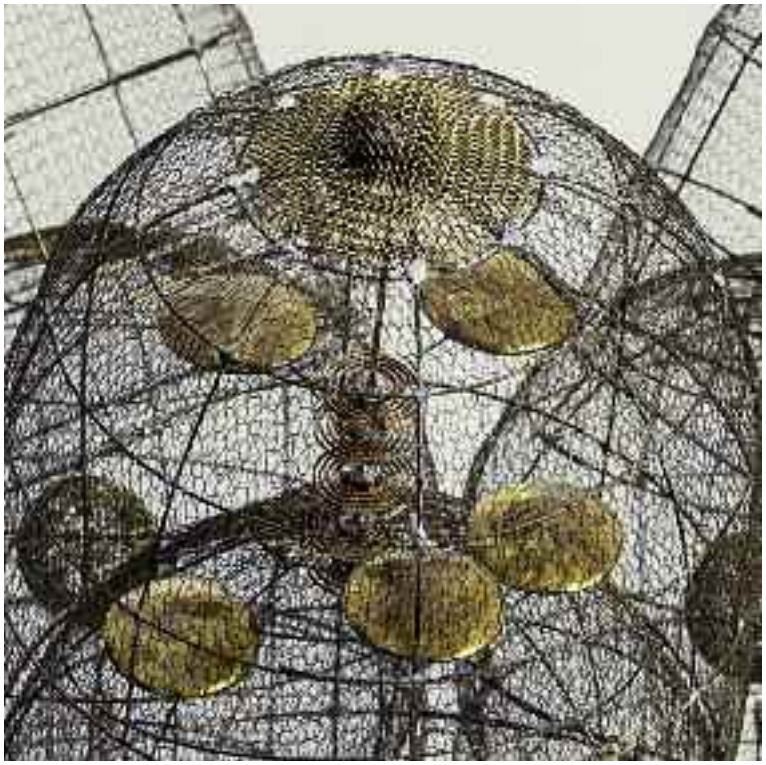
CAMPANILE

1986

Messing und Mattlack
72,5 x 10 x 10 cm

brass and matte varnish
28 ½ x 4 x 4 in.





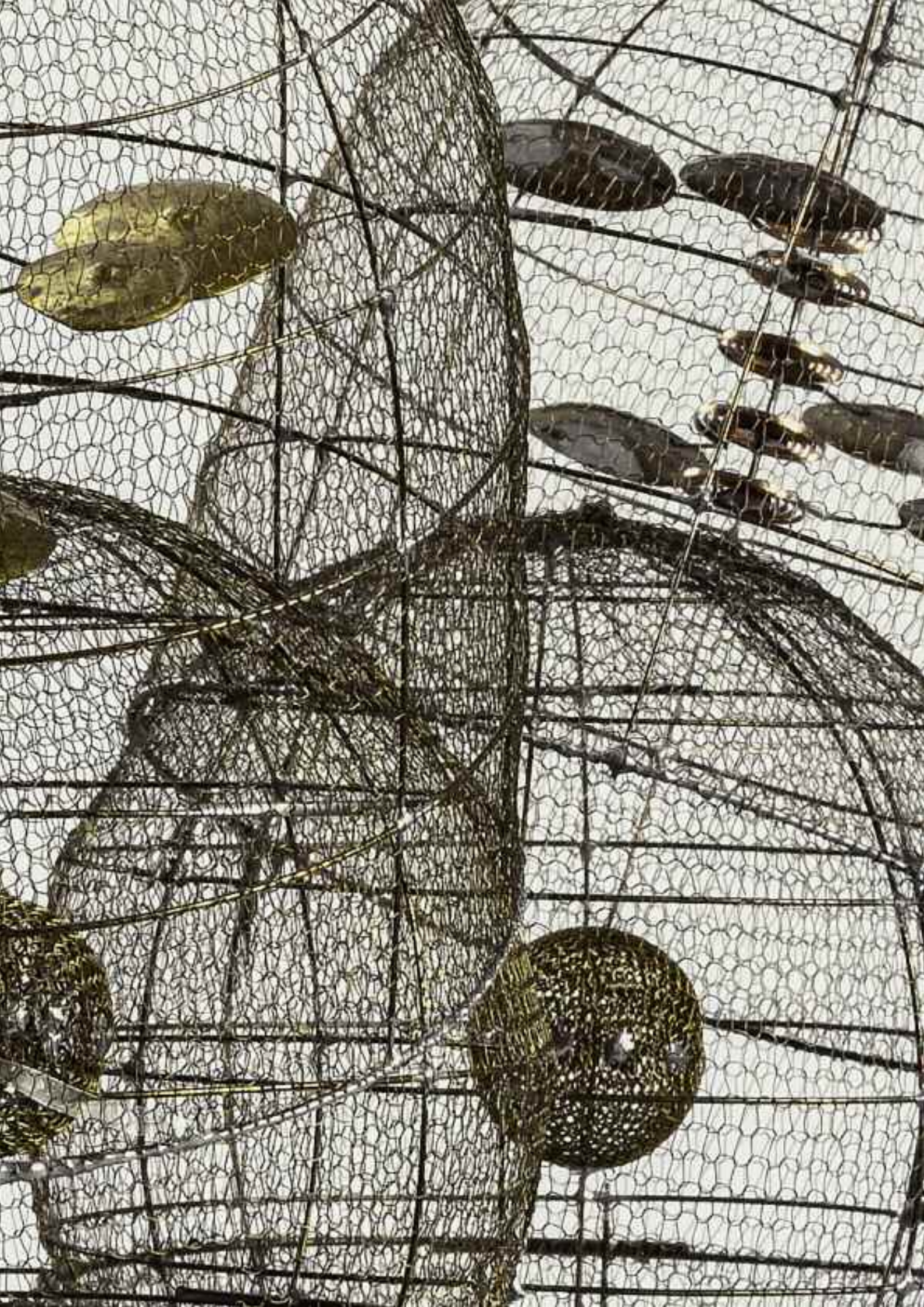
„Ich arbeite mit leichtem und empfindlichem Material.
Es ist erforderlich, dies Material einem strengen formalen
Prinzip unterzuordnen, dem Gesetz der Stereometrie.
Im übrigen sind die Sachen stabiler als sie aussehen."

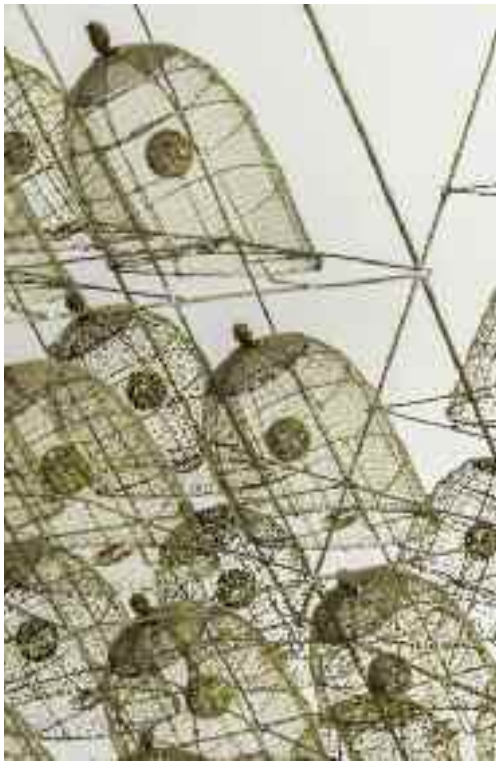
"I work with light and delicate materials.
It is necessary to subject this material to a strict
formal principle, the law of stereometry.
Otherwise, things are more stable than they look."

SINUS

1987

Messing und Phosphorbronze	brass and phosphorous bronze
28,5 x 21 x 21 cm	11 ¼ x 8 ¼ x 8 ¼ in.

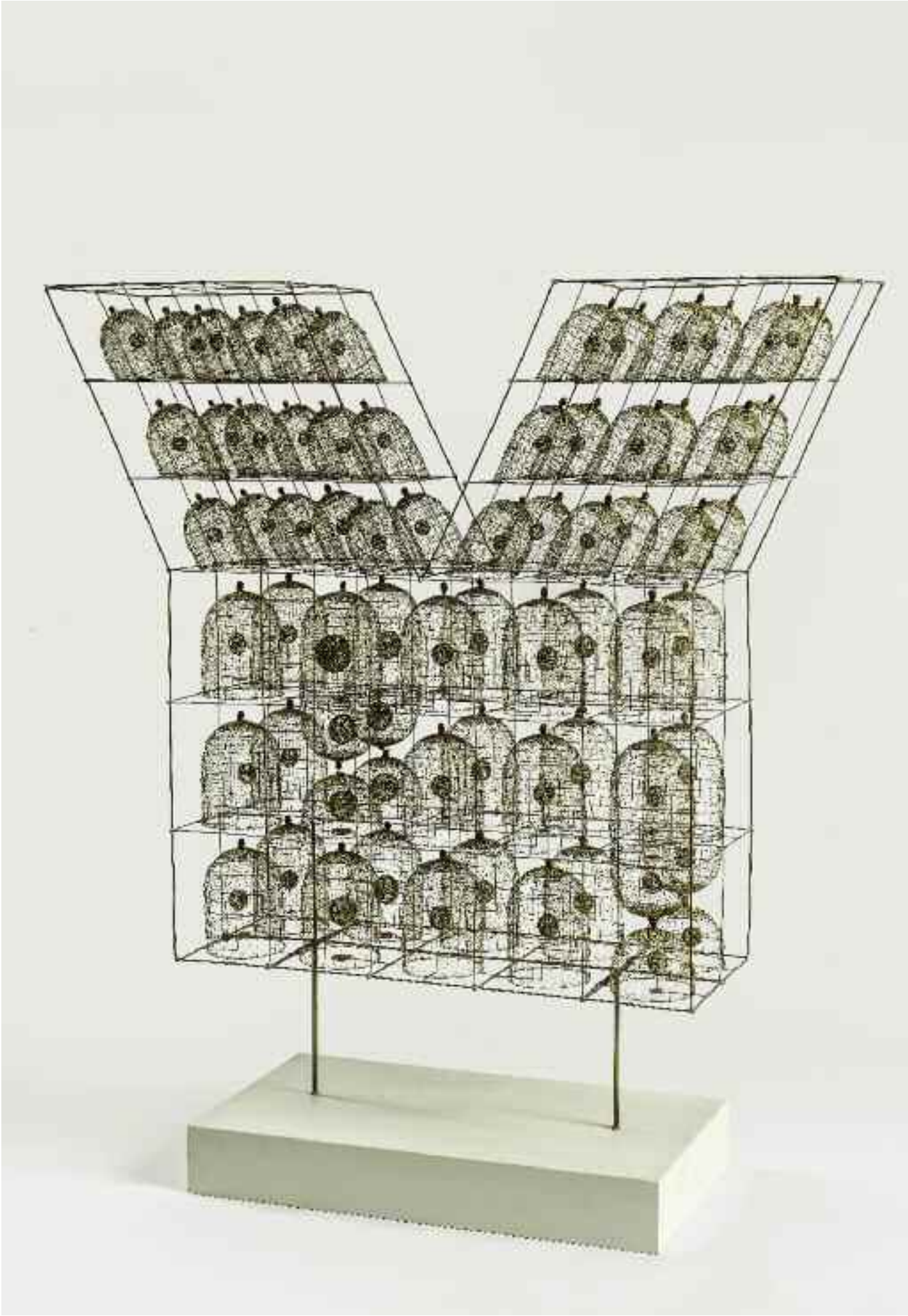


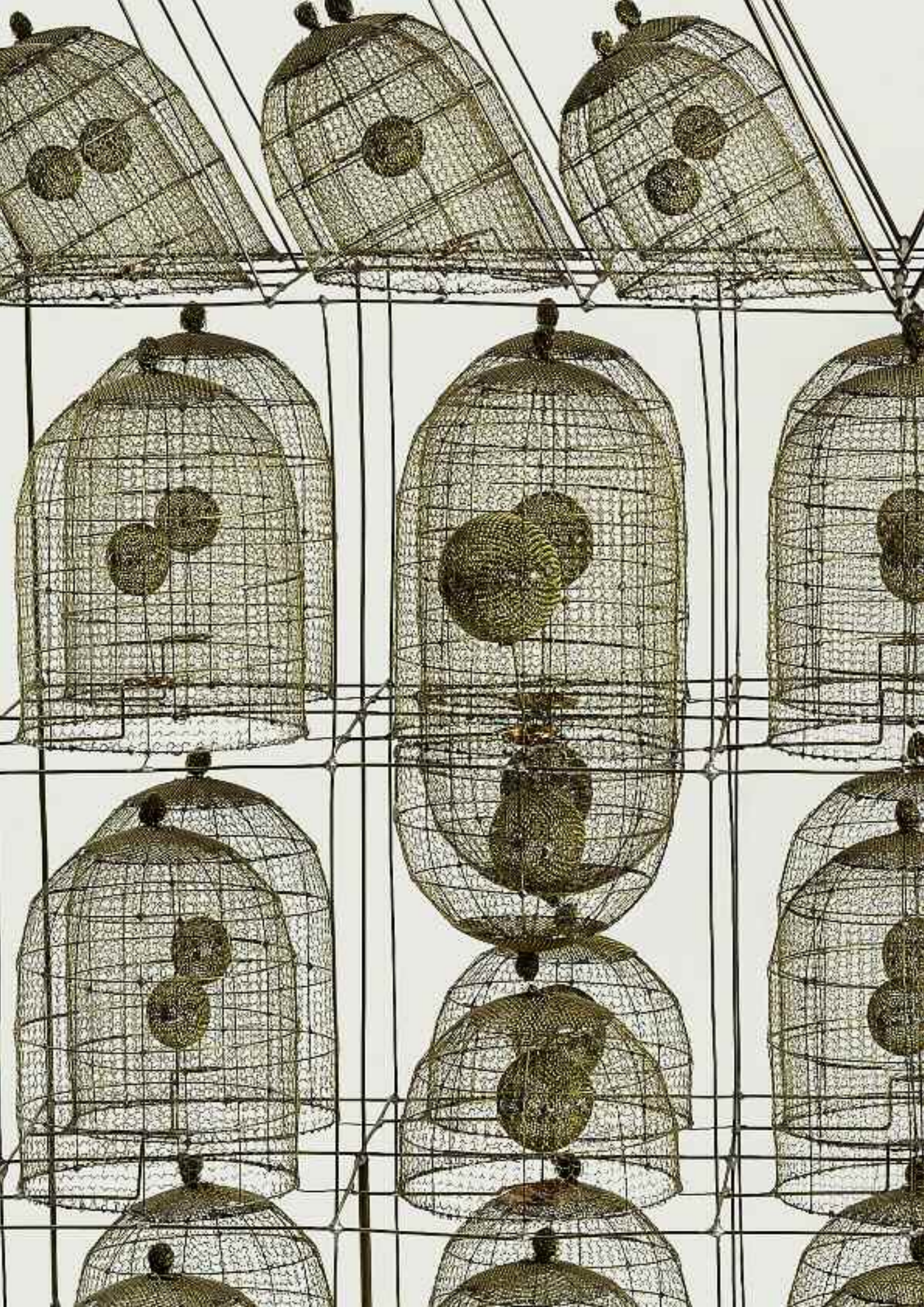


YPSILON

1989

Messing und Phosphorbronze	brass and phosphorous bronze
43 x 41 x 11,5 cm	17 x 16 ⅛ x 4 ½ in.





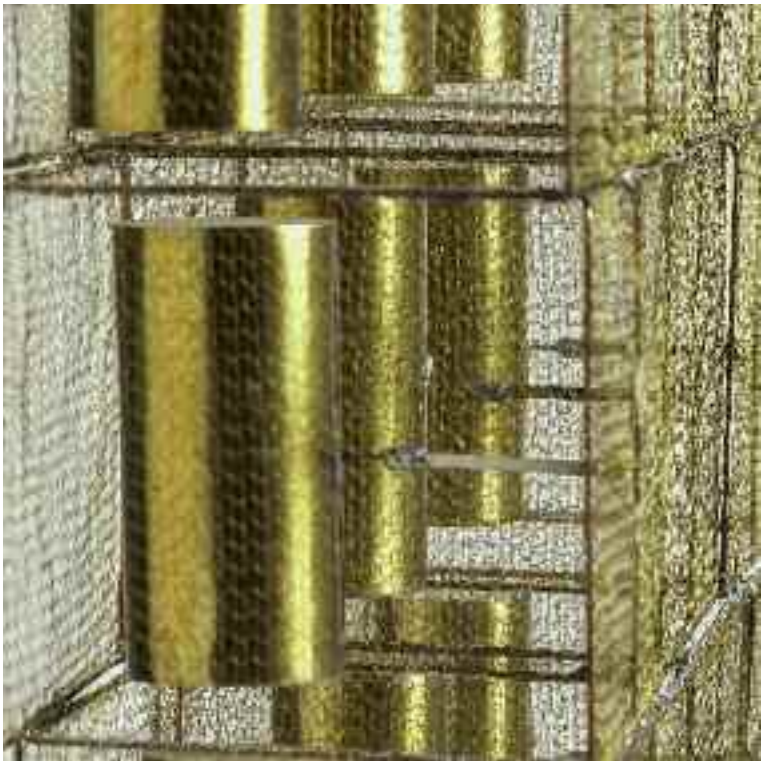
„Mich hat das Entdecken der Beweglichkeit an der Grenze des Stabilen gereizt, die Grenzen des Möglichen einer Konstruktion. Am Ende wird daraus ein Organismus, der eine Selbständigkeit hat, aber eben kein Apparat ist."

"Discovering mobility at the limit of the stable excited me, the limits of the possible of a construction. In the end, it becomes an organism that has an independence but is not an apparatus."

OKTETT / TURM

1990

Messing, geräuchert	brass, smoked
120,5 x 19 x 19 cm	47 ½ x 7 ½ x 7 ½ in.



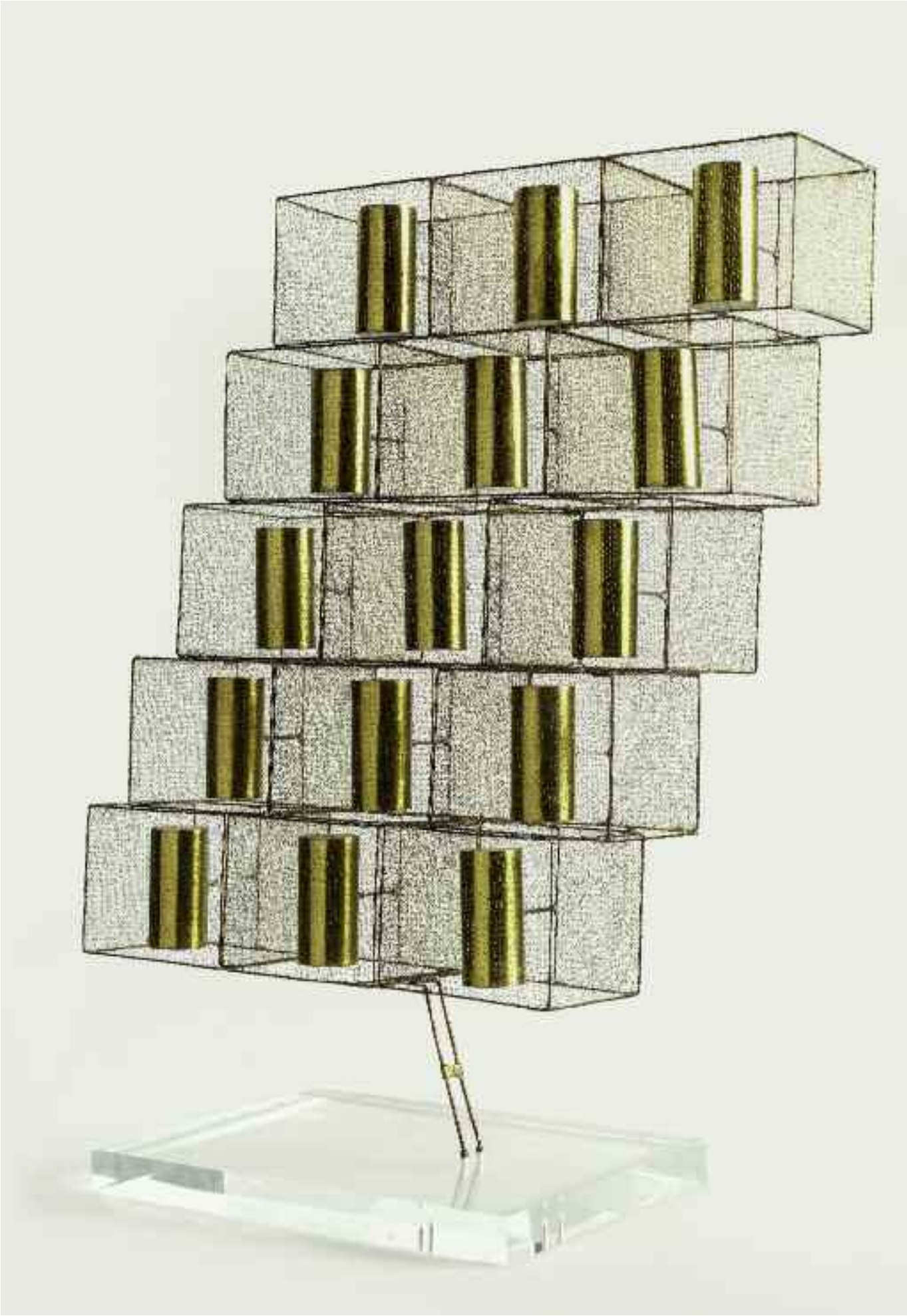
„Das Entdecken der Beweglichkeit und das bis an die Grenze des Stabilen gehen, des Möglichen dieser Konstruktion, das hat mich eigentlich gereizt. Massiv zu bauen, das ist kein Problem, das kann jeder Maschinenschlosser gut, viel besser sogar, sondern dieses wird zum Schluß ein Organismus, der eine Selbständigkeit hat, aber kein Apparat ist."

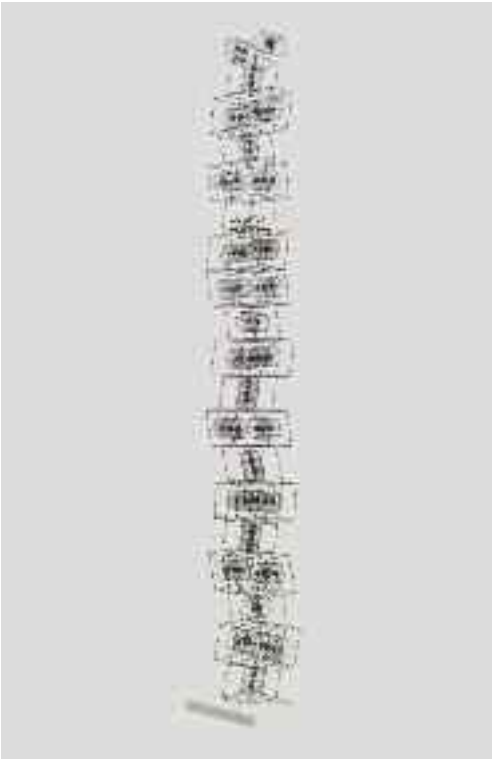
"Discovering mobility and testing the limit of the stable, of what is possible with this construction—this is what excited me. Building at a massive scale is not a problem. Any machinist can do this well, much better even. Instead, this ultimately becomes an organism that has an independence but is not an apparatus."

LIMES

1991

Messing und Federstahl	brass and spring steel
34,5 x 30 x 6 cm	13 5/8 x 11 3/4 x 2 3/8 in.



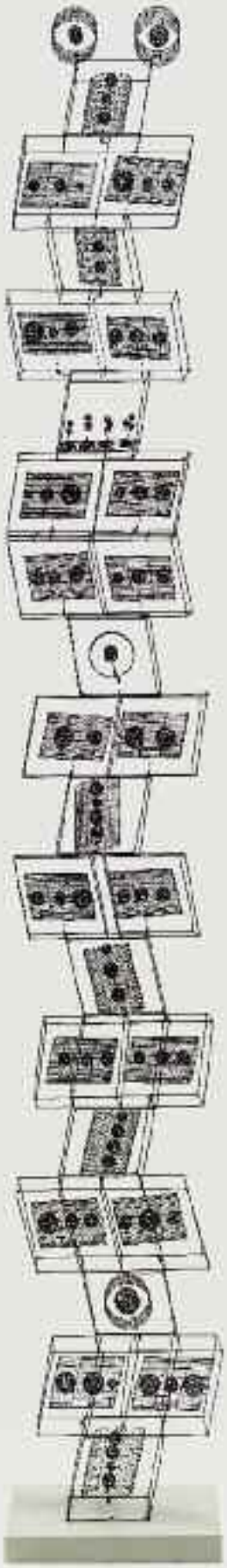


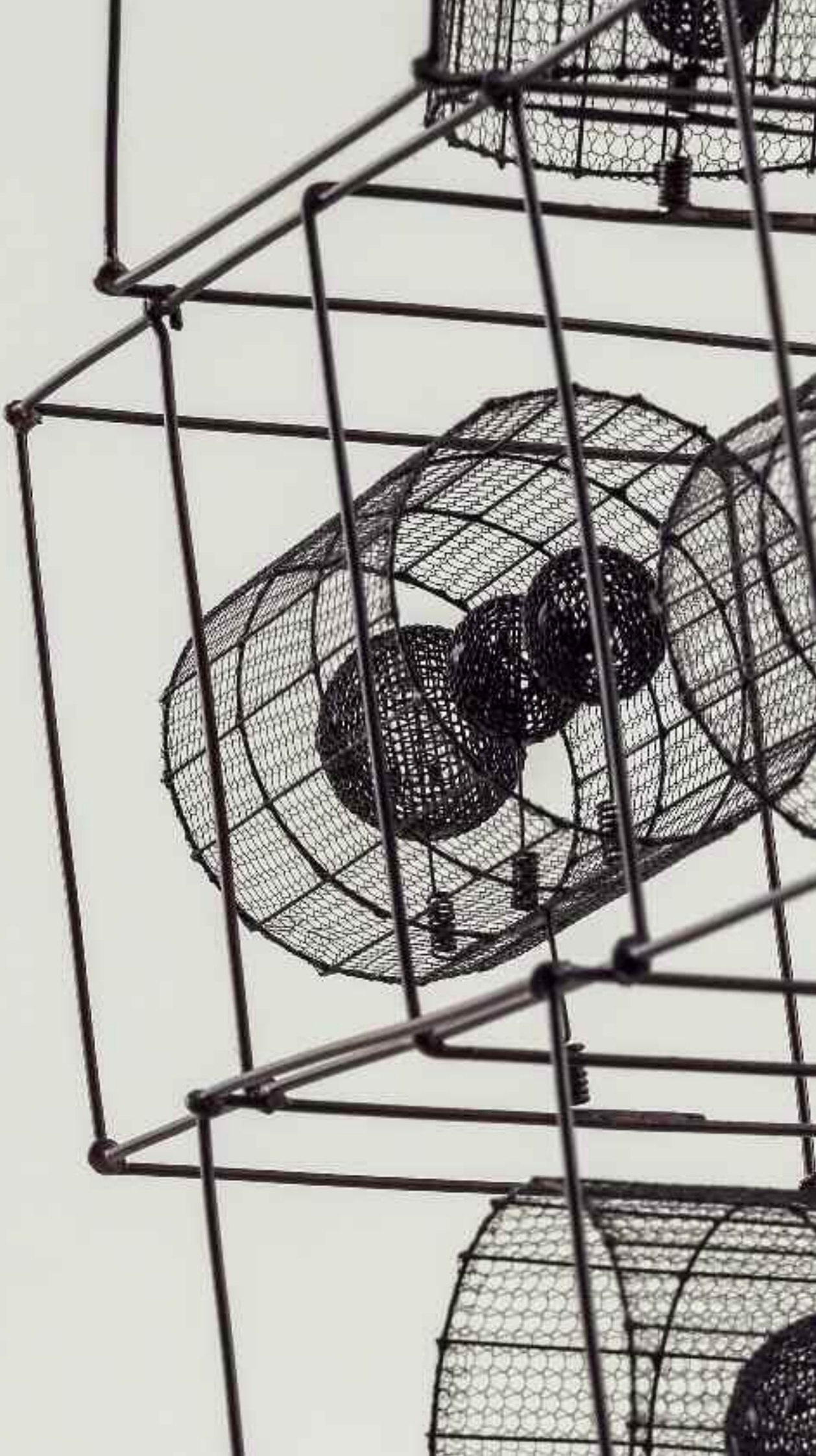
TURM / SÄULE (ZARAGOZA)

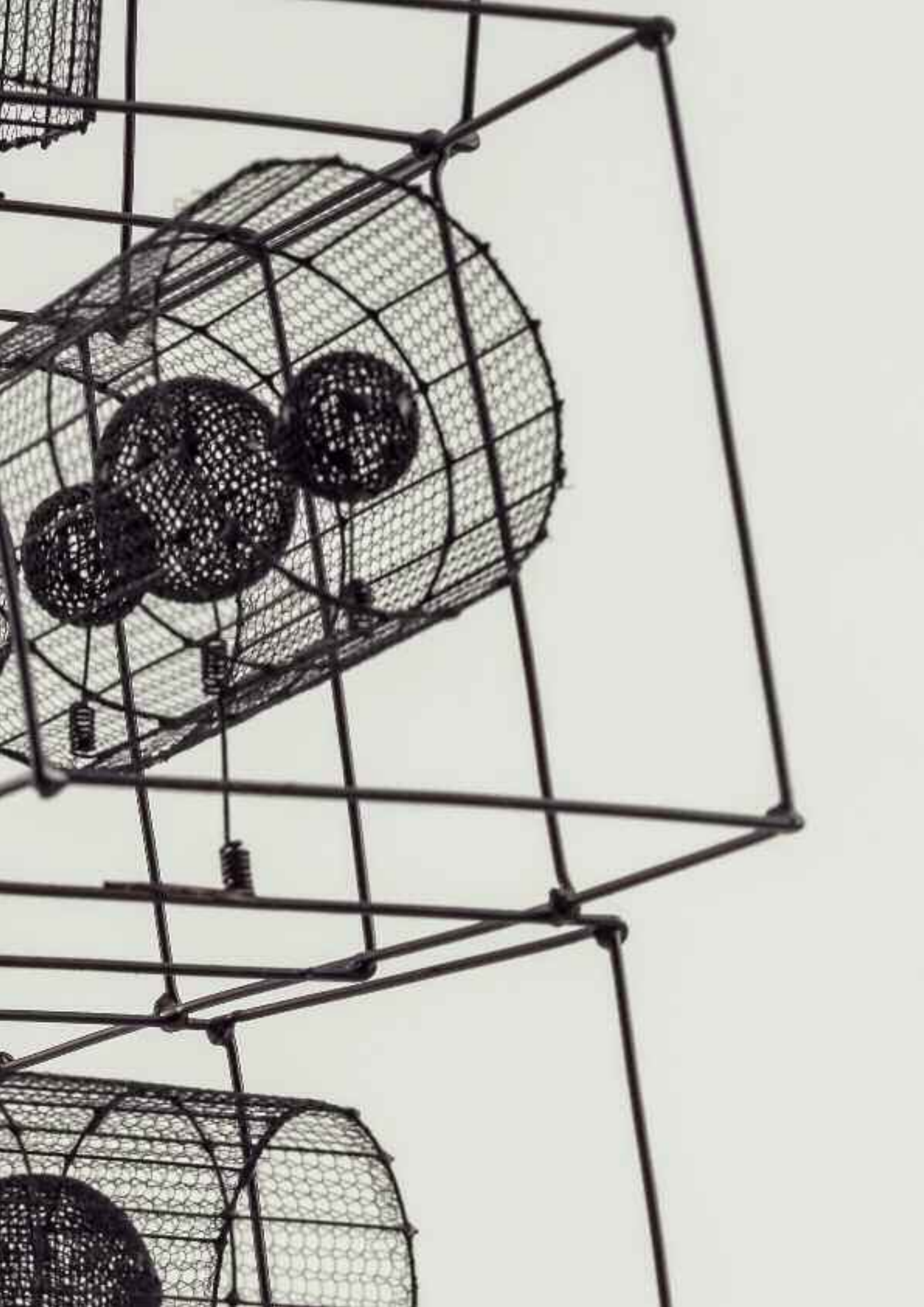
1996

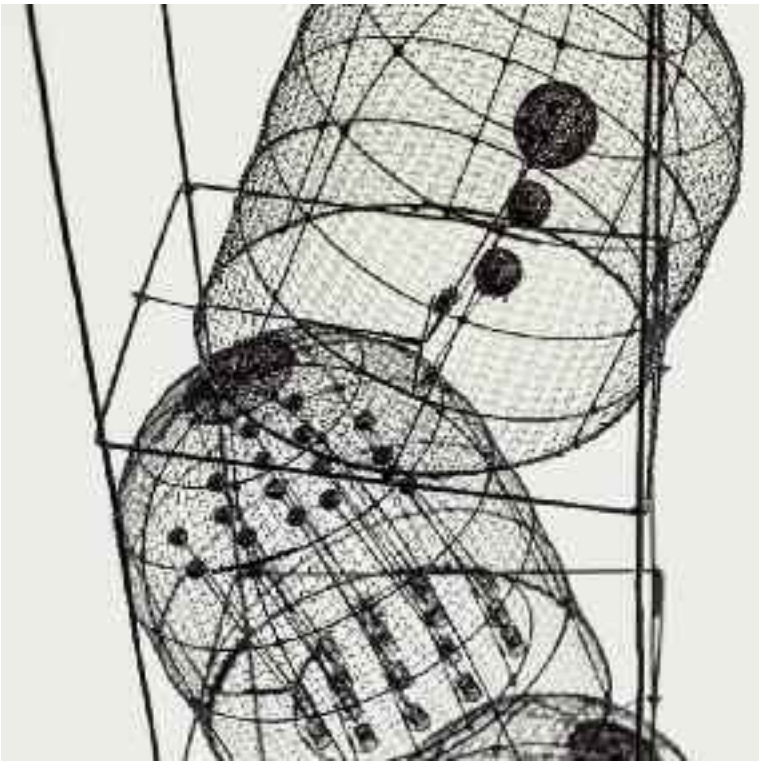
Messing und Mattlack
178 x 23,5 x 11 cm

brass and matte varnish
70 x 9 1/4 x 4 3/8 in.









„Ich bin kein Kinetiker. Mechanisch erzeugte Bewegung bei einem Kunstwerk paßt bislang nicht in mein Konzept. Die Bewegungen meiner Objekte finden immer wieder zur Ausgangsform zurück. Es muß eine Grundform da sein, und sie muß nach gewissen Intervallen wieder sichtbar werden."

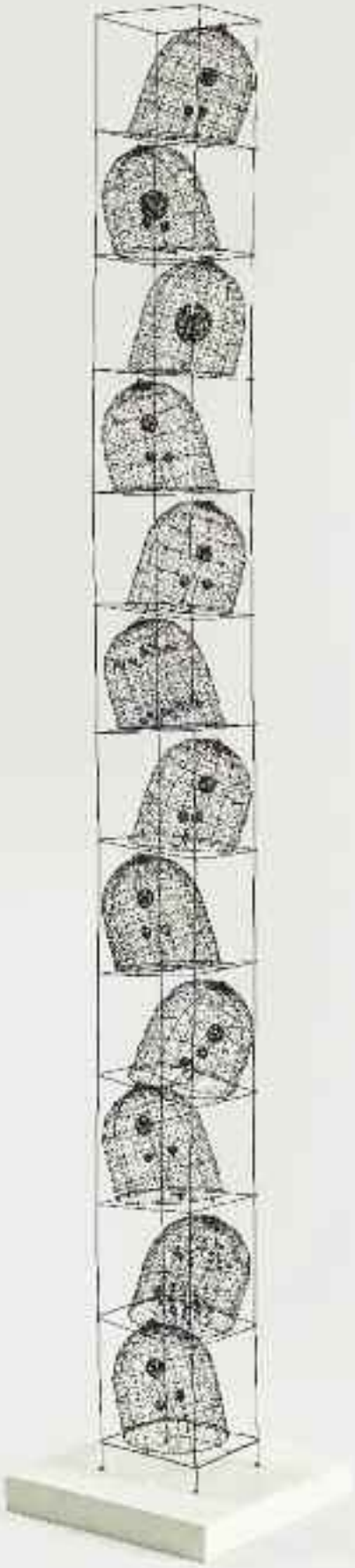
"I am not a kinetic artist. Mechanically generated movement in an artwork has not fit into my concept so far. The movements of my objects always return to their original form. There must be a basic form, and it must become visible again after certain intervals."

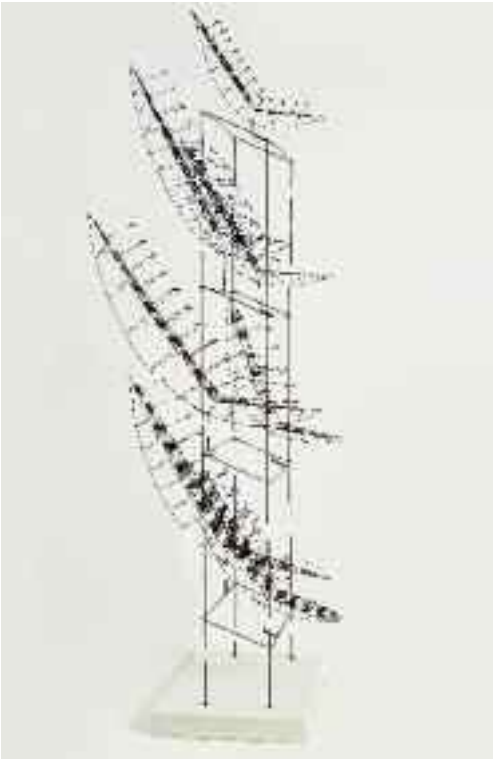
TURM V

1999

Messing, Phosphorbronze und Mattlack
92,5 x 10 x 7 cm

brass, phosphorous bronze and matte varnish
36 3/8 x 4 x 2 3/4 in.



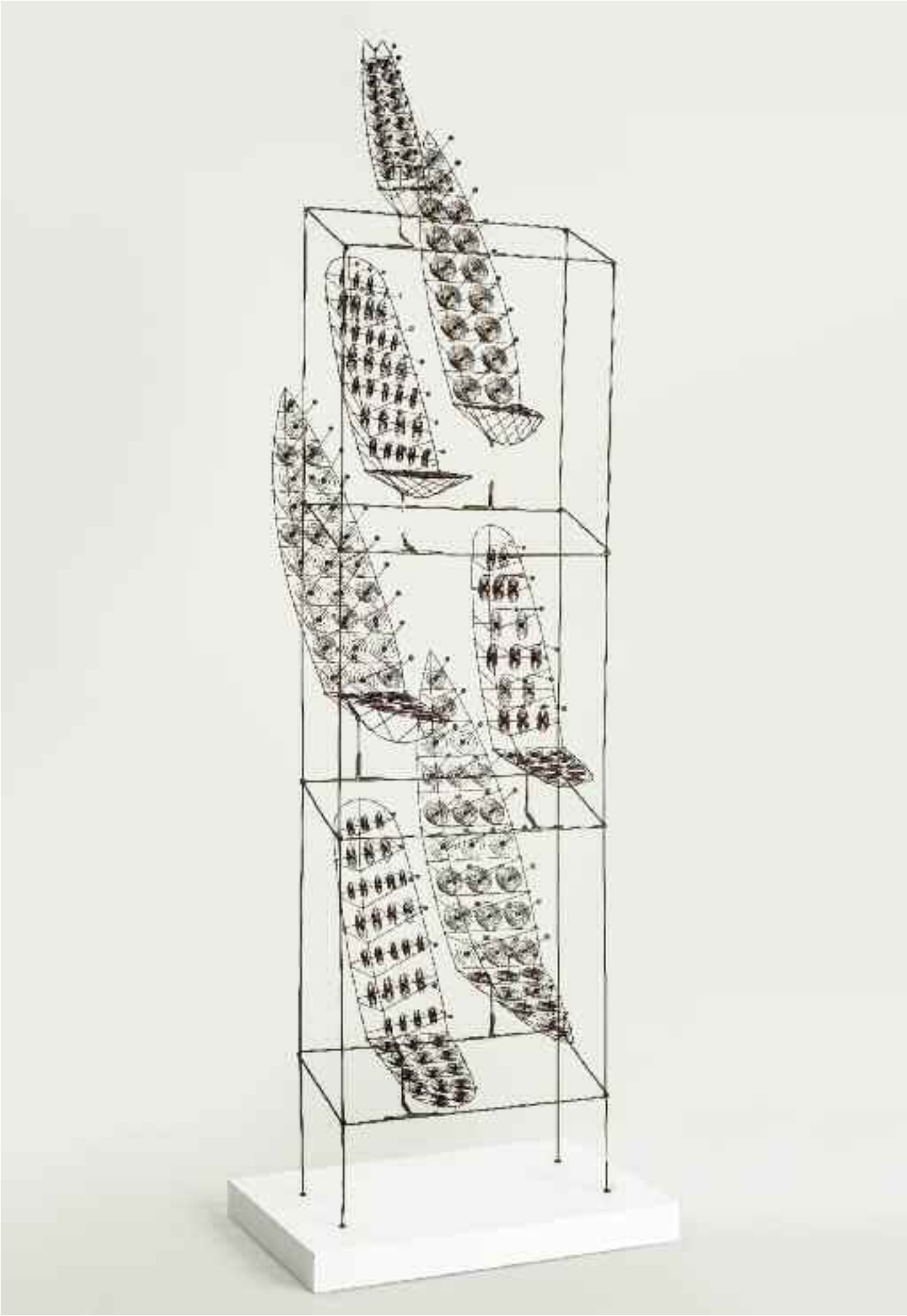


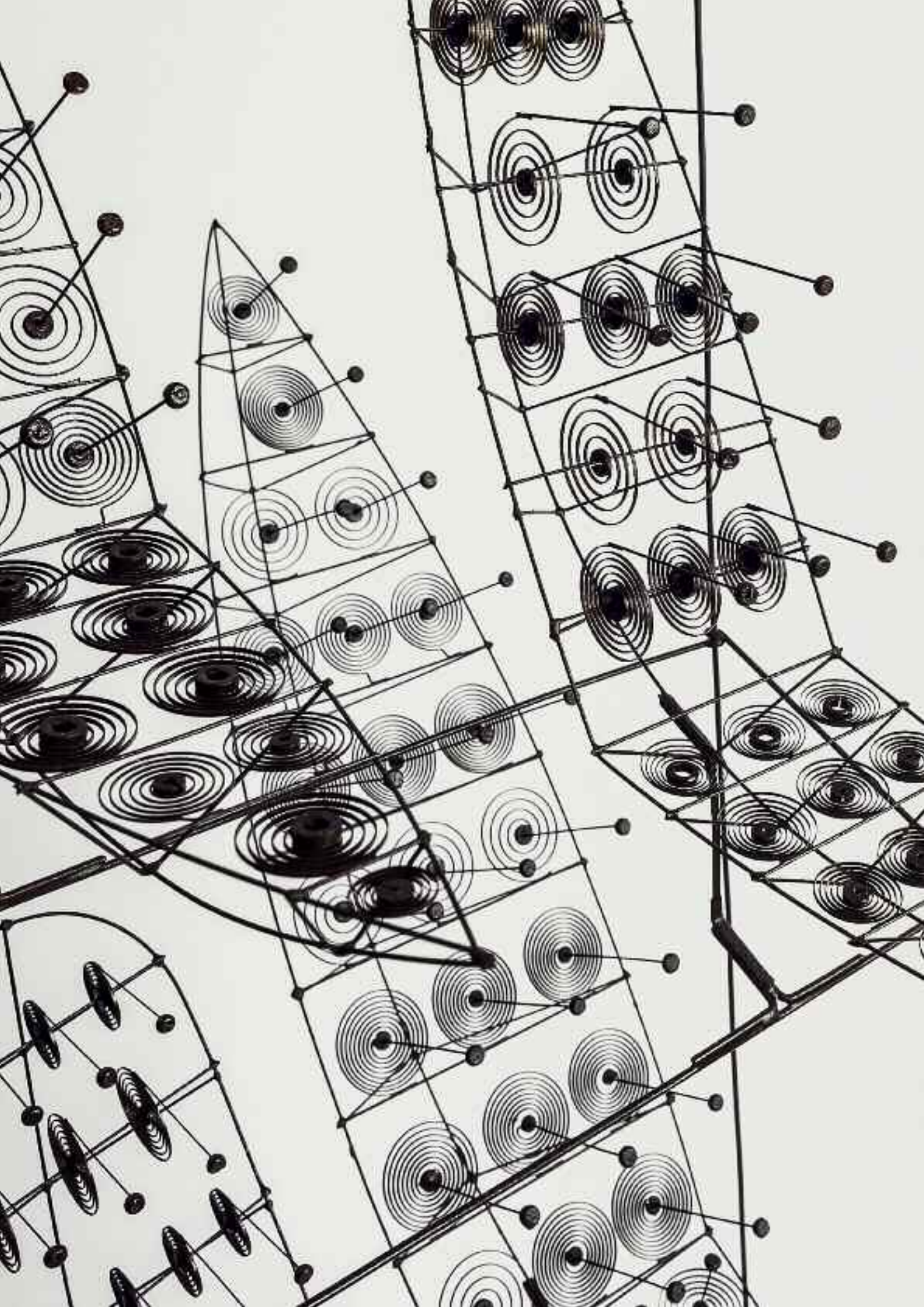
BORA

1999

Messing, Phosphorbronze, Federstahl
und brauner Mattlack
85 x 21 x 33 cm

brass, phosphorous bronze, spring steel
and brown matte varnish
33 ½ x 8 ¼ x 13 in.





BEWEGTER RAUM
RALPH MELCHER

Günter Haeses unverwechselbare und in der Kunst der Gegenwart erstaunlicherweise vollkommen singulären Skulpturen sind oftmals als Objekte kinetischer Kunst angesprochen worden. Dies nimmt angesichts der formalen Dominanz der Bewegung innerhalb seiner feinen, vielteiligen Arbeiten nicht Wunder: Die aus dünnen Drähten geformten stereometrischen Grundformen – Quader, Kugeln und deren kompliziertere Ableitungen, zum Teil mit Metallgewebe bespannt –, aus denen Haese seine Skulpturen zusammensetzt, sind gefüllt oder besetzt mit Kugeln, Sicheln, Stäben, Kreisen usw., die auf Spiralen oder Drähten ruhen und ihnen erlauben, sich bei jeder Erschütterung und jedem Lufthauch in Vibration oder noch stärkere Bewegung zu versetzen. Zuweilen ist es gar die gesamte Skulptur, die sich auf ihrem fragilen Fuß bewegt.

Daher ist es zunächst überraschend, dass Haese selbst immer wieder darauf hingewiesen hat, er sei eigentlich gar kein Kinetiker, seine Objekte keine kinetische Kunst. Formal gibt es einige Analogien in der Vorgeschichte der kinetischen Kunst zu Günter Haeses Objekten. Die Materialien gemahnen ebenso an Alexander Calders frühe Drahtskulpturen und spätere Mobiles wie die Herleitung der Bewegung aus einer Berührung, einem Lufthauch oder anderen Erschütterungen. Allerdings nehmen gerade Calders Mobiles nicht zwingend wieder ihren ursprünglichen Ruhezustand ein, wie es Haeses Skulpturen zueigen ist, sondern können in vielfältigen Konstellationen verharren. Sie vollziehen also, anders als Haeses Skulpturen, keinen Kreislauf von Ruhe zu Bewegung und zurück zur Ruhe, sondern durchlaufen beständig andere Konstellationszustände.

Auf der anderen Seite, nämlich der Einbeziehung des Lichtes und seiner Effekte auf und durch die jeweiligen Objekte stehen Haeses Werke durchaus in der Tradition und in Verbindung mit den optischen Wirkungen in den Arbeiten etwa von László Moholy-Nagy oder Jesús Rafael Soto, bis hin zu den Künstlern der ZERO-Bewegung oder der späteren Op Art. Jedoch sind Haeses Skulpturen mit solchen typischen kinetischen Objekten, die einen Antrieb besitzen oder

SPACE IN MOTION
RALPH MELCHER

Günter Haese's unmistakable sculptures, which are astonishingly unique in contemporary art, have often been referred to as objects of kinetic art since he began creating these works. This is not surprising in light of the formal dominance of movement within his finely constructed, intricate works: the stereometric basic shapes formed out of thin wires—cubes, spheres, and their more complicated derivatives—out of which Haese composes his sculptures, some of which are covered in metal mesh, are filled or studded with spheres, sickles, rods, circles, and other shapes resting on spirals or wires, causing them to vibrate or move with every tremor and gust of air. Sometimes it is the entire sculpture that moves on its fragile base.

This makes it seem at first surprising that Haese repeatedly pointed out that he was actually not a kinetic artist at all, and his objects are not kinetic art. Formally, however, there are indeed some analogies between the origins of kinetic art and Günter Haese's objects. The materials are also reminiscent of Alexander Calder's early wire sculptures and later mobiles, as in the generation of movement from a touch, a gust of air, or other impulses. However, Calder's mobiles do not necessarily return to their original state of rest, as Haese's sculptures do, but can remain in a variety of constellations. In contrast to Haese's sculptures, they do not make a cycle from rest to movement and back to rest, but constantly run through different constellations.

On the other hand, namely in the inclusion of light and its effects on and through the respective objects, Haese's works are part of the tradition of and linked to the visual effects in the works of László Moholy-Nagy and Jesús Rafael Soto, as well as the artists of the ZERO movement and the later development of Op Art. However, fundamentally Haese's sculptures cannot be compared to actual kinetic objects that

benötigen, eine vorgeschriebene Bewegung vollziehen und in vielen Fällen gar an- und ausgeschaltet werden können und müssen, tatsächlich ihrem ganzen Wesen nach nicht vergleichbar.

Hinsichtlich des Bewegungsmotivs ist also ein bedeutendes Element in Haeses Objekten der Rhythmus der beweglichen Teile und ihr Bewegungszyklus von Ruhe zu größtmöglicher, oft gleichförmiger Bewegung zurück zur ausbalancierten Ruhe. Als zweites wichtiges Charakteristikum der formalen Erscheinung dieser Skulpturen muß nicht die Materialität, sondern das Licht, das von den metallenen Stäben, Spiralen und Gittern zurückgeworfen wird oder durch sie hindurch fließt, gelten.

Das Licht wird in Haeses Arbeiten auf vielfältige Weise gebrochen, wandert durch die netzartigen Flächen, wird von diesen gedämpft und trifft auf die vibrierenden Formen im Inneren oder auf den Außenflächen und Kanten der stereometrischen Körper, die die Gesamtform bilden. So entstehen je nach den äußeren Bedingungen aus Licht und Bewegung immer neue Figuren und Eindrücke, die wie in einem Vexierspiel mal flächig, mal räumlich erscheinen können.

Günter Haese selbst hat seine Objekte mit dem Begriff der „Raumgrafik" zu fassen versucht, und tatsächlich liegt der Ursprung von Haeses plastischem Schaffen und die Wahl des Materials tatsächlich in der Grafik, bei seinen Monotypien, die auf den Messingteilen von Uhren beruhen. In dem Versuch, diese technischen Bestandteile des Uhrwerks, ihre besondere Form, die Räumlichkeit und die Bewegung in der Zeit auf das Papier zu bringen, fand Haese zugleich den Ansatzpunkt für die Ausdehnung in das dreidimensionale Werk. Das Uhrwerk kann dabei als Prototyp für die prägenden Eigenschaften der Haeseschen Skulpturen gelten: gewinnt es doch seine Energie und ermöglicht damit sein Weiterlaufen durch Bewegung – des Handgelenks oder eines Pendels beispielsweise – und bedarf des äußeren Impulses. Diese im wörtlichen Sinne dadurch ausgelöste Unruhe kommt zum Stillstand in der Ausgangsposition des Mechanismus, wenn kein erneuter Impuls erfolgt.

Es handelt sich bei Haeses Skulpturen um ein ähnliches Regelsystem, das auf perfekter Ausponderierung beruht, auf einem parallelen oder auch antagonistischen Bewegungsablauf der einzelnen Teile, dessen Ziel jedoch immer ist, zur Ruhe zurückzukehren. Und genau hier liegt der Unterschied zu einem Uhrwerk oder zu sogenannten kinetischen Kunstwerken. Es handelt sich nicht um Maschinen, sondern viel mehr um eine Art von Organismen, deren oberste Maxime der Selbsterhalt im Kreislauf der Kräfte und Formen ist. Dabei können auch die äußeren Formen trotz der metallenen Materialität die Anmutung des Organischen annehmen und an vegetabile Zellstrukturen erinnern. In beiden Fällen – sei es die betont geometrische oder die irreguläre organische Formstruktur – bedient sich Haese der Serialität und Reihung der Einzelelemente, die zudem einander sehr ähnlich sein können. Eher wie in der Natur als in der

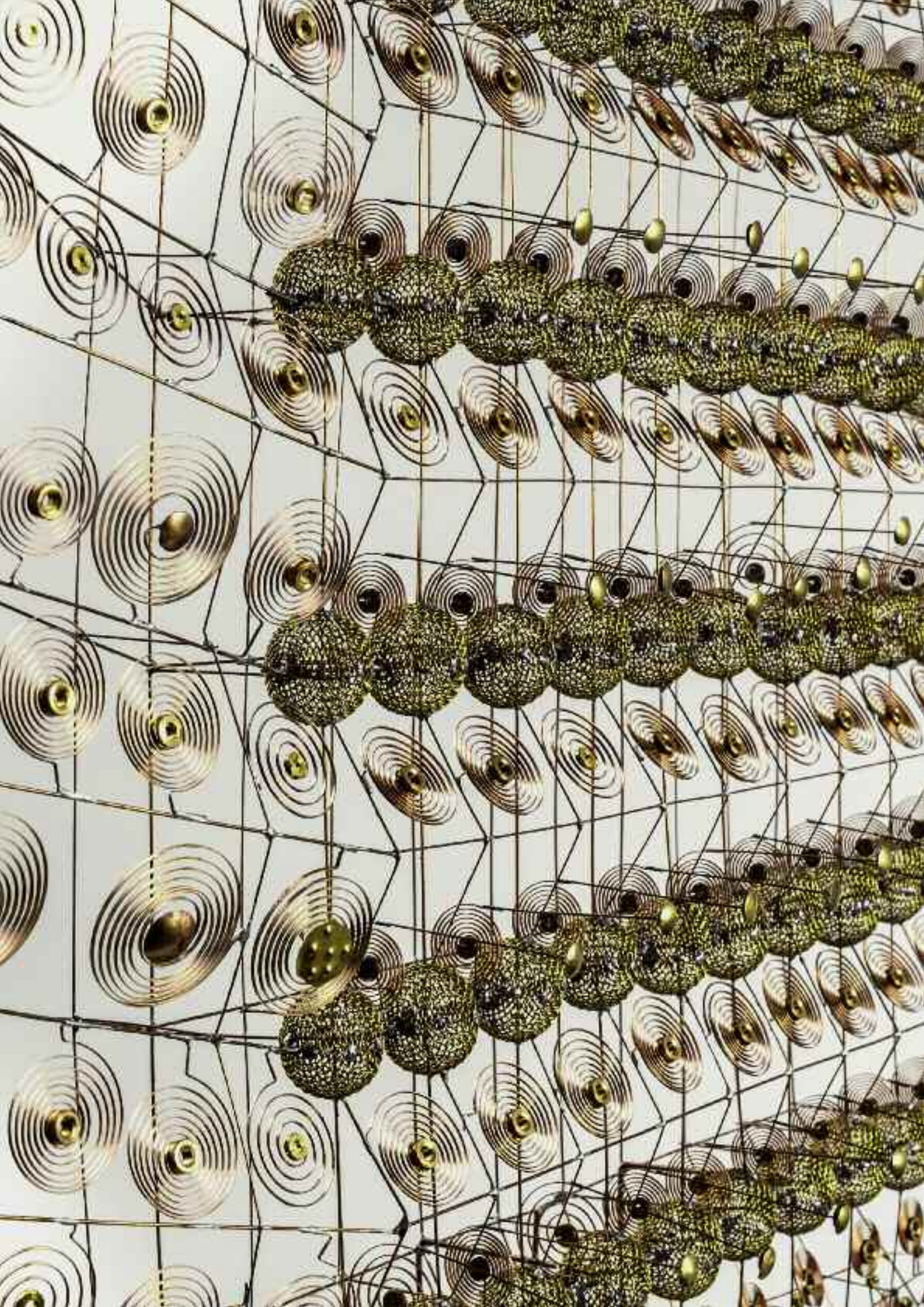
have motors, are able to perform a prescribed movement, and in many cases can even be turned on and off.

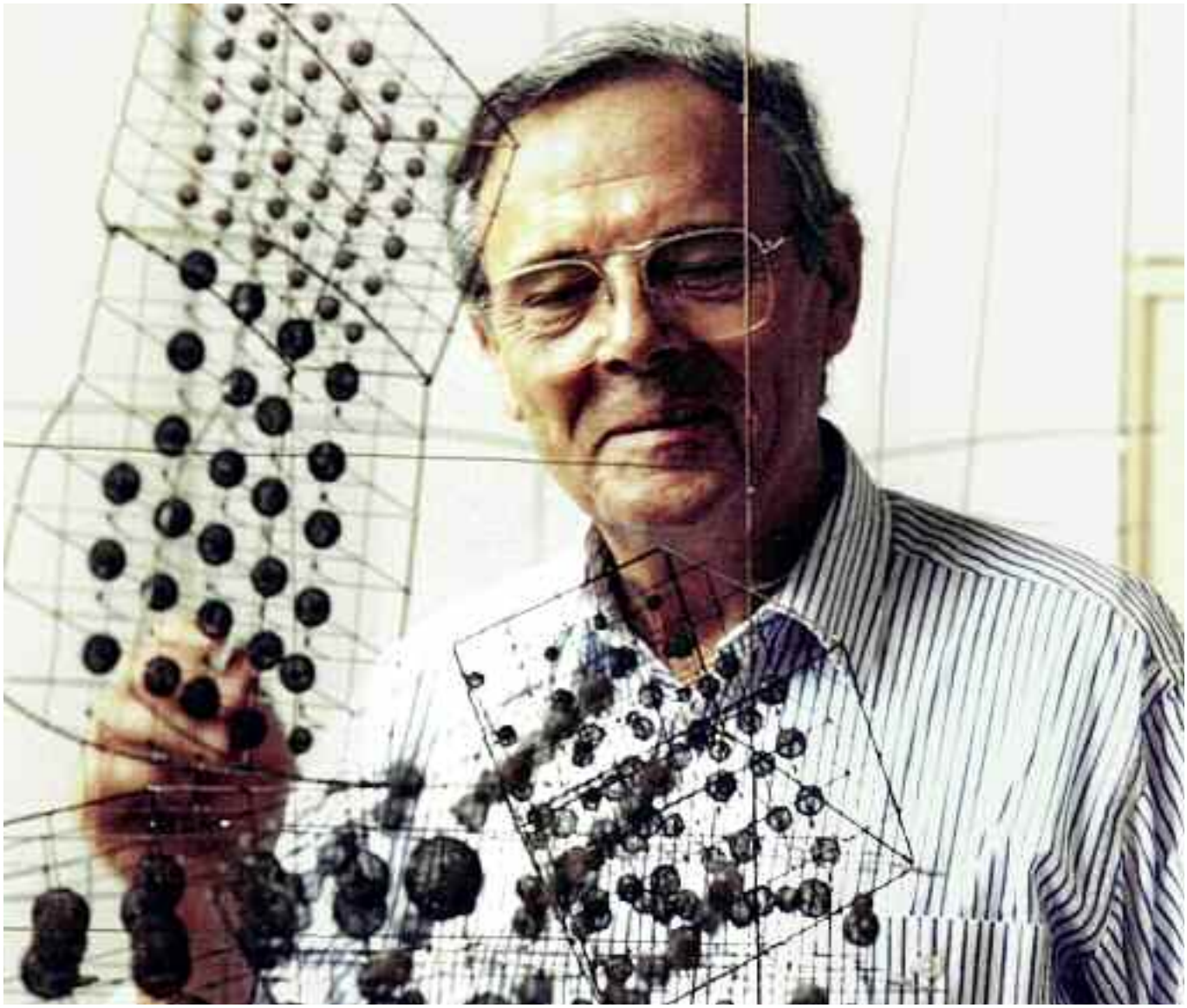
As for the aspect of movement, the most important element in Haese's objects is the rhythm of the moving parts and their cycle of movement from rest to the greatest possible, usually rhythmic movement back to balanced rest. The second important characteristic of the formal appearance of these sculptures is not their materiality, but the light that is reflected by or passes through the metal rods, spirals, and lattices.

The light is refracted in many ways in Haese's works, passes through the net-like surfaces, is dampened by them, and strikes the vibrating forms inside or on the outer surfaces and edges of the stereometric bodies that make up the overall shape. Thus, depending on the external conditions of light and movement, new figures and impressions emerge, which, as if in an optical illusion, can either appear flat or three-dimensional.

Günter Haese himself attempted to describe his objects with the term "spatial graphics", and indeed the origin of Haese's sculptural work and his choice of materials actually lies in prints, in his monotypes, which are based on the brass parts from clocks. In an attempt to depict these technical components of the clockwork—their particular form, the spatiality and the movement in time—on paper, Haese also found the starting point for the expansion into three-dimensional works. The clockwork can serve as a prototype for the formative qualities of Haese's sculptures: it gains its energy and thus enables its continuation through movement—of the wrist or a pendulum, for example—and requires an external impulse. The disturbance triggered by this comes to a standstill in the starting position of the mechanism when no further impulse occurs.

Haese's sculptures obey a similar system of rules, based on a perfect balancing, on a parallel or antagonistic sequence of movements of the individual parts, whose goal is always to return to rest. This is precisely the difference to a clockwork or so-called kinetic artworks. They are not machines but a kind of organism whose highest maxim is self-preservation in the cycle of forces and forms. Despite their metallic materiality, the external forms can take on an organic appearance and recall plant cell structures. In both cases—whether emphatically geometric or the irregular organic formal structure—Haese makes use of the seriality of the individual elements, which moreover can be very similar to each other. More similar to nature than technology, there are many analogies and variations, but never exact repetitions. Overall, the





Technik gibt es viele Analogien und Variationen, aber niemals genaue Wiederholungen. Im Ganzen entstehen so Objekte einer zweckfreien Ästhetik, deren assoziative Abbildlosigkeit nicht das einzige Paradoxon ist. Die Feinheit der Struktur, die statische Labilität, die sie ausstrahlen, befindet sich dennoch in perfekter Balance, so dass eine Stabilität hart am Rande zur Fragilität entsteht. Genau das ist es, was Haese an der konstruktiven Seite seiner Skulpturen interessiert: das Auffinden und Sichtbarmachen dieses maximalen Punktes der Labilität, der zugleich der Minimalpunkt des Stabilen ist. So übermitteln die Objekte aufgrund ihrer prekären Empfindlichkeit kurz vor ihrer endgültigen Gefährdung eine seismographisch genaue Darstellung von Bewegung und Energie.

Diese 'Grenzwertigkeit' ihrer Existenzmöglichkeit stellt auch die Frage, ob die Werke dem Betrachter tatsächlich in ihrer 'Originalgröße' entgegentreten, oder ob sie vielmehr einen Blick in das unendlich Kleine, als Vergrößerungen des Mikroskopischen, oder auf das riesig Große, als Miniaturmodelle des Monumentalen, ermöglichen.

result is objects with an aesthetic of purposelessness, whose associative lack of depiction is not the only paradox. Yet the fineness of the structure, the static delicateness that they exude, is in perfect balance, so that the result is a stability that is very close to fragility. This is precisely what interests Haese about the constructive side of his sculptures: the discovery and making visible of this maximum point of delicateness, which is simultaneously the minimal point of the stable. Due to their precarious sensitivity just short of their ultimate endangerment, the objects convey a seismographically accurate representation of movement and energy.

This 'marginality' of their possibility of existence also raises the question of whether the works actually correspond to the viewer in their 'original size', or whether they offer a glimpse of the infinitely small, as magnifications of the microscopic, or of the enormously large, as miniature models of the monumental.

Tatsächlich sind sie, als kontingente, in sich geschlossene, aber von äußeren Einflüssen nicht unbeeindruckte Systeme exakt so groß, wie sie sein müssen, um das Regelsystem der durch sie verkörperten bewegten Räume zu verwirklichen. Im Grunde handelt es sich also nicht um kinetische, sondern um kybernetische Objekte. Kybernetische Systeme, so lehrt es die Wissenschaft, sind auf ein dynamisches Gleichgewicht ausgerichtet: „Sie suchen selbsttätig ausgeglichene Zustände, wobei Teile des Systems wechselseitig die Fähigkeit anderer Teile auffangen, das Ganze aus der Fassung zu bringen. Es herrscht also eine permanente Unruhe im System, die größtenteils durch Umwelteinflüsse herbeigeführt wird, die aber immer wieder systemintern ausbalanciert werden kann."[1]

Man scheint mit dieser Beschreibung nicht weit entfernt von Haeses Skulpturen zu sein, und auch manche seiner Werktitel mit Begriffen wie 'Principe' oder 'Sinus' verweisen auf Theoreme der Kybernetik. Zwar sind seine Titel „beschreibende Assoziationen" und „bezeichnen das Fluidum, das während der Arbeit im Kopf fließt", wie Günter Haese selbst sagt.[2] Aber es ist schon eine interessante Parallelität zu einigen intellektuellen und wissenschaftlichen Strömungen der Zeit, in der Haese seine Skulpturen geschaffen hat, und die sich intensiv mit der Theorie und Steuerbarkeit von Ordnung und Chaos beschäftigt haben (und dies bis heute tun).

Günter Haeses Beitrag liegt auf der künstlerischen Ebene darin, diesen Gedanken eine ästhetische Form gegeben zu haben, und nicht nur das: Seine Objekte strahlen eine Poesie und Zweckfreiheit aus, die ihnen eine Rätselhaftigkeit verleiht, die sie weit aus der Zeitgebundenheit der zitierten Ideen erhebt. Umso passender erscheint die Zukunftsvision eines Wissenschaftlers, was aus den in der Kybernetik beschriebenen Regelsystemen entstehen kann: „Man könnte geradezu sagen, dass hier Utopie-Maschinen entstehen (oder ›Wunschmaschinen‹, wie es später einmal heißen sollte), die zwischen Hoffnung und Gegenwart installiert werden."

Darin liegt eine schöne Ergänzung zum Begriff der „Raumgrafik", den Haese selbst geprägt hat: Das Poetische seiner Objekte macht sie darüber hinaus vielleicht auch zu einer Art „Wunschmaschinen".[3]

[1] Pias, Claus. Unruhe und Steuerung: zum utopischen Potential der Kybernetik. In: Rüsen, Jörn (Hrsg.). Die Unruhe der Kultur: Potentiale des Utopischen. Weilerswist 2004, S. 301-326, S. 307.
[2] Bickmann, Isa: Ich beginne gleich mit der Absolutheit. Ein Gespräch mit Günter Haese, geführt am 29. Oktober 2002. In: dies.: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst: Günter Haese. München 2003, S. 14.
[3] Pias, Klaus (s.o.), S. 305.

In fact, as contingent, self-contained systems subject to external influences, they are exactly as large as they need to be to realize the system of rules of the spaces in motion they embody. Thus, these are essentially not kinetic but cybernetic objects. Cybernetic systems follow a dynamic equilibrium: "They automatically seek balanced states, with parts of the system alternately absorbing the ability of other parts to upset everything. Thus there is a constant unrest in the system, which is mostly caused by environmental influences, but which can always be balanced out within the system."[1]

It seems that this description is not far from Haese's sculptures, and some of his titles with terms such as 'Principe' and 'Sinus' refer to theorems of cybernetics. His titles are "descriptive associations" and "refer to the atmosphere that flows in the mind while working", as Günter Haese himself said.[2] But it is an interesting parallel to some of the intellectual and scientific schools of thought from the time when Haese created his sculptures, which dealt intensively with the theory and controllability of order and chaos (and continue to do so today).

Günter Haese's artistic contribution lies in giving this idea an aesthetic form—and not only that: his objects exude a poetry and purposelessness that lend them an enigmatic quality that elevates them far beyond the temporally bound nature of the referenced ideas. The cybernetic vision of the future which can arise from the control systems described by this theory seems all the more fitting:
"You could almost say that utopia machines are being created here (or 'dream machines,' as they were later called), installed between hope and the present."

This is a nice addition to the term "spatial graphics", which Haese himself coined. Moreover, the poetic element in his objects could perhaps also make them a kind of "dream machines".[3.]

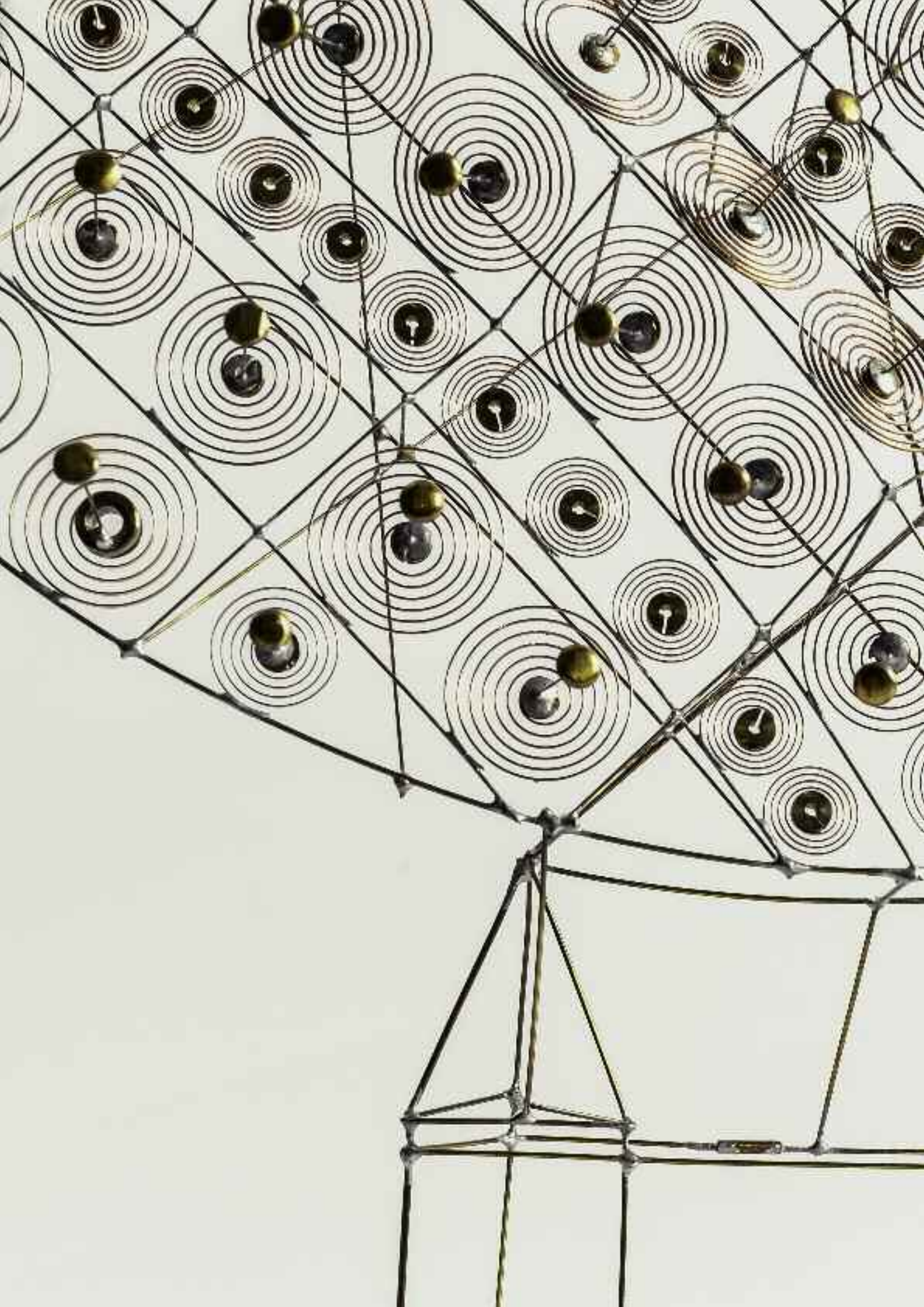
[1] Pias, Claus: Unruhe und Steuerung: zum utopischen Potential der Kybernetik, in: Rüsen, Jörn (ed.): Die Unruhe der Kultur: Potentiale des Utopischen, Weilerswist, 2004, p. 301-326, 307.
[2] Bickmann, Isa: Ich beginne gleich mit der Absolutheit: Ein Gespräch mit Günter Haese, 29 October 2002, in: idem: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst: Günter Haese. Munich, 2003, p. 14.
[3] Pias, Klaus (see above), p. 305.

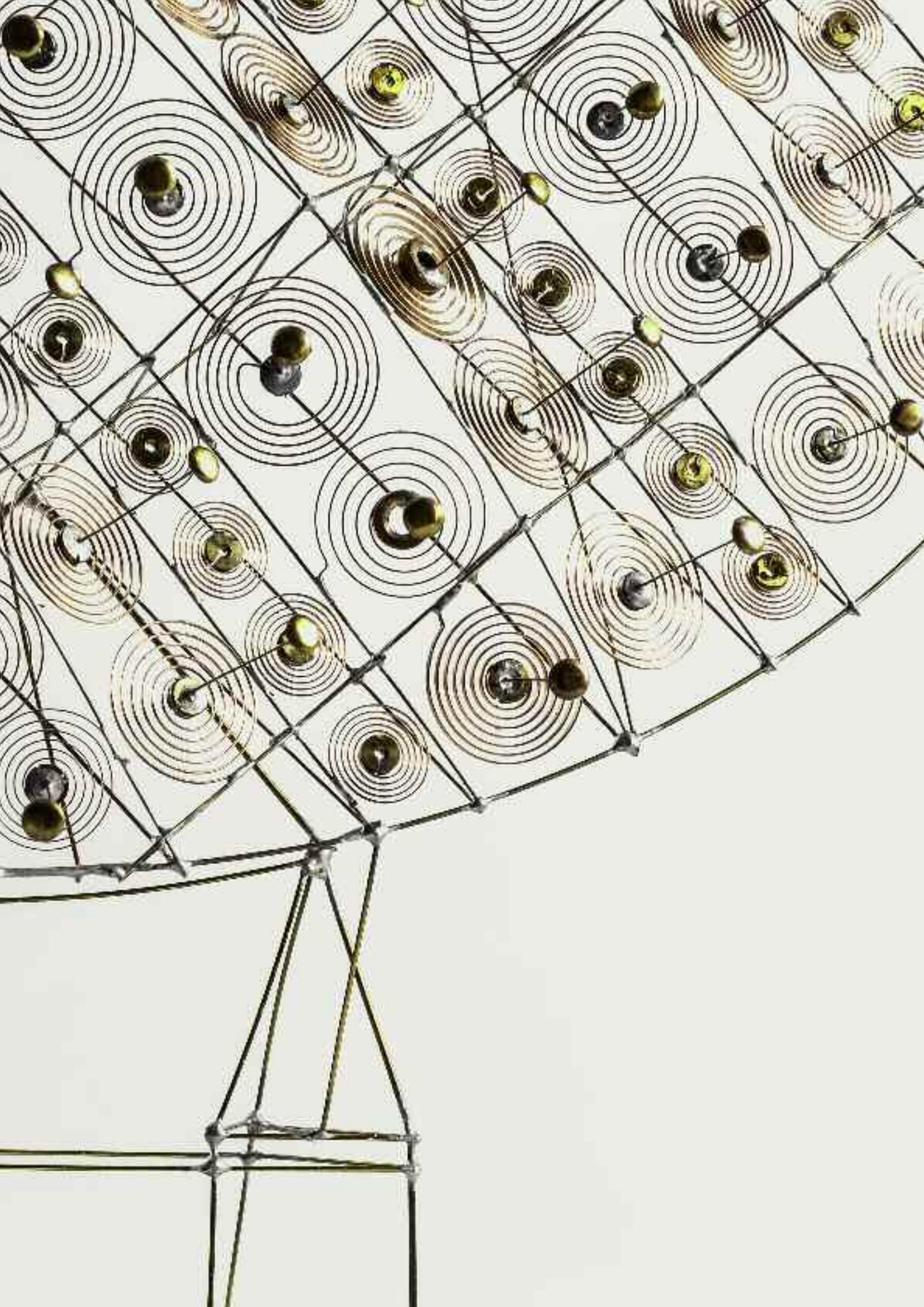
SOMA

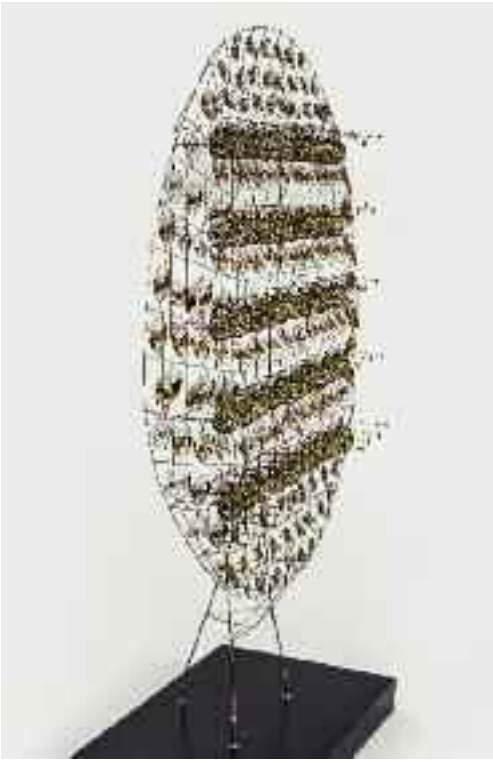
2000

Messing und Phosphorbronze
35 x 28 x 8,5 cm

brass and phosphorous bronze
13 ¾ x 11 x 3 ⅜ in.





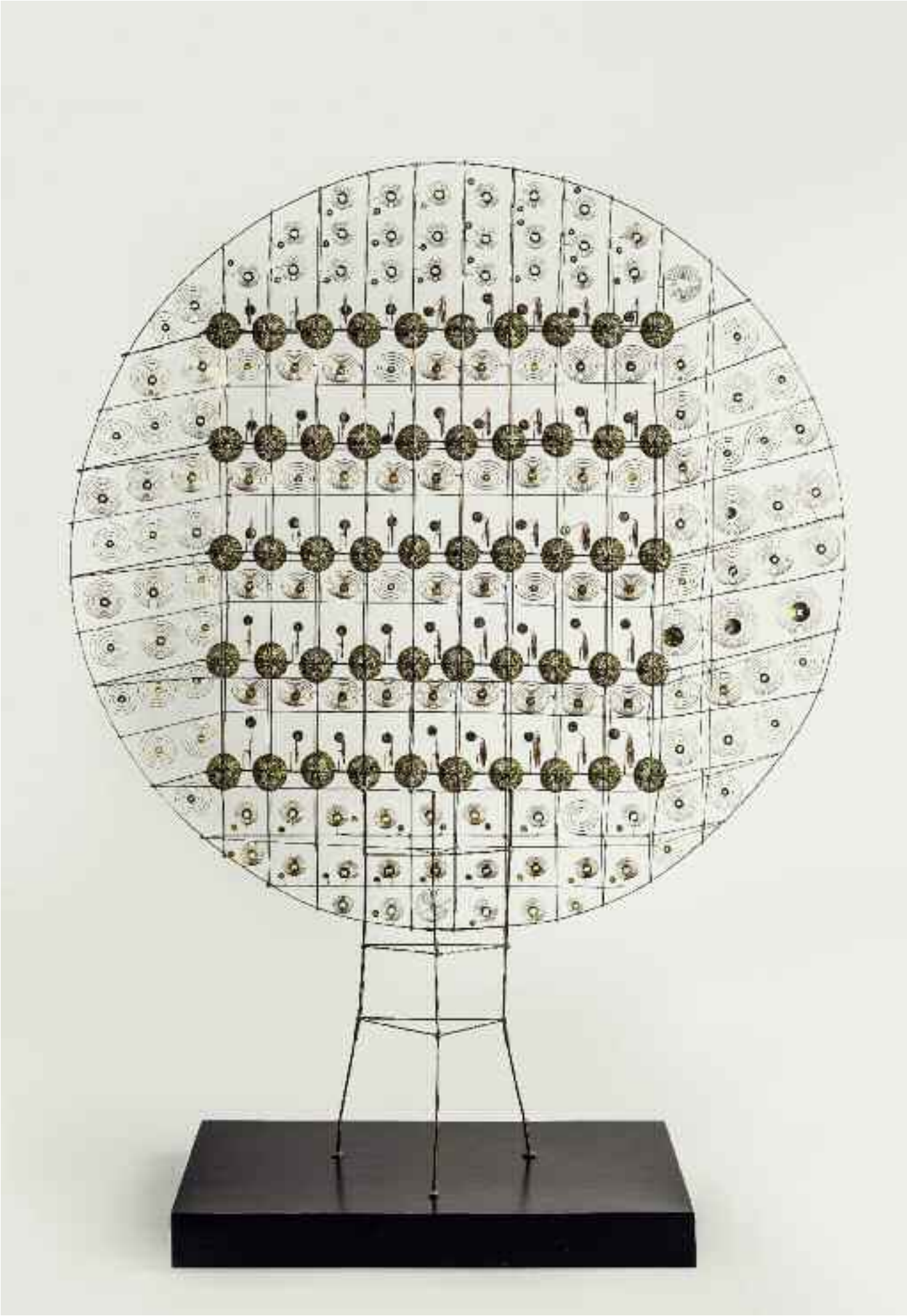


CHRONOS

2004

Messing und Phosphorbronze
62 x 47 x 16 cm

brass and phosphorous bronze
24 3/8 x 18 1/2 x 6 1/4 in.

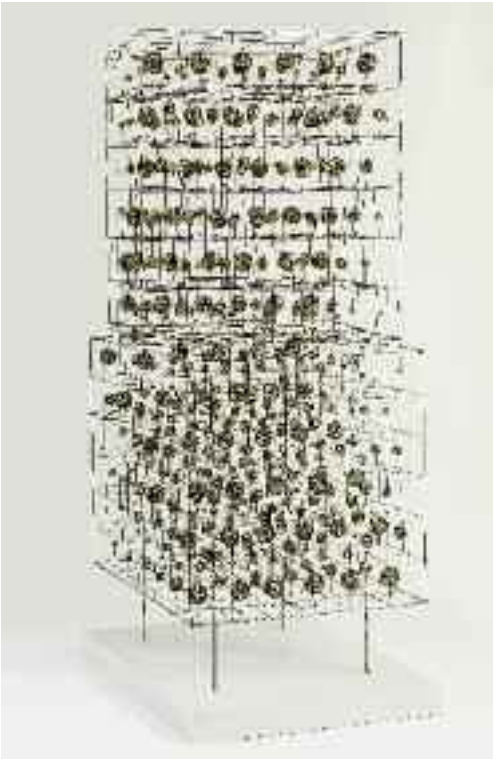


OHNE TITEL

2004

Messing und Phosphorbronze
ca. 70 x 70 x 30 cm

brass and phosphorous bronze
c. 27 ½ x 27 ½ x 11 ¾ in.

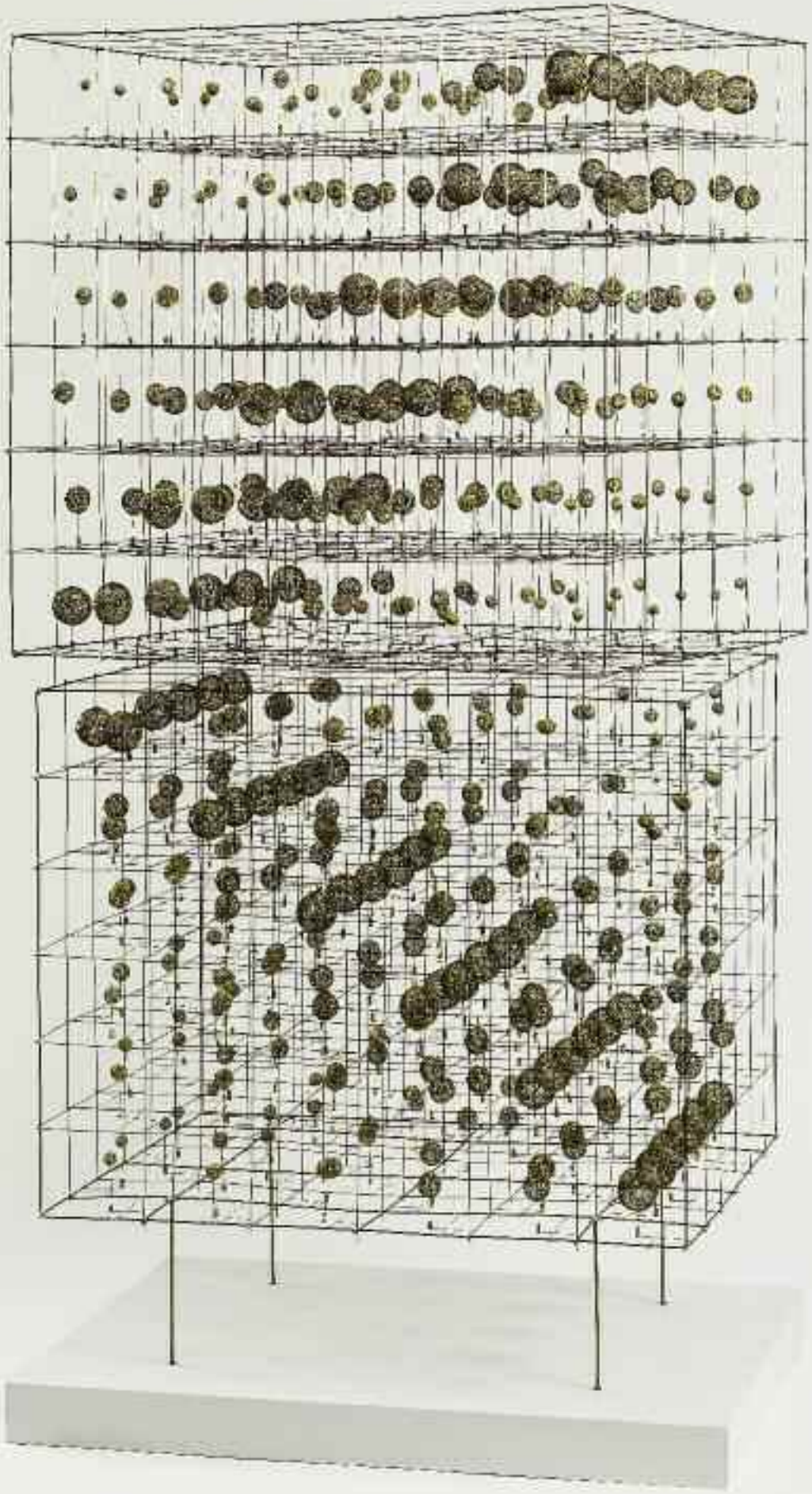


PLENUM III

2006

Messing und Phosphorbronze
92,5 x 52 x 45 cm

brass and phosphorous bronze
36 3/8 x 20 1/2 x 17 3/4 in.



GÜNTER HAESE
1924 - 2016

Günter Haese wurde am 18. Februar 1924 in Kiel geboren.

Nach seiner Zeit als Soldat im Zweiten Weltkrieg begann er 1945 als Autodidakt zu zeichnen und zu malen.

1949 besuchte er zunächst eine private Kunstschule in Plön und begann 1950 ein Studium an der Kunstakademie Düsseldorf bei Bruno Goller und Ewald Mataré.

1950 Heirat mit Ulla Schwinge.

1956 wurde er Meisterschüler in der Bildhauerklasse von Ewald Mataré, an dessen Arbeiten am Kölner Dom er beteiligt war. Mit ihm in Matarés Klasse studierten auch Joseph Beuys, Erwin Heerich und Georg Meistermann.

1958 Geburt des Sohnes Günter Georg.

Ab 1958 war er als freischaffender Künstler in Düsseldorf tätig. 1962 entdeckte er Messingdraht und Bestandteile zerlegter Uhren wie Spiralfedern und Rädchen als Bauelemente für räumliche Objekte und erhielt 1964 seine erste Einzelausstellung dieser Metallobjekte im Ulmer Museum.
Die Ulmer Ausstellung erregte solche Aufmerksamkeit, dass Haese noch im selben Jahr eine Einzelausstellung im Museum of Modern Art in New York ausgerichtet wurde. Im diesem Jahr nahm er an der documenta III teil, 1966 folgte die Biennale von Venedig.

1968 lehnte er einen Ruf der Nürnberger Akademie ab, weitere Ausstellungen in Museen in Deutschland und den USA folgten in den siebziger Jahren.

1973 Tod seiner Frau.

1978 erhielt Haese den Kunstpreis des Landes Schleswig-Holstein.

Seit den 1990er Jahren ergab sich für Haese die Gelegenheit, ein Atelier in der Cité des Arts in Paris zu nutzen.

1994 erhielt Haese eine Ehrenprofessur des Landes Schleswig-Holstein, 1997 wurde er Mitglied der Freien Akademie der Künste Hamburg.

2006 entschloß sich der Künstler, zum ersten Mal eine Monumentalplastik zu schaffen: *Optimus II* wurde 2007 fertiggestellt und in der Skulpturensammlung Viersen aufgestellt.

Zu seinem 90. Geburtstag wurde er von der Stadt Düsseldorf mit einem Festakt geehrt.

Günter Haese starb am 30.11.2016 in Düsseldorf.

Günter Haese was born on February 18, 1924 in Kiel.

After his time as a soldier in World War II, in 1945 he began to draw and paint as an autodidact.

In 1949 he started attending a private art school in Plön, and in 1950 he began studying at the Kunstakademie Düsseldorf under Bruno Goller and Ewald Mataré.

In 1950 he married Ulla Schwinge.

In 1956 he became a master class student in Ewald Mataré's sculpture class and assisted with his works for the Cologne Cathedral. His fellow students in Mataré's class included Joseph Beuys, Erwin Heerich, and Georg Meistermann.

In 1958 his son Günter Georg was born.

In 1958 he began working as a freelance artist in Düsseldorf. In 1962 he started using brass wire and parts of disassembled clocks such as springs and gears as elements for spatial objects, and in 1964 he had his first solo exhibition of these metal objects at the Ulmer Museum.
The exhibition in Ulm attracted so much attention that in the same year Haese was the subject of a solo exhibition at the Museum of Modern Art in New York. That same year he participated in documenta III, followed by the Venice Biennale in 1966.

In 1968 he turned down an offer to teach at the Academy of Fine Arts in Nuremberg. Further exhibitions at museums in Germany and the United States followed in the 1970s.

In 1973 his wife died.

In 1978 Haese received the Kunstpreis Schleswig-Holstein.

Beginning in the 1990s, Haese had the opportunity to use a studio at the Cité des Arts in Paris.

In 1994 Haese received an honorary professorship from the state of Schleswig-Holstein, and in 1997 he became a member of the Freie Akademie der Künste in Hamburg.

In 2006 he decided to create his first monumental sculpture: *Optimus II* was completed in 2007 and installed at the Skulpturensammlung Viersen.

For his 90th birthday, he was recognized by the city of Düsseldorf in a ceremony.

Günter Haese died on November 30, 2016 in Düsseldorf.

BIBLIOGRAPHIE (AUSWAHL)
BIBLIOGRAPHY (SELECTION)

Pée, Herbert. Günter Haese. Museum Ulm, Ulm 1964.

Trier, Eduard. Günter Haese. Bergisch Gladbach 1966.

Ruhrberg, Karl. Poesie der reinen Form: Notizen zum Werk des Bildhauers Günter Haese. In: Das Kunstwerk, Bd. 22/1968, Heft 1/2, S. 38-44.

Sandern, Axel von. Günter Haese. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg; Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1972. Hamburg 1972.

Jensen, Jens Christian. Günter Haese: Plastische Werke. Kunsthalle zu Kiel, Kiel 1979.

Günter Haese: Raumgrafiken. Albrecht-Dürer-Gesellschaft im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Nürnberg 1979.

Grinten, Franz Joseph van der / Grinten, Hans van der (Hrsg.). Mataré und seine Schüler Beuys, Haese, Heerich, Meistermann. Akademie der Künste, Berlin; Kestner-Gesellschaft, Hannover; Nijmeegs Museum Commanderie van St.-Jan, Nijmegen; Museum Haus Lange, Krefeld. Berlin 1979.

Günter Haese, Plastische Werke. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Oldenburg; Leopold-Hoesch-Museum, Düren; Museum August Kestner, Hannover 1981-82. Oldenburg 1981.

Guratzsch, Herwig (Hrsg.). Günter Haese, Verzeichnis der Skulpturen, bearbeitet von Claudia Postel. Ostfildern-Ruit 2002.

Bickmann, Isa. Bewegte Stille. In: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Bd. 61, Heft 3, München 2003.

Krippner, Eri. Kinetik ohne Steckdose. München 2005.

Kastner, Joachim Peter. Günter Haese, Optimus II in der Skulpturensammlung Viersen. Viersen 2007.

Hengstenberg, Thomas (Hrsg.). Günter Haese, Kosmen der Stille. Schloß Cappenberg. Bönen 2010.

Haupenthal, Uwe. Günter Haese, Bewegte Schwerelosigkeit. Richard Haizmann Museum. Niebüll 2011.

Heidelbach, Ulrike. Günter Haese zum neunzigsten Geburtstag, Nachtrag zum Werkverzeichnis der Skulpturen. Hamburg 2014.

Rennert, Susanne. Dieter Hülsmanns und Friedolin Reske: Ateliergespräche, Düsseldorf 1966. Köln 2018.

AUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)
EXHIBITIONS (SELECTION)

EINZELAUSSTELLUNGEN
SOLO EXHIBITIONS

1964 Ulmer Museum, Ulm
1964 Museum of Modern Art, New York
1967 Kunsthalle Düsseldorf
1968 Kunstnernes Hus, Oslo
1972 Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg
1972 Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam
1974 Biblioteca Nacional de España, Madrid
1974 Staatsgalerie moderner Kunst, München
1978 Overbeck-Gesellschaft, Lübeck
1978 Linz, Neue Galerie
1979 Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg
1979 Kunsthalle Kiel
1979 Kunstverein, Mannheim
1980 BAT-Haus, Hamburg
1982 Kestner-Gesellschaft, Hannover
1982 Kunsthalle Mannheim
1984 Clemens Sels-Museum, Neuss
1984 Josef Albers-Museum, Quadrat Bottrop
1989 Haus Koekkoek, Kleve
1989 Galerie Thomas, München
1993 Galerie Thomas, München
2006 Galerie Thomas, München
2007 Städtische Galerie im Park Viersen
2010 Freie Akademie der Künste, Hamburg
2010 Kunstverein, Dahlenburg
2010 Schloss Cappenberg, Selm
2011 Richard-Haizmann-Museum, Niebüll

GRUPPENAUSSTELLUNGEN
GROUP EXHIBITIONS

1964 documenta III, Kassel
1965 Museum of Modern Art, New York
1966 XXXIII. Biennale Venedig / Venice (Deutscher Pavillon / German Pavilion)
1969 X. Biennale São Paulo, Brasilien
1979 Museen Haus Esters / Haus Lange, Krefeld
1979 Kestnergesellschaft, Hannover
1979 Akademie der Künste, Berlin
1982 Kunstmuseum Düsseldorf
1983 Martin Gropius-Bau, Berlin
1985 Neue Nationalgalerie, Berlin
2007 Stadtgalerie Brunsbüttel
2011 Bechtler Museum of Modern Art, Charlotte
2012 Ernst Barlach-Haus, Hamburg
2013 Städtische Museen Heilbronn
2013 12. Triennale Kleinplastik, Fellbach
2014 Museum Kunstpalast, Düsseldorf

ÖFFENTLICHE SAMMLUNGEN (AUSWAHL)
PUBLIC COLLECTIONS (SELECTION)

Rheinisches Landesmuseum, Bonn

Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland, Bonn

Josef Albers Museum, Quadrat, Bottrop

Kunstsammlungen der Veste, Coburg

museum kunst palast, Düsseldorf

Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

Städtische Galerie, Karlsruhe

Kunsthalle zu Kiel, Kiel

Museum Kurhaus, Kleve

Museum Ludwig, Köln

Städtische Kunsthalle, Mannheim

Pinakothek der Moderne, München

Kunsthalle Recklinghausen

Museum Schloss Gottorf, Schleswig

Skulpturensammlung Viersen

Indiana University Art Museum, Bloomington

Bechtler Museum of Modern Art, Charlotte, North Carolina

Tate Gallery, London

Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

Museo de Arte Moderno, Mexico

Museum of Modern Art, New York

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich

OPTIMUS II 2006-07

Günter Haeses einzige Monumentalskulptur
Messing, Edelstahl und Phosphorbronze
ca. 700 x 500 x 150 cm
Ausführung: Firma Huiskens, Düsseldorf
Skulpturensammlung Viersen

Guenter Haese's sole monumental sculpture
brass, stainless steel and phosphorous bronze
c. 275 1/2 x 196 7/8 x 59 in.
Execution: Firma Huiskens, Düsseldorf
Sculpture Collection Viersen

IMPRESSUM COLOPHON

Preise auf Anfrage.
Es gelten unsere Lieferungs- und Zahlungsbedingungen.
Maße: Höhe vor Breite vor Tiefe.

Prices upon request.
We refer to our sales and delivery conditions.
Dimensions: height by width by depth.

Katalog 134
© Galerie Thomas 2019
© VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Catalogue 134
© Galerie Thomas 2019
© VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Katalogbearbeitung:
Ralph Melcher

Catalogue editing:
Ralph Melcher

Quelle der Zitate Günter Haeses:
Jan Drees: Günter Haese – Biographische Notizen
Nachlass Günter Haese

Source of quotes by Günter Haese:
Jan Drees: Günter Haese – Biographische Notizen
Estate of Günter Haese

Text:
Hans van der Grinten
Ralph Melcher

Text:
Hans van der Grinten, Ralph Melcher
Translation: Anthony DePasquale

Fotos:
Walter Bayer
Optimus II: Von Frank Vincentz – Eigenes Werk,
CC BY-SA 3.0,https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=19279905

Photo:
Walter Bayer
Optimus II: Von Frank Vincentz – Eigenes Werk,
CC BY-SA 3.0,https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=19279905

Layout:
Sabine Urban, Gauting

Design:
Sabine Urban, Gauting

Lithos:
Reproline mediateam GmbH + Co. KG, München

Colour Separations:
Reproline mediateam GmbH + Co. KG, Munich

Druck:
SDM, Stulz-Druck & Medien GmbH, München

Printing:
SDM, Stulz-Druck & Medien GmbH, Munich

Wir danken Gesine Lersch-van der Grinten
für die freundliche Genehmigung zum Abdruck
des Textes von Hans van der Grinten,
sowie dem Verlag 'Der Spiegel' für die Genehmigung,
den Artikel über Günter Haese erneut zu publizieren.

We would like to thank Gesine Lersch-van der
Grinten for kindly granting permission to reproduce
the essay by Hans van der Grinten,
and 'Der Spiegel' editions for their permission
to use the article on Günter Haese.

Mo - Fr 9 -18 Sa 10 - 18

Türkenstrasse 16 · 80333 München · Germany
Telefon +49-89-29 000 80 · Telefax +49-89-29 000 888
info@galerie-thomas.de · www.galerie-thomas.de

GALERIE THOMAS

GALERIE THOMAS